

Université de Montréal

**L'antagonisme de Pénélope et Circé,
les deux visages ennemis de la musique dans l'esthétique du second Nietzsche
à partir de *Humain trop Humain* (1878 – 1879)**

Par

David Bertet

Département de philosophie
Faculté des Sciences humaines

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention d'un grade de maîtrise en philosophie

Novembre 2006

© David Bertet, 2006



B

29

US71

2007

V.015

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

**L'antagonisme de Pénélope et Circé,
les deux visages ennemis de la musique dans l'esthétique du second Nietzsche
à partir de *Humain trop Humain* (1878 – 1879)**

Présenté par :

David Bertet

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

..... [redacted]

Président – rapporteur

..... [redacted]

Directeur de recherche

..... [redacted]

Membre du jury

RÉSUMÉ

MOTS - CLÉ : MUSIQUE, NIETZSCHE, ESTHÉTIQUE, IMAGINAIRE, FÉMININITÉ, FÉMININ

Dans son ouvrage *Nietzsche et la musique*, le musicologue français Georges Liébert insistait sur l'importance de la **musique** dans la vie et l'œuvre de **Nietzsche**. Le présent essai, intitulé « L'antagonisme de Pénélope et Circé, les deux visages ennemis de la musique dans l'esthétique du second Nietzsche à partir de *Humain trop Humain* » partage avec G. Liébert un désir de comprendre la relation **esthétique** particulière qui unit le philosophe à sa passion musicale, et plus particulièrement à la musique du romantisme tardif. Nous sommes portés à reconnaître dans les écrits dits de la maturité (à partir de la publication de *Humain trop humain* en 1878 – 1879) une indéniable défiance de Nietzsche à l'égard d'un pouvoir que celui-ci sait pertinemment être en les mains de la musique : un pouvoir d'engendrement d'une forme préconsciente de désordre psychophysique (le « chaos ») dans l'individualité du sujet esthétique, pouvoir qu'à l'époque de la rédaction de la *Naissance de la tragédie* et des écrits associés (1869-1872), l'auteur évoquait pourtant avec enthousiasme lorsqu'il décrivait les débordements orgiaques dans la Grèce antique sous le charme de Dionysos. Le terme d'« éternel féminin » musical, utilisé notamment dans la préface à *Humain trop humain* II (1879), nous fournit un précieux indice sur la marche à suivre pour procéder à l'élucidation de l'imprécise notion d'essence « *trop* féminine » de la musique et comprendre l'ambivalence de l'attitude nietzschéenne, entre fascination et répulsion, à l'égard de celle-ci à partir de 1878. Notre essai montre en effet qu'est à l'œuvre, dans les divers jugements esthétiques de Nietzsche, une association inconsciente de la musique - en raison de ce pouvoir même - à la féminité, laquelle s'incarne, dans ses écrits, en diverses figures mythiques particulièrement significatives. Nous nous proposons donc de suivre cette trame **imaginaire** (la **féminité** de la musique) qui nous conduira, en marge des théories officielles, à mettre à jour le conflit qui structure de manière sous-jacente la pensée musicale du Nietzsche de la maturité : l'antagonisme de deux figures féminines – Pénélope et Circé -, symboles de deux types antithétiques de musique - affirmative et décadente.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ ET MOTS-CLÉ	Page 2
LISTE DES ABRÉVIATIONS	Page 4
LISTE DES ILLUSTRATIONS	Page 5
AVANT-PROPOS	Page 6
INTRODUCTION	Page 7
PREMIÈRE PARTIE :	
PORTRAIT DE PÉNÉLOPE, MÉTAPHORE DE LA MUSIQUE AFFIRMATIVE	Page 11
DEUXIÈME PARTIE :	
PORTRAIT DE CIRCÉ, MÉTAPHORE DE LA MUSIQUE DÉCADENTE	Page 23
TROISIÈME PARTIE : L'ESSENCE CHAOTIQUE DE LA MUSIQUE	
ET LA MÉTAPHORE DE LA FEMME PRIMIVIVE	Page 35
CONCLUSION : MUSIQUE ET DÉCADENCE.....	Page 53
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....	Page 55
NOTES ET COMMENTAIRES	Page 57

LISTE DES ABRÉVIATIONS

Abréviation	Titre
Cid	Le Crépuscule des idoles
CW	Le Cas Wagner
EH	Ecce homo
Fgt posth	Fragments posthumes
GS	Le Gai Savoir
HTH	Humain, trop humain (tome I)
NT	La Naissance de la tragédie
NvW	Nietzsche contre Wagner
OC	Œuvres philosophiques complètes
OSM	Opinions et Sentences mêlées (Humain, trop humain tome II)
PBM	Par delà le bien et le mal
RB	Quatrième Considération inactuelle (<i>Richard Wagner à Bayreuth</i>)
VO	Le Voyageur et son ombre (Humain, trop humain tome II)
VP	La Volonté de Puissance
Z	Ainsi parlait Zarathoustra

LISTE DES ILLUSTRATIONS

NB : Les œuvres suivantes ont été choisies en raison de leur capacité à illustrer un imaginaire féminin qui parcourt les écrits et pensées de Nietzsche sur la musique.

Figure 1 (p 11) “*Ulysse et Pénélope*”

Primaticc

Huile sur toile - 113,6 x 123,8 cm

Toledo, Museum of Art



Figure 2 (p 23) “*Circe Offering the Cup to Ulysses*”, 1891

John William Waterhouse

Oil on canvas- 92cm x 149cm

Oldham Art Gallery - Oldham, England



Figure 3 (p 28) “*The Sorceress*”, 1913

John William Waterhouse

Oil on canvas - 109cm x 74cm

Peter Nahum Collection



Figure 4 (p 30) “*The Siren*”, 1900

John William Waterhouse

Oil on canvas- 53cm x 81cm

Sotheby's Collection



Figure 5 (p 37) “*Lilith*”, 1892

John Collier

The Atkinson Art Gallery, Southport, UK



AVANT-PROPOS

Ce mémoire de maîtrise se veut être un modeste apport à la réflexion philosophique sur la musique, dans la lignée des recherches de Vladimir Jankélévitch sur le charme de cet art auquel il se prenait lui-même à rêver dans *La Musique et l'Ineffable*. Le sujet de cet essai s'est, à vrai dire, imposé à nous comme une évidence : la relation ambivalente et passionnelle que Nietzsche entretient avec celle qu'il métaphorisait très tôt sous les traits de l'amante, relation ultimement fondée sur le principe de la soumission du « passionné » à un art qui peut aussi bien exalter l'individu que le meurtrir dans sa chair en le ramenant à la conscience de l'évanescence de son « être » dissout dans le flux du devenir. Dans une lettre à Burckhard, Nietzsche, alors au bord de la folie, écrivait : « Au fond, tous les noms de l'histoire, c'est moi ! ». Sa manière, non seulement de penser, mais surtout de vivre la musique, de s'efforcer de se défaire de son influence tout en reconnaissant sa profonde appartenance au monde des sons, nous parlaient de notre propre passion. Suivre son parcours et – disons-le – sa vocation artistique manquée nous ouvraient les portes vers une meilleure compréhension de nous-mêmes en tant que, tout comme lui, « possédé ». (du démon de la musique). Concrètement, nous avons tenté de montrer comment l'ambivalence des sentiments nietzschéens à l'égard de la musique se frayait un passage vers la pensée philosophique, comment l'esthétique plongeait ses racines dans un instinctif que les figures féminines imaginaires nous permettent d'élucider. En raison des exigences de la maîtrise, nous avons dû restreindre notre propos à la période dite de maturité inaugurée par *Humain trop humain*, initiée à la faveur d'un retournement aussi virulent que désespéré contre un art dont il sait trop bien qu'il a le pouvoir de le meurtrir. Nous entrevoyons déjà les prolongements possibles de la présente recherche : les écrits et conférences de jeunesse nous semblent contenir la clé de cette appartenance (au départ consentie) de Nietzsche à la musique qu'il s'efforcera tant bien que mal de masquer à partir de 1878.

INTRODUCTION

« Le philosophe fit oublier le musicien », écrivait Georges Liébert dans l'Avant-propos de son ouvrage intitulé *Nietzsche et la musique*. La destinée d'un penseur solitaire promis à une incroyable reconnaissance posthume gagnée au prix de la folie a en effet largement occulté le cours d'un autre fleuve, celui de la vie du Nietzsche musicien dont les œuvres n'ont été que récemment extraites de l'oubli dans lequel l'histoire les avait plongées. Un cours parallèle et sous-jacent au cheminement intellectuel du philosophe qui partage pourtant avec ce dernier un certain penchant au déchirement existentiel, à la souffrance et à la lutte contre la maladie. Si *Humain trop humain* (1878 – 1879) représente sans conteste l'opus par lequel Nietzsche conquiert sa maturité philosophique¹ en s'opposant avec virulence à l'ontologie et à l'esthétique romantiques qu'il avait défendues à l'époque de la *Naissance de la tragédie* (1871) ainsi qu'à leurs figures de proue (Wagner, Schopenhauer, ...), il est intéressant de noter que, depuis cette autre perspective qui est celle du destin du musicien, ce même écrit représente, de la part de celui qui se qualifiera de « musicâtre malchanceux »², un adieu à sa passion première. Ou une tentative d'adieu. L'accès à la maturité philosophique s'éclaire d'un jour nouveau si l'on observe qu'elle concorde avec la répudiation de celle avec laquelle il avait, dans ses jeunes années, convolé en justes noces³. « (...) à partir de 1877, Nietzsche prend parti contre lui-même, et jusqu'au *Gai Savoir*, c'est contre la musique qu'il philosophe, en récusant ou réfutant, au nom de la connaissance et même de la science, presque tout ce qu'il avait affirmé jusque-là. À commencer par le fondement même de la métaphysique d'artiste qui sous-tendait la *Naissance de la tragédie* et son engagement wagnérien : l'idée de la « souveraineté de la musique » qu'il avait empruntée à Schopenhauer »⁴

Humain trop humain inaugure une période - charnière dans la vie du philosophe - de cure

intellectuelle et morale (au sens large du mot), s'initiant par l'adoption volontaire d'un régime sans musique que Nietzsche se prescrit à lui-même afin de se désintoxiquer d'un art qui nourrit en son sein et diffuse la pathologie moderne appelée tout d'abord « romantisme » puis, dans les écrits ultérieurs, « décadence ». Tentative désespérée d'éradication d'un penchant musical fermement enraciné dans sa sensibilité. Seul un changement de paradigme, de signification accordée à la musique au sein de sa pensée philosophique, sépare les déclarations de jeunesse des textes postérieurs à 1886 où la musique semble revenir en force (« Sans la musique, la vie serait une erreur »⁵⁾ . Tandis qu'elle était autrefois dite mener l'auditeur jusqu'aux tréfonds les plus terrifiants de l'existence, elle tend de plus en plus explicitement à symboliser l'idéal de légèreté auquel aspire Nietzsche dans sa période de maturité. Le philosophe ne parvient autrement dit à résister à sa tentation musicale et aux séductions romantiques qu'en érigeant contre elles une nouvelle figure de ce que *devrait* être la musique, un type rêvé dont l'effet d'allègement l'oppose radicalement à cette incarnation artistique de la décadence qu'est la musique wagnérienne. Cet essai se propose de mettre à jour la structuration duelle de la pensée musicale du Nietzsche de la maturité, une esthétique qui, s'appuyant tout d'abord sur le formalisme esthétique de Hanslick puis de plus en plus (à partir de 1882) sur des considérations d'ordre physiologique, est marquée par le conflit ouvert entre la musique décadente et la musique affirmative, ainsi que par la position médiane du penseur / musicien partagé entre l'aversion teintée de nostalgie vis-à-vis de la première, puissamment séductrice et hautement destructrice, et l'aspiration à la seconde en tant que promesse de soulagement et de délivrance.

Problématique

Notre exposé diffèrera par ailleurs des approches traditionnelles de l'esthétique nietzschéenne en ce qu'elle suivra une méthodologie que nous empruntons modestement à G. Bachelard.

Quoique celui-ci ne soit pas explicitement cité dans le corps de notre texte, nous devons souligner l'importance qu'a eue la lecture de *L'eau et les rêves* pour l'édification de la thèse centrale de cet essai : il s'agira d'apporter un éclairage crépusculaire à la pensée musicale de Nietzsche en effectuant un détour par le biais de son imaginaire, en étudiant la signification des figures féminines qui peuplent ses écrits sur la musique et, plus particulièrement, en explicitant la nature du conflit que se livrent, à partir de *Humain trop humain*, les deux visages ennemis de la musique intimement associés aux figures féminines majeures de *L'Odyssée* : Pénélope et Circé. Entre ces dernières, le guerrier de la connaissance, dépeint sous les traits d'Ulysse, est amené à choisir : il répudiera une femme enchanteresse et malsaine - Circé - pour retourner à la douceur du foyer familial, dans bras d'une autre amante, plus douce, protectrice, plus aimante et maternelle, d'une femme qui le puisse bercer : Pénélope. « (...) un jour, il ne nous reste plus rien d'autre à faire qu'à fuir la grotte des nymphes pour retourner, à travers les flots et les dangers, vers l'ivresse d'Ithaque et les baisers de l'épouse, plus simple et plus humaine – bref de retourner à la maison. »⁶

Annonce du plan

Pénélope et la femme tentatrice – qu'elle soit nymphe, Circé ou Sirène : visages respectifs d'une musique qui aime l'auditeur comme son fils ou son mari et veut sa conservation en tant qu'individu, et d'une autre qui veut le détruire, seront tour à tour les objets de notre étude dans les deux premières parties de cet essai en tant que **leur opposition structure la pensée musicale du Nietzsche de la maturité**. Entre la musique élevantrice et la musique dévastatrice, il y a toute la distance qui sépare deux manières antithétiques de séduire et deux manières d'aimer celle qui nous charme. « On aime fort *différemment*... »⁷

Mais, tandis que nous serons amenés à mesurer l'originalité de la pensée musicale de Nietzsche

à sa manière de puiser dans les sources vives d'un imaginaire à la fois personnel et héritier des représentations féminines séculaires, pour conférer un sens unique à la scission qu'il observe entre deux orientations de la musique, tandis également que nous comprendrons le caractère structurant de cette trame imaginative même pour l'esthétique musicale nietzschéenne telle qu'elle se dessine à partir de *Humain trop humain*, nous remonterons jusqu'à une source possible de l'association, explicite dans l'esprit et les textes de Nietzsche, de la musique à la féminité - au travers de l'expression « essence trop féminine de la musique » notamment : la femme primordiale, Lilith, dont dérivent à la fois Pénélope et Circé, et métaphore implicite d'un *charme musical*⁸ ambivalent, mi-élevateur mi-destructeur, susceptible de se scinder en deux directions opposées : l'affirmation ou bien l'anéantissement de la vie.

PREMIÈRE PARTIE

PORTRAIT DE PÉNÉLOPE, MÉTAPHORE DE LA MUSIQUE AFFIRMATIVE



- Figure 1 -

1) La symbolique de Pénélope et l'idéal d'allègement

« Je ne pourrai croire qu'à un Dieu qui saurait danser. »

(Z, 1^{re} partie, « Lire et écrire »)

Impalpable incarnation d'une promesse de délivrance, la figure de Pénélope se situe, chez Nietzsche, au cœur d'une rêverie d'apaisement et de légèreté. C'est sur fond de déchaînement aquatique qu'apparaît la femme évanescence qui représente pour l'homme pris au milieu des dangers la perspective d'un salut, d'un refuge, d'un échappatoire à l'inéluctabilité du naufrage. « Au milieu de l'ardeur du ressac dont l'écumeux retour de flammes jaillit jusqu'à mes pieds – ce ne sont que hurlements, menaces, cris stridents qui m'assaillent, (...) comme surgi du néant, aux portes de cet infernal labyrinthe, apparaît, distant seulement de quelques brasses - un grand voilier qui passe, d'un silencieux glissement fantomal. Ô fantomale beauté! Quel enchantement n'exerce-t-elle pas sur moi! Quoi ? Cet esquif emporterait-il le repos taciturne du monde ? (...) Semblable au navire qui de ses voiles blanches plane au-dessus de la

mer comme un gigantesque papillon ? Planer *au-dessus* de l'existence ! C'est cela ! C'est cela qu'il faudrait ? (...) Toute grande agitation nous porte à imaginer la félicité dans le calme et dans le lointain. »¹ La femme rêvée par Nietzsche, épouse ou mère, voluptueuse et non charnelle, n'est pas sans rappeler le portrait que, dans le poème « Parfum exotique »² des *Fleurs du mal*, Baudelaire dresse de la femme idéale, onirique, dont l'unique présence est un parfum, qui invite le poète à l'élévation et à la spiritualisation de tous les sens confondus. **Dans l'imaginaire nietzschéen, la rêverie féminine est par ailleurs doublée d'une poétique de l'eau douce.** Tandis que les Sirènes sont étroitement associées à la mer en furie, la mer lisse³ (« *das glatte Meer* ») est habitée du calme réparateur que procure la musique – Pénélope. « (...) avons-nous jamais vu la mer plus lisse ? Et quel persuasif apaisement dans la danse mauresque ! »⁴ Pénélope représente tout aussi bien le terme d'un périple dont l'issue est une mort heureuse, apaisée, accordée au navigateur comme une grâce. « Ma propre félicité assise là-bas, à cette place tranquille, mon moi plus heureux, mon second moi-même éternisé ? Pas encore mort, mais déjà ne vivant plus ? »¹

Élément apaisant du tumulte masculin, **Pénélope personnifie le type de musique auquel aspire Nietzsche dans sa période de maturité** : une musique qui apporte la tranquillité à une âme souffrante, qui accorde l'apaisement au cœur agité de celui qui rêve d'une vie aux antipodes de son existence troublée, une musique enfin dont l'effet sur l'auditeur puisse se comparer au charme miraculeux de la femme inaccessible : « Le charme et l'action la plus puissante des femmes, c'est, pour parler le langage des philosophes, une *actio in distans* : mais pour cela il faut tout d'abord et avant tout – de la *distance* ! »⁴ En écho à ce passage du *Gai Savoir*, le *Cas Wagner* et le *Contra Wagner* développeront à leur tour la rêverie féminine de l'apaisement qu'apporte cette musique qui délivre, élève et nous fait « planer au-dessus de

l'existence ». « (...) ce que, *quant à moi*, j'attends exactement de la musique. Qu'elle soit gaie et profonde, comme un après-midi d'octobre. Qu'elle soit personnelle, folâtre, tendre, une douce petite femme, pleine de malice et de grâce. »⁴

De quelle menace la musique idéale, métaphorisée sous les traits de Pénélope, nous sauve-t-elle? **De quoi la musique** que Nietzsche qualifie d'« **affirmative** »^{4B} **est-elle l'affirmation et contre quoi affirme-t-elle ce qu'elle affirme ?** Pour le comprendre, nous devons effectuer un détour par l'autre figure majeure en laquelle où s'incarne l'idéal nietzschéen d'apaisement : Dionysos.

2) La symbolique du second Dionysos et l'affirmation de l'individu

Avec *Humain trop humain*, Nietzsche rompt définitivement avec l'esthétique romantique qu'il défendait dans la *Naissance de la tragédie*. Les deux divinités fraternelles et néanmoins ennemies, dont la joute permettait de penser et la création artistique et le monde comme phénomène esthétique, connaissent, à partir de 1872, une éclipse qui ne se dissipera que près de treize ans plus tard. À partir de 1886, le nom de Dionysos réapparaît en effet de manière insistante dans les écrits de Nietzsche. L'une des premières occurrences de son retour figure dans *Par-delà bien et mal*. Nietzsche y proclame sa fidélité envers le dieu sylvestre et s'en présente comme le plus fidèle disciple : « (...) le dieu *Dionysos*, le grand dieu ambigu et tentateur, auquel, vous le savez, je consacrai autrefois mes prémices, en grand secret, et vénération (...). Depuis, j'ai appris beaucoup de choses, trop de choses sur la philosophie de ce dieu (...) – moi le dernier disciple de Dionysos et son dernier initié : je puis donc, mes amis, vous faire goûter un peu à cette philosophie (...). »⁵ Pourtant, ainsi que le remarque Mathieu Kessler dans son *Esthétique de Nietzsche*⁶, le dieu sylvestre de la *Naissance*, s'est non seulement considérablement assagi, mais a connu **une profonde métamorphose** que

Nietzsche ne semble pas porté à admettre. Le premier Dionysos était en effet dépeint comme un personnage dissimulé et par essence ambivalent : « Dans son existence de dieu démembré, Dionysos possède la double nature d'un démon cruel et sauvage et d'un souverain bienveillant et doux. »⁷ Or, cette duplicité semble en grande partie évincée du second Dionysos. Divinité désormais plus univoque, le « génie du cœur » de *Par-delà bien et mal* se caractérise tout d'abord par une douceur et bienveillance accrues – qualités dont disposait le premier Dionysos mais sur lesquelles Nietzsche n'insistait pas à l'époque -, et d'autre part par l'amputation de cette cruauté qui en était originellement la marque. Le dieu printanier et sauvage, inspirateur des frénésies populaires et des débordements orgiaques, est devenu « alcyonien », associé à la saison d'automne. En lui s'incarne l'idéal nietzschéen de légèreté qui est l'effet escompté de la musique. Nietzsche, dont la souffrance est devenue le lot quotidien depuis les premiers troubles céphaliques survenus en 1873, tendra d'ailleurs à s'identifier de plus en plus avec le visage apaisé de Dionysos. « Je suis à présent l'homme le plus reconnaissant du monde – automnal, avec tout ce que ce mot peut avoir de bon : voici venue la grande époque de mes vendanges. Tout m'est facile soudain, tout me réussit, bien que, sans doute, personne n'ait jamais eu entre les mains des enjeux aussi grands... »⁸

Le nouveau Dionysos n'est plus celui qui nous plonge dans la cruauté de l'existence, dans les « Mères de l'être » et de la contradiction⁹. Ce à quoi il nous convie dorénavant, c'est à une hauteur de vue, à l'état *apollinien* d'imperturbabilité que connaît celui qui a surmonté ses abîmes. Si, au premier regard, le nom de Dionysos semble, dans les écrits de la maturité, occulter celui d'Apollon, le premier **obéit** en réalité à **une logique toute apollinienne de pacification des tourments de l'individu**. « Car Apollon est précisément celui qui veut apporter la paix aux individus en traçant entre eux des lignes de démarcation que, par la suite,

(...) il leur rappelle sans cesse comme les lois du monde les plus sacrées. »¹⁰ Ainsi subverti par des principes apolliniens aussi bien dans ses fondements que dans ses effets – il nous transmet le désir « de demeurer calme(s) comme un miroir afin de refléter la profondeur du ciel (...) »¹¹, le second Dionysos n'est peut-être que le masque qu'endosse le lumineux Apollon¹² apparemment oublié. Ce n'est plus à la profondeur des abîmes de la souffrance et de la contradiction que nous invite Dionysos, comme c'était le cas dans la *Naissance de la tragédie*, mais à celle du ciel : une profondeur éthérée qui côtoie la *superficialité* de l'apparence et devient synonyme de légèreté planant au-dessus des abysses, de capacité à rester de marbre dans la pleine conscience des abîmes que l'on contemple dans un vertigineux face à face. En ennemi de la pesanteur, Nietzsche se proclame disciple d'un « dieu qui danse »¹³ et condamne la musique wagnérienne précisément pour son inaptitude à la légèreté : « L'incapacité wagnérienne à marcher (plus encore à danser – et sans la danse il n'y a pour moi ni délassement ni bonheur) m'a toujours plongé dans la détresse. »¹⁴ Qu'il s'agisse de musique, de littérature ou de philosophie, le motif récurrent de la danse illustre l'aspiration nietzschéenne à la légèreté : « (...) on doit savoir danser avec les pieds, avec les idées, avec les mots. »¹⁵

Dans la nouvelle figure de Dionysos culmine le désir d'une légèreté proche de l'évanescence marié à une rêverie de régénérescence et de puissance : l'homme apaisé est aussi un être grisé par sa propre force, qui a su maîtriser et dépasser ses tourments, désormais « plus riche de soi-même, renouvelé à ses propres yeux, épanoui, baigné et guetté par une brise de printemps, peut-être plus incertain, plus tendre, plus fragile, plus brisé, mais plein d'espoirs encore sans nom, plein d'un vouloir et d'un élan nouveaux (...). »¹⁶

C'est en fait sur le point du sort réservé à l'individu que se mesure la distance qui sépare le premier du second dionysme. Au dieu sylvestre de la *Naissance de la tragédie* qui visait la

destruction pure et simple du *principium individuationis*, le dieu alcyonien répond par l'affirmation et le renforcement de l'individuation. Un rapport de sympathie, de proximité et de connivence – dont témoigne le sourire alcyonien qu'il arbore – s'instaure entre Dionysos et son dévot, disciple et confident. Le dieu sauvage et dissimulé, prenant un plaisir jubilatoire à cette « prodigieuse horreur » qu'il inspirait aux hommes en faisant voler en éclat l'illusion de l'individuation, est devenu plus humain, bienveillant et poli – c'est-à-dire civil, enclin à respecter les lignes de démarcation entre les hommes -, allant à la rencontre de ceux-ci pour « les rendre plus forts, plus méchants, plus profonds qu'ils ne sont. »¹⁶ Au comble de la révolution de perspective que connaît Dionysos, Nietzsche écrit : « Et il y a de bonnes raisons de supposer que sur quelques points les dieux pourraient tous ensemble se mettre à notre école. Nous autres hommes, nous sommes - plus humains... »¹⁶ L'homme (l'individu) est devenu la nouvelle mesure de la sagesse dionysiaque.

Désormais identifié à l'émotion dionysiaque, **le sentiment tragique** tel que Nietzsche, dans *Le Crépuscule des Idoles*, le conçoit, **répond** ainsi à **une logique toute apollinienne d'individuation**. Dans la première version de la sagesse dionysiaque, l'accès à l'ivresse de puissance passait par la destruction des frontières individuelles. « Dans son élan héroïque vers l'universel, dans ses tentatives pour transgresser les frontières de l'individuation et pour se vouloir l'unique essence du monde, l'individu doit alors endurer sur lui-même la contradiction originaire qui est cachée au fond des choses. »¹⁷ Précisément, l'individu alors n'« assumait » pas tant la contradiction originaire qu'il ployait sous son poids. La première ivresse dionysiaque est indissociable de la passivité d'un souffrir par lequel l'individu se dépasse en s'y niant : « (...) c'est au plus fort de sa passivité que le héros accède à cette activité suprême qui outrepassa de loin le terme de sa vie (...). »¹⁸ Le spectateur de la tragédie s'enivre de vivre au-

delà de lui-même, au-delà également de ce qui le sépare d'autrui, des démarcations entre individus, de participer à une communauté fusionnelle ainsi qu'à un universel au regard duquel la sphère apollinienne de l'individuation n'est qu'une rumeur vide. « Tel est du reste l'effet le plus immédiat de la tragédie : l'État et la société, tout ce qui généralement, en fait d'abîme, sépare l'homme de l'homme, cèdent le pas devant un sentiment d'unité tout-puissant qui reconduit au sein même de la nature – la pensée que la vie, au fond des choses et malgré le caractère changeant des phénomènes, est toute de plaisir dans sa puissance indestructible. »¹⁹ Ce n'est que sur ses propres décombres que l'individu mis en pièces peut se sentir dieu, et que peut advenir la contradiction universelle à laquelle il se sent participer en une délicieuse extase. « De même que les animaux maintenant parlent et la terre donne lait et miel, de même résonne en lui quelque chose de surnaturel : il se sent dieu, il circule lui-même extasié, soulevé, ainsi qu'il a vu dans ses rêves marcher les dieux (...) : ce qui se révèle ici dans le tressaillement de l'ivresse, c'est, en vue de la suprême volupté et de l'apaisement de l'Un originaire, la puissance artiste de la nature toute entière. »²⁰ La « léthargie » est l'autre nom de ce consentement au démembrement dans l'extase dionysiaque équivalant à une mise à mort de l'individu. « Car l'extase dionysiaque qui détruit les limites et les frontières de l'existence contient, aussi longtemps qu'elle dure, un élément léthargique où vient s'engloutir tout ce qui a été personnellement vécu dans le passé (...). »¹⁹

C'est au contraire dans les limites étroites de l'individuation et par leur renforcement que se réalise la seconde ivresse dionysiaque telle que décrite dans *Le Crépuscule des Idoles*. Le sentiment de puissance ne résulte plus de la transgression des frontières individuelles. Au contraire, il consiste dorénavant en une euphorie de l'individuation victorieuse, s'exprimant dans le corps comme un surcroît de force – force d'être soi-même, force unificatrice du divers

par laquelle l'identité à soi est réaffirmée, puissance enfin qui coïncide avec le calme olympien du pur contemplatif qui a surmonté ses contradictions internes. « Le sentiment d'ivresse, correspondant en réalité à un surplus de force (...). L'état de plaisir que l'on nomme ivresse est très exactement un haut sentiment de puissance... les sensations de temps et d'espace sont modifiées : on embrasse du regard des horizons immensément lointains, et, pour ainsi dire, seulement alors perceptibles (...). »²¹ Significativement, lorsque Nietzsche, dans *Le Crépuscule des Idoles*, interprète l'émotion tragique comme une jouissance de participation de l'être au dynamisme universel, c'est en tant que cet infini – le devenir – est désormais inclus dans les frontières de l'individu. « Ce n'est *pas* pour se libérer de la terreur et de la pitié, ce n'est pas pour se purifier d'une émotion dangereuse en la faisant se décharger violemment – ainsi que l'entendait Aristote -, mais, pour, au-delà de la terreur et de la pitié, être soi-même la volupté éternelle du devenir – cette volupté qui inclut généralement la volupté d'anéantir... »²² Habité par la grâce d'Apollon, par cette force salvatrice qui « vise à rétablir, grâce au baume salutaire d'une illusion délicieuse, l'individu quasi pulvérisé (...) » et « arrache l'homme à cet anéantissement de soi propre à l'orgiasme »²³, le nouveau Dionysos symbolise l'individualité restaurée et réaffirmée par-delà l'acte de déchiquètement de son corps par les Titans²⁴. L'ivresse de puissance - ou « effet tragique » - « cet état triomphant que l'artiste recherche, qu'il glorifie »²⁵ - peut être interprétée comme un gonflement de l'animosité guerrière de l'individu contre une menaçante adversité, une jouissance de la victoire remportée par l'individu sur les forces qui résistent à son individualité et tentent de la dissoudre. En-deçà de ce qui est, par elle, affirmé – le primat de l'individu -, se dessine **ce contre quoi l'émotion tragique est affirmation de ce qu'elle affirme : un chaos que chaque individu porte en soi** et qui, en cette émotion même, se trouve maîtrisé et dépassé. « Maîtriser le chaos que l'on est,

contraindre son chaos à devenir forme, devenir nécessité dans la forme – devenir logique, simple, non équivoque, mathématique, devenir loi, c'est là la grande ambition. »²⁶

Ainsi, lorsque Nietzsche, dans *Le Crépuscule des Idoles*, assigne à l'art la fonction d'être « le plus grand stimulant de la vie », n'est-ce pas en réalité à la vie conservée dans les frontières de l'individuation qu'il songe ? **La valeur des valeurs, que symbolise Dionysos dans la pensée du second Nietzsche, n'est pas tant la vie dans sa généralité que l'individuation** dans les limites de laquelle la vie est portée à son plus au degré.

3) Fonction apollinienne de la musique affirmative

L'état apollinien de calme et de puissance est **l'effet attendu de la musique** : une sensation proche de ce que ressent celui qui se sent aimé et protégé, confiant en retour en son amour « profond », mesuré et sain (ne mettant pas son individualité en péril mais au contraire la renforçant). « Qu'est-ce donc que mon corps tout entier attend absolument de la musique ? Du soulagement, je pense : comme si toutes les fonctions animales devaient être accélérées par des rythmes légers, audacieux, exubérants, sûrs d'eux-mêmes, et que cette vie d'airain et de plomb dût être dorée par l'or d'agréables et de tendres harmonies. Ma mélancolie veut se reposer dans les cachettes et les abîmes de la perfection : c'est pourquoi j'ai besoin de musique. (...) »²⁷ Le rêve nietzschéen d'allègement est par ailleurs sous-tendu par un imaginaire de la lutte : l'élément féminin, volubile (la figure de Pénélope porteuse de délivrance) n'est pas seulement le mirage évanescent par lequel notre regard est détourné des turbulences de notre être : il est l'élément pacificateur, législateur du chaos de nos instincts symbolisé par le motif de la mer en colère, qui impose aux Furies la loi apollinienne de l'individuation. Sous l'effet de la musique affirmative, nos contradictions se trouvent comme résolues et dépassées dans l'atteinte d'un olympienne sérénité. Ce n'est donc pas une fonction simplement hédoniste de délassément que

l'auteur du *Gai Savoir* attribue à la musique, comme le faisait Aristote dans sa *Politique*²⁸. Du fait de son effet apaisant, la musique revêt chez Nietzsche un caractère vital : elle est un rempart, un recours contre une pesanteur excessive en laquelle l'individu risque de se perdre ; elle humanise, civilise et restaure l'individualité de celui que menaçait la sauvagerie de ses instincts.

En dépit d'une indiscutable méfiance à son égard depuis l'abandon de sa métaphysique de l'art, Nietzsche ne cesse d'attribuer à la musique **une fonction rédemptrice** : porteuse d'espoir, grâce attendue, elle seule est à même de combler le besoin d'apaisement et de panser les blessures du penseur. « Et parce que dans le fond nous sommes précisément des esprits graves, (...) nous avons besoin de tout art pétulant, flottant, dansant, moqueur, puéril et serein (...). »²⁹

Dans *La Musique et l'Ineffable*, Jankélévitch distingue deux sortes de musique aux natures antithétiques, l'une étant le chant apaisant d'Orphée symbolisé par la lyre ou la cithare, l'autre le chant captieux des Sirènes symbolisé par la flûte de Dionysos : « (...) à la flûte dionysiaque, l'instrument du satyre Marsyas, à la flûte des orgies et des indignes ivresses s'opposent la phorminx d'Orphée et la cithare d'Apollon (...). »³⁰ À travers les mélodies humanisantes d'Orphée, c'est la voix de l'Apollon législateur qui se fait entendre et exalte notre être en un haut sentiment de calme, de puissance et d'invulnérabilité. C'est entre ces deux types opposés de musique que l'Ulysse de *Humain trop humain* est amené à faire un choix. À la débauche orgiaque de sons qui « continuellement répétée peut amener finalement une altération de la santé intellectuelle (...). »³¹, Nietzsche - Ulysse préfère « (...) la vraie musique, < celle d'Orphée - Apollon, laquelle > humanise et civilise. La musique n'est pas seulement une ruse captivante et captieuse pour subjuguier sans violence, pour capturer en captivant, elle est encore une douceur qui adoucit : douce en elle-même, elle rend plus doux ceux qui l'écoutent, car en

chacun de nous elle pacifie les monstres de l'instinct et apprivoise les fauves de la passion. »³²

4) Les exemples de musique affirmative

Quelles sont, concrètement, les œuvres musicales qui correspondent à l'idéal esthétique nietzschéen d'une musique apollinienne, plus humaine et humanisante ? Aux Sirènes romantiques à l'effet dévastateur sur l'organisme et la psychologie de l'auditeur, Nietzsche oppose ce qu'il nomme **le style classique ou « italien » ou encore le « grand style »**. « Malgré tout le goût que l'on pourra voir pour la musique sérieuse et riche, on n'en sera peut-être, à certaines heures, que davantage subjugué, envoûté et presque fondu en extase par son contraire, je veux dire par ces mélismes d'opéra italiens les plus simples qui soient et qui, en dépit de leur uniformité rythmique et leur puérité harmonique, semblent parfois chanter à nos oreilles comme l'âme même de la musique. »³³ Érigées en critères de valeur esthétique, **Nietzsche se base sur ses propres réactions physiologiques pour discréditer la musique romantique – wagnérienne**. « Mes objections contre la musique de Wagner sont d'ordre physiologique : pourquoi chercher encore à les travestir en formules esthétiques ? L'esthétique n'est en fait qu'une physiologie appliquée. Ce qui pour moi est un *fait*, mon « *petit vrai fait* », en somme, c'est que j'ai peine à respirer dès que cette musique agit sur moi ; que mon *piéd* aussitôt s'irrite et se révolte contre elle (...). »³⁴ Aux antipodes de l'opéra wagnérien, paradigme de ce que Nietzsche appelle la « musique du nord », le style « italien » ou « classique » désigne un idéal musical dont les illustrations ponctuelles changent au gré des variations de son *goût* et sont liées entre elles par l'esprit « alcyonien » qu'il y décèle. En réalité, peu importent les distinctions géographiques (Allemagne / Italie), climatiques (Nord / Sud), historique (romantisme / classicisme). Seule compte, dans cette partition à la fois manichéenne et extrêmement variable³⁵, **la distinction de deux types de séduction musicale**. Ce que Nietzsche recherche et

désigne par le qualificatif d'« italien » c'est une certaine musique qui inspire une gaîté non exempte de nostalgie, de mélancolie, qui « méditerranéise », élève, innocente et nous fasse retourner « à la nature, à la santé, à la gaîté, à la juvénile, à la verte vertu ! »³⁶, c'est-à-dire une musique dont le charme nous puisse ennoblir³⁷ : « (...) Quand je cherche un synonyme à « musique », je ne trouve jamais que le nom de « Venise ». »³⁸

L'unique préoccupation de Nietzsche est de découvrir une antithèse plausible au charme de la musique wagnérienne. Les opérettes d'Offenbach³⁹, *Carmen* de Bizet⁴⁰, les œuvres de Peter Gast⁴¹, son ultime composition (*L'Hymne à la vie*)... autant d'incarnations possibles de ce que serait la musique qu'il imagine *en réaction contre* l'opéra wagnérien et dont l'effet sur l'auditeur puisse s'apparenter à une bienfaitrice persuasion qui exalte sans ravir, qui allège sans étourdir, qui, pacifiant l'individu, l'incite à continuer à vivre. Nietzsche la compare à une épouse douce et aimante à laquelle l'homme voue un amour fort différent de celui qu'il portait à sa maîtresse. « Voici ce qui nous arrive dans le domaine musical : il faut avant tout apprendre à entendre une figure, une mélodie, (...) il faut de l'effort et de la bonne volonté pour la supporter, en dépit de son étrangeté, user de patience pour son regard et pour son expression, de tendresse pour ce qu'elle a de singulier ; - vient enfin le moment où nous y sommes habitués, où nous l'attendons, où nous sentons qu'elle nous manquerait, si elle faisait défaut ; et désormais elle ne cesse pas d'exercer sur nous sa contrainte et sa fascination jusqu'à ce qu'elle ait fait de nous ses amants humbles et ravis. »⁴²

DEUXIÈME PARTIE

PORTRAIT DE CIRCÉ, MÉTAPHORE DE LA MUSIQUE DÉCADENTE



- Figure 2 -

Nietzsche est donc à la recherche d'une œuvre qui concrétisera un type de musique et d'effet musical. S'il considère un temps l'opéra de Bizet comme l'antithèse possible au drame wagnérien, c'est qu'il voit en lui un antidote au poison romantique. « (...) il a vu dans la musique de Bizet un moyen de désintoxication, capable de rendre à l'esprit sa joie, sa netteté et sa virilité (...). »⁴³ Pourtant, comme le poète recherchant *la* femme qui lui ferait oublier toutes les autres et dans les bras desquelles il craint de se perdre (de nouveau), la quête nietzschéenne semble vouée à l'errance et à l'insatisfaction perpétuelles : aucune musique réelle n'est à la hauteur de ses attentes et de ses songes, ni suffisamment affirmative pour contrer le phénomène de décadence musicale^{43B} dont l'œuvre wagnérienne marque le point de non retour. « Si, dans ces pages-ci, je pars en guerre contre Wagner – et, incidemment, contre un certain « goût » allemand-, (...) rien n'est plus éloigné de mes intentions que de célébrer un *autre* musicien.

C'est sans espoir. »⁴⁴

1) L'esthétique nietzschéenne en réaction contre le péril romantico - wagnérien

« (...) dans l'attente d'un musicien assez audacieux,
assez méchant, assez méridional
et débordant de santé pour prendre sur cette musique
une immortelle vengeance. » (OSM, Préface, § 3)

Aux côtés de la femme pure, se dresse le médusant visage de la femme possessive, démoniaque, cruelle, tentatrice, et qui, bien que changeant d'apparence, qu'elle soit mondaine (la « Wagnérienne ») ou mythique (Circé, Sirènes, nymphes), demeure identiquement dangereuse. Derrière le désir de la femme onirique demeure, intact, indifférent, le spectre de l'*autre* femme. « C'est ainsi que l'homme souhaite une femme paisible ; mais la femme, comme le chat, est essentiellement le contraire, si soigneusement se fût-elle exercée à se donner l'apparence d'un être paisible. »⁴⁵ De même, l'effet rêvé de la musique affirmative ne peut faire oublier à Nietzsche le souvenir de la séduction qu'exerçait – et exerce certainement encore – sur lui **la musique wagnérienne**. C'est contre cette dernière, en réaction à elle, voire **par vengeance contre elle**⁴⁶, que Nietzsche développe son « goût second » qui le porte à privilégier l'autre type de musique et d'émotion musicale. « Le plus étrange est ceci : après coup, l'on a un autre goût, un goût *second*. De tels gouffres, du gouffre aussi du grand *souçon*, l'on revient comme si l'on venait de faire peau neuve, (...) une innocence seconde et plus périlleuse : à la fois plus candide et cent fois plus raffiné qu'auparavant. »⁴⁷ Un rêve de régénération (le jaillissement de son « goût second ») est à la racine de l'interprétation que Nietzsche fait du revirement de sa sensibilité contre son propre penchant romantique, contre sa vulnérabilité au charme de la musique wagnérienne.

2) Portrait de la musique wagnérienne en femme contemporaine

Dans sa critique de la musique romantico-wagnérienne, Nietzsche retrouve paradoxalement une inspiration typiquement romantique. Dans la lignée des plus cinglants poèmes qu'un Baudelaire adressait à la femme moderne dont il s'évertuait à déjouer tous les charmes et artifices et en lesquels il laissait s'épancher sa viscérale aversion à l'égard de celle-ci, **les considérations esthétiques de Nietzsche dans sa période de maturité portent la trace d'un imaginaire séculaire centré sur la figure de la femme en tant qu'objet de répulsion.** En-deçà des raisons officielles pour lesquelles l'auteur dévalorise l'art wagnérien se laissent entrevoir, en filigrane, les différents visages repoussoirs que revêt à ses yeux un type particulier de musique qui, dans ses jeunes années, avait su emporter son assentiment. Fondamentalement, la cible des attaques nietzschéennes sur le plan esthétique est le spectre de la femme qui habite la musique de Wagner comme son âme, une femme à la monstruosité protéiforme dont la présence hante le philosophe essayant de se soustraire à son emprise.

Le *Cas Wagner* se penche longuement sur l'incarnation de ce que le XIX^{ème} siècle tenait pour la pathologie féminine par excellence. En l'opéra wagnérien éclate une violence et un goût de l'excès qui l'apparentent étroitement, dans l'esprit de Nietzsche, au **personnage de l'hystérique**. L'auteur attribue ainsi au compositeur la « sensibilité exacerbée » et convulsive de ses héroïnes. « Il est une évidence qui me semble primordiale : l'art de Wagner est malade. Les problèmes qu'il porte sur la scène – de purs problèmes d'hystériques -, (...) le choix de ses héros et héroïnes, considérés comme types physiologiques (une vraie galerie de malades!), bref, tout cela forme un tableau clinique qui ne permet pas le moindre doute : *Wagner est une névrose.* »⁴⁸ Si Wagner remporte un tel succès auprès des femmes, c'est qu'il est « le musicien d'une catégorie de femmes frustrées »⁴⁹ avec lesquelles sa musique partage un même penchant à la fureur et au délire maladif. En raison de cette parenté de nature, l'art wagnérien en vient,

sous la plume de Nietzsche, à trouver forme humaine sous les traits de la femme contemporaine, celle-ci faisant cause commune avec celui-là. « La Wagnérienne – ou la plus gracieuse ambiguïté qui soit de nos jours. Elle *incarne* la cause wagnérienne : c'est sous son signe que la cause *triomphe*... »⁵⁰ Dans la représentation populaire et littéraire, le personnage de la femme hystérique symbolise une sexualité débridée, excessive et finalement pathologique car honteuse, contenue, réprimée. Nietzsche poursuit sa critique de la musique de Wagner en montrant qu'elle insinue la sexualité sans l'assumer. « Ai-je besoin de dire que Wagner doit aussi son succès à sa sensualité ? (...) – Qui a osé nommer, vraiment nommer les ardeurs de la musique de *Tristan* ? Je mets des gants pour lire la partition de *Tristan*... »⁵¹

Maladive est également cette manière *féminine* de mimer et exacerber la douleur, « maladif » équivalant ici à « coupable ». C'est d'inauthenticité qu'est taxée **l'expression wagnérienne de la souffrance** : on ne peut discerner, au spectacle de cette dernière, si elle est réelle ou feinte – et la simulation est le propre de l'hystérie. Dans le *Contra Wagner*, Nietzsche semble pourtant accorder un certain crédit à la musique wagnérienne pour ce qu'elle porte à l'expression sonore les accents les plus intenses de la douleur humaine, lorsqu'à l'insoutenable succède le silence. « Voici, par exemple, un musicien qui, plus qu'aucun autre, est passé maître dans l'art de tirer des accents du monde des âmes souffrantes, opprimées, torturées, et de prêter une voix à la détresse muette (...) ; il connaît les sons qui expriment ces ténébreuses et troublantes minuits de l'âme, où cause et effet semblent échapper à toute loi, et où, à chaque instant, quelque chose peut naître du « néant » (...), dans sa lie (...) les gouttes les plus âcres et les plus écoeurantes sont intimement mêlées aux plus suaves. Il connaît cette manière qu'à l'âme de se traîner; lorsqu'elle n'a plus la force de courir et de voler, ni même de marcher (...). »⁵² Mais n'oublions pas la perversion intrinsèque du souffrir dont l'art de Wagner serait la voix. L'apparent éloge se

retourne bien vite en accusation : la musique wagnérienne est, aux oreilles de Nietzsche, l'expression par excellence d'une douleur pathologique aux accents d'infini derrière laquelle s'épanche un masochisme complaisant. D'après Max Graaf, commentateur de Nietzsche et acquis à la cause de son anti-wagnérisme, les œuvres du compositeur sont la transcription musicale d'une souffrance malade : « Ce qui singularise son art, c'est sa monstrueuse capacité à souffrir, les fines nuances de la douleur, la volupté des tourments intérieurs. »⁵³ Cet art se fait le chantre des valeurs du monde chrétien qui, selon Nietzsche et Graaf, se caractérise par le culte voué à une forme dégénérée de souffrance (antithétique de la souffrance dite affirmative que nous étudierons par la suite⁵⁴) : « Alors que le monde païen célébrait la force, la beauté, la vigueur, le nouveau monde chrétien vénait pour la première fois les formes de la vie en décomposition : la souffrance, la maladie, la mort. (...) Tandis que dans l'art moderne aucune œuvre ne s'est davantage rapprochée du monde antique que celle de Goethe (...), il n'en est pas une qui en soit plus éloignée que celle de Richard Wagner. Celle-ci est entièrement tirée de l'esprit du monde chrétien. »⁵⁵

La puissance de séduction de la musique wagnérienne (l'attraction par exemple qu'exerce sur l'auditeur l'expression musicale de la douleur), son pouvoir d'épuiser nerveusement, sont les instruments d'**une intentionnalité malsaine**. Son excès d'affliction et son masochisme masquent une soif intarissable de domination⁵⁶ proche de la cruauté que Nietzsche sanctionne dans les passages où il s'en prend au « plus grand mégalomane de la musique moderne », chez qui le désir de sacralisation se fiance à un besoin d'asservir autrui : « On ne comprend rien à Wagner tant que l'on n'a pas discerné son instinct dominant. »⁵⁷ Semblable à la femme sournoise et vengeresse, la musique (wagnérienne) sait se faire patiente pour parvenir à ses fins. « Est-ce qu'une femme pourrait nous retenir (ou comme on dit, nous « enchaîner ») dont

on n'imaginerait pas, le cas échéant, qu'elle sache manier le poignard (n'importe quel genre de poignard) *contre* nous ? »⁵⁸ On mesure ainsi le mal qu'elle *peut* au mal qu'elle *veut* : sa monstruosité réside essentiellement dans son intentionnelle sauvagerie. L'individu cédant au charme et à l'appel de l'art de Wagner court non seulement aveuglément à sa perte, mais devient lui-même monstrueux, à l'image de son assassine : le huitième paragraphe du Cas Wagner trace le portrait de ces consentantes victimes : « (...) comment *peut-on* se laisser gâter le goût par ce *décadent* s'il ne se trouve pas que l'on est déjà musicien, que l'on est déjà *décadent* ? (...) Regardez ces jeunes gens : figés, pâles, hors d'haleine ! Ce sont les Wagnériens : cela ne comprend rien à la musique, et pourtant Wagner les tient en son pouvoir... »⁵⁹ Il règne à Bayreuth règne une atmosphère de carnage et de culte satanique : « Que l'on parcoure une ville le soir : partout on y entend des instruments violés avec une fureur solennelle – et il s'y mêle un hurlement sauvage – Que se passe-t-il? – Les jeunes gens célèbrent le culte de Wagner... »⁶⁰



- Figure 3 -

C'est donc à **travers** un réseau de métaphores reliées à **l'imaginaire de la femme ensorceleuse et meurtrière** que Nietzsche considère avec crainte **un certain type de musique**

caractérisé par ses effets néfastes sur l'auditeur. Dans le Post-scriptum du *Cas Wagner*, l'auteur utilise le champ lexical du philtre de sorcellerie pour désigner le charme spécifique de cette musique destructrice : « Buvez donc, mes amis, buvez les philtres de cet art ! Nulle part vous ne trouverez plus agréable moyen de vous épuiser nerveusement l'esprit, d'oublier votre virilité sous un buisson de roses... »⁶¹ Tandis que la musique affirmative innocentait l'auditeur, le rendait libre, léger, plus serein et puissant, la séduction qu'exerce la musique wagnérienne débilite psychologiquement et physiologiquement sa *victime*. Elle sème, dans son corps et esprit, le trouble et la confusion. « Sa force, c'est l'équivoque, le « double sens », tout ce qui persuade les hésitants sans leur faire clairement comprendre *de quoi* ils sont persuadés. En cela, Wagner est un séducteur de grande classe.»⁶² Face au charme de cette musique, l'auditeur se retrouve en effet dans la position passive de la proie, dépossédé de lui-même par un hôte non désiré. Effet de supplantation de l'identité du sujet de l'expérience esthétique musicale que Jankélévitch également notera: « Par une irruption massive la musique s'installe dans notre intimité et semble y élire domicile : l'homme que cette intruse habite et possède, l'homme ravi à soi n'est plus lui-même (...). »⁶³

3) Vers la critique nietzschéenne de l'idéalisme en musique : du portrait de la bigote à l'évocation de la Sirène musicale

Mais c'est en un autre aspect que culmine l'aversion de Nietzsche pour le féminin musical, à savoir l'idéalisme, à ne pas entendre seulement dans le sens de la pudibonderie chrétienne dont la femme et la musique se fardent, ou des bons sentiments qu'elles affichent pour dissimuler leurs vices. Certes, le *Cas Wagner* stigmatise l'opéra wagnérien pour sa « petite dose de ... bigoterie. Cela fait respectable, Et choisissons le moment où il convient de jeter des regards noirs, de soupirer ostensiblement, de soupirer chrétiennement, d'afficher la grande compassion

chrétienne. »⁶⁴ Mais l'essentiel n'est pas là. En décelant en l'idéalisme la source même du charme de cette musique qu'il condamne, Nietzsche retourne toute une tradition de la critique philosophique contre la séduction musicale et renverse la symbolique habituelle de **la figure de la sirène**. Chez Platon et Aristote notamment, c'était en tant qu'elle incitait illicitement au désordre des sens et déjouait la vigilance de la raison contre le débordement des passions qu'à la musique pouvait être appliquée la métaphore de la sirène.



- Figure 4 -

Certes, Nietzsche décrie l'amollissement et la féminisation de l'auditeur succombant au charme musical, tout comme Platon⁶⁵ qualifiant d'indécence (μέθη) l'ivresse que la musique, par certains modes musicaux venus d'Orient – le ionien et le lydien -, procure aux gardiens de la cité, tout comme encore Aristote s'en prenant à la musique bacchanale, à la flûte et au mode phrygien pour les abus auxquels ils donnent licence⁶⁶. Comment ne pas percevoir, dans la condamnation nietzschéenne de l'effet féminisant de la musique wagnérienne, un puritanisme similaire, une aversion instinctive contre l'exaltation des sens sous l'influence du breuvage musical, contre « tout l'aspect sensuel de la musique »⁶⁷? « La musique conçue comme moyen d'explicitier, de renforcer, d'intérioriser le geste dramatique et l'exhibitionnisme sensuel ; le

drame wagnérien tout entier n'est qu'un prétexte à une débauche d'attitudes intéressantes. »⁶⁸

Même s'il part à la recherche d'une *autre* musique dont l'effet puisse se comparer, non plus à l'ivresse bachique des sens, mais à l'élévation spirituelle, dont le charme ne s'apparente plus à une possession, mais à une grâce, **c'est de la musique elle-même que Nietzsche se défie**, cette musique qui, pour lui, « évoque plutôt une existence déraisonnable et un peu orgiaque, une conscience frénétique ravagée par les tragédies et les délires, en proie à la nostalgie passéiste et aux orages de la passion furibonde. »⁶⁹ Le violent réquisitoire qu'il prononce, dans *Le Cas Wagner*, contre les excès dans lesquels nous plonge le narcotique wagnérien n'est que le prolongement de son **aversion** pour la sensualité de la musique, **pour cette forme sonore de sensualité qu'est la musique**. « *Cave musicam* est encore et toujours mon conseil à tous ceux qui ont assez de cœur pour tenir à quelque honnêteté dans les choses de l'esprit ; ce genre de musique énerve, amollit, effémine, son « éternel féminin » nous tire vers le bas! »⁷⁰

Pourtant, la critique nietzschéenne de la musique fait basculer les accusations traditionnelles de sensualisme. Émancipatrice des instincts, la musique enchanteresse (wagnérienne) en est aussi la plus habile manipulatrice : c'est en vue de leur anéantissement qu'elle utilise le médium des sens. **Les nouvelles Sirènes romantiques ne sont pas sensualistes, mais intellectualistes** ; leur chant incroyablement séducteur conduit à l'extinction des sens à travers leur exaltation : « (...) et c'est une très vieille superstition de philosophe que de tenir toute musique pour musique de sirène. Or aujourd'hui nous serions portés à croire justement le contraire (ce qui pourrait bien être tout aussi faux), à savoir que les *idées* sont des séductrices pires que les sens, avec toute leur apparence froide et anémique et malgré cette apparence, - elles ont toujours vécu du « sang » du philosophe, elles ont toujours vidé ses sens et si l'on veut bien nous croire, même son « cœur ». »⁷¹ Dans l'œuvre wagnérienne, Nietzsche détecte l'aboutissement de la tendance

romantique à nier la matérialité de la musique en faisant du son le véhicule d'un sens intelligible. « Ne comprenez-vous pas le spectacle qui se joue ici, ce palissement progressif – la désensualisation qui se donne une interprétation de plus en plus idéaliste ? Ne devinez-vous pas à l'arrière plan quelque sangsue restée longtemps cachée, qui commence par s'attaquer aux sens et pour finir ne garde et ne laisse subsister que des os, que du claquement ? »⁷¹ « Soyons idéalistes ! (...) Planons noblement dans les nuées, invoquons inlassablement l'infini, dressons tout autour de nous un rempart de Hauts Symboles ! »⁷² : tel est le cri de guerre de la musique romantique et plus particulièrement wagnérienne, une musique teintée de la doctrine schopenhauerienne du renoncement. « La dette que Wagner a contractée envers Schopenhauer est immense. Il fallut le *philosophe* de la *décadence* pour révéler à lui-même l'artiste de la *décadence*... »⁷³ Le tour de passe – passe le plus majestueux de Circé consiste à nous séduire en faveur de ce néant où elle prend sa source : « Le Néant, cette indienne Circé, nous tend les bras (...) »⁷⁴ et ce, tout en nous suggérant un infini, une plénitude. L'effet de **cette musique** est un escamotage, une « tromperie sur la marchandise » : elle **nous détourne du sensible, nous conduit à en souhaiter la destruction** (nommée ci-dessus le « néant », ci-après le « chaos ») **en nous faisant miroiter la perspective de notre participation à l'au-delà**. Parodiant Wagner, Nietzsche écrit : « Pour ce qui est de l'« ineffable », c'est la base même de notre notion de « style ». Surtout, pas une pensée ! Rien n'est plus compromettant qu'une pensée, la poussée confuse des pensées non encore conçues, la promesse de pensée à venir, le monde tel qu'il était avant que Dieu ne le créât – une rechute dans le chaos... Le chaos fait « pressentir l'ineffable » ! »⁷⁴ L'idéalisme en musique n'est pas seulement l'instrument d'un mensonge conscient motivé par le désir d'écrasement total de l'auditeur. « Pourquoi pas plutôt la grandeur, le « sublime », le colossal, ce qui remue les foules ? (...) au peuple, il lui faut aussi du

« sublime », du profond, de l'écrasant. (...) N'hésitons pas davantage, Messieurs les musiciens, renversons-les, exaltons-les, suggérons-leur l'ineffable ! »⁷⁵ « La grande imposture de la transcendance et de l'au-delà »⁷⁶ en laquelle Wagner s'est enfermé semble inhérente à la musique elle-même. **Nietzsche condamne l'œuvre wagnérienne en ce qu'elle exemplifie la tendance propre à la musique à outrepasser et à nier le sensible**, à nous suggérer un ailleurs et à répondre ainsi à notre insatisfaction devant la vie en comblant notre désir nostalgique d'infini⁷⁷. En cela la musique, « (...) messagère des « choses inexistantes » et du désir inapaisable qui nous porte vers elles (...) »⁷⁸, a une affinité toute particulière avec l'instinct religieux. « (...) par les lumières chassé de la sphère religieuse, le sentiment se jette dans l'art (...). Partout où dans les efforts humains on perçoit une sombre coloration supérieure, on peut conjecturer que la crainte des esprits, le parfum de l'encens et les ombres de l'Église y sont rattachés. »⁷⁹

4) Wagner ou l'intelligence de Circé

Nietzsche ne se contente pas de suggérer métaphoriquement le caractère féminin de la musique de Wagner, il l'atteste : « (...) toute la manière qu'a Wagner de prendre et de donner, quant aux sujets, aux personnages, aux passions et aux nerfs, tout cela exprime clairement l'*esprit de sa musique*, à supposer que celle-ci sache parler d'elle-même sans ambiguïté, car la musique est femme... »⁸⁰ Wagner n'est pas seulement, pour Nietzsche, la voix la plus majestueuse de la décadence : il en est la raison, l'intelligence, et finalement le vouloir et le mobile (l'instinct de domination). Sa musique est toute entière orientée vers l'effet par lequel il satisfait sa soif d'asservissement et de domination sur l'auditeur : « Wagner ne calcule jamais en musicien en partant d'une quelconque conscience musicale. Il recherche l'effet, il ne recherche rien d'autre que l'effet. »⁸⁰ En elle résonne, selon Nietzsche, un esprit féminin de mensonge, de fausseté, un

désir de néant. C'est en ce sens que l'on peut lire l'accusation d'histrionisme que Nietzsche lance à Wagner : il est l'intelligence dissimulatrice d'une *certaine musique* qui porte à son **plus haut degré la féminité présente en toute musique**. « Mais Wagner était-il un musicien ? En tout cas, il était quelque chose *de plus* : un incomparable *Histrion*, le plus grand mime, le plus étonnant génie théâtral que les Allemands aient jamais eu, notre homme de *scène par excellence*. »⁸¹

TROISIÈME PARTIE

L'ESSENCE CHAOTIQUE DE LA MUSIQUE ET LA MÉTAPHORE DE LA FEMME PRIMITIVE

« Comment se fait-il que les vents chauds et pluvieux
amènent aussi l'état d'âme musical
et l'humeur inventive de la mélodie ?
Ne seraient-ce pas les mêmes vents
qui emplissent les églises
et inspirent des pensées amoureuses aux femmes ? »
(GS, livre II, § 63, « La femme dans la musique »)

Un même souffle de féminité habite donc **la femme et la musique** : entre elles **une essence commune** fonde un rapport d'analogie et autorise les métaphores. Cette quintessence, qui est à la fois la source secrète de leur charme, leur dimension originaire, et le point de chute de l'auditeur ou de l'amant ravi... Nietzsche la désigne comme excès de féminité et indomptabilité. En témoigne notamment l'expression « *essence trop féminine* de la musique. »⁸²

1) L'essence trop féminine de la musique définie négativement par rapport à l'exigence apollinienne d'affirmation de l'individuation

Un fragment datant de 1888 est particulièrement révélateur du **parti pris nietzschéen en faveur de l'individuation contre ce qui la menace**⁸³. L'esthétique du Nietzsche de la maturité est un terrain de combat entre la force organisatrice apollinienne et un ennemi diffus, dont la maîtrise et le dépassement dans la forme sont la condition du Grand art : « Se rendre maître du chaos intérieur, forcer son propre chaos à prendre forme ; agir de façon logique, simple, catégorique, mathématique, se faire *loi*, voilà la grande ambition. »⁸⁴ L'ennemi de la forme - le chaos - n'est pas tant l'absence de forme que la multiplicité sans ordre des formes, l'indécision

entre les formes.

Et c'est précisément **la musique qui offre à l'idéal esthétique apollinien son plus terrible antagonisme**. « Le concept de grand style serait-il en contradiction avec l'esprit de la musique, avec ce qu'il y a de « féminin » dans notre musique ? »⁸⁴ En elle, quelque chose résiste à l'acte législateur apollinien par lequel une régularité est imposée au chaos. En elle, quelque chose de « féminin » se dérobe à la loi masculine et se refuse à se figer. C'est ainsi que « **l'esprit de la musique** » - **l'essence musicale - est essentiellement « protéiforme »**, c'est-à-dire aberrant depuis la perspective apollinienne du monde des formes fixes, des apparences et de l'individuation : la musique porte en son sein un excès de féminité (un chaos) qui met en échec la puissance d'unification du divers. Dufour déclare à ce sujet : « Ce qui est donné <en musique> ce n'est pas le temps, c'est-à-dire l'ordre, l'unité, mais c'est uniquement le « chaos », ou, comme il l'écrit, « la confusion ». »⁸⁵ Au point de départ de la réflexion esthétique nietzschéenne, nous découvrons une aversion instinctive pour la dimension intime, au sein de la musique, de violence et de rébellion contre l'ordre apollinien. La musique peut faire mine de se plier aux catégories esthétiques de beauté formelle, il n'en demeure pas moins qu'elle est, par essence, insoumise, que sa nature est celle d'un chaos en excès incessant sur la forme, et qu'elle répugne à se soumettre à toute mesure (masculine).

2) La femme primordiale, métaphore implicite de l'essence chaotique de la musique

Comme l'amant pris en défaut par un charme féminin qui excède ce qu'il peut en recevoir, l'auditeur se trouve envahi, brisé en tant qu'individu, par le parfum de la musique, dont l'essence est la douce violence de l'excès. **L'émotion musicale que Nietzsche condamne** est précisément celle où la loi apollinienne de l'individuation est ouvertement bafouée par une puissance barbare, celle où **le masculin s'avoue vaincu par le féminin qu'il lui fallait**

soumettre⁸⁶ - à sa mesure -, celle où la démesure de la musique dans sa dimension de chaos a raison de l'individu comme unité de mesure. Les descriptions nietzschéennes du chaos musical portent encore les traces d'un imaginaire féminin. Toute femme contient son inquiétante part d'ombre et de danger et nourrit en son sein le spectre à la fois captivant et repoussant de la femme primordiale, tout comme la musique abrite en secret sa dimension de chaos. **Là où Nietzsche s'évertue à peindre le chaos musical, c'est le portrait de Lilith qui se dessine :** l'archétype de la femme qui refuse de se subordonner à l'autorité masculine, et qui, par son insoumission même, en devient l'ennemie voire la maîtresse.



- Figure 5 -

3) Le problème de l'essence féminine au cœur de la distinction des deux types de musique

Il est erroné d'avancer, comme le fait pourtant Mathieu Kessler⁸⁷, que c'est en fonction de critères avant tout philosophiques et non musicaux que Nietzsche compare les qualités respectives de l'art de Bizet, archétype de la musique affirmative, et de celui de Wagner.

Certes, c'est également en termes de valeurs, d'aspirations humaines et d'éthique par rapport au mystère de l'existence que peut s'exprimer la distinction entre les deux types de musique « Mais vous ne m'entendez pas? Vous préférez encore le problème que pose Wagner à celui que pose Bizet? Moi non plus, je ne le sous-estime pas : il est, à sa manière, fascinant. Le problème du salut est, en soi, digne d'intérêt. Wagner n'a médité aucun problème plus intensément que celui du salut : son opéra est un opéra du salut. Chez lui, on trouve toujours quelqu'un qui veut à tout prix être sauvé : c'est tantôt un bonhomme, tantôt une petite bonne femme : voilà *son* problème. »⁸⁸ Mais c'est fondamentalement au niveau de l'expérience musicale elle-même que se situe le clivage. Autrement dit, **ce qui permet de distinguer les musiques affirmative (de grand style) et décadente (romantique, wagnérienne), c'est avant tout la nature du charme musical qui s'y opère.** L'expérience de la première est secrètement associée à l'image de la femme domestiquée – Pénélope ou Ève -, dont l'essence féminine excessive (le chaos) a été disciplinée et rendue inoffensive. Celle de la deuxième est en revanche associée à la symbolique de Circé – la femme tentatrice – à travers laquelle parle une féminité sauvage – le spectre de l'insoumise et impétueuse Lilith. Ce qui change radicalement la nature de la séduction musicale, c'est la force avec laquelle le chaos – l'« essence » féminine et protéiforme de la musique - s'y manifeste : la musique affirmative fait oublier le chaos qui en elle a été dompté et nous en détourne. Dans le drame wagnérien au contraire résonne le cri terrifiant et envoûtant d'un chaos primitif qui nous ramène à lui pour nous y anéantir.

4) Le chaos envisagé depuis la perspective apollinienne de l'individuation

Il résulte du parti pris nietzschéen en faveur de l'exigence apollinienne d'individuation contre ce qui, en musique, menace l'individu de destruction, **une certaine conception du chaos** dans ses significations à la fois musicale et ontologique, laquelle **se bâtit sur le rejet de ce qui**

pourrait bien être, aux yeux du Nietzsche de la maturité, **une erreur fondamentale de son ouvrage de jeunesse**. « Je veux expressément déclarer aux lecteurs de mes précédents ouvrages que j'ai abandonné les positions métaphysico-esthétiques qui y dominent essentiellement : elles sont plaisantes, mais intenables. »⁸⁹ Avec *Humain trop humain* s'initie en effet un mouvement de la pensée nietzschéenne qui culminera avec *Le Crépuscule des Idoles*. Tandis que le premier des deux ouvrages postule l'inaccessibilité, à notre humaine condition, de ces prétendues « vérités absolues »⁹⁰ et dénonce la croyance en l'inspiration et la « superstition du génie »⁹¹ auquel ces vérités seraient miraculeusement communiquées, l'ouvrage de 1888 révèle, quant à lui, que la vérité elle-même est une fable. « Le « monde vrai », une idée qui ne sert plus à rien, qui n'engage même plus à rien – une idée inutile, superflue, par conséquent une idée réfutée : abolissons-la. »⁹² Mais la faute fondamentale commise par Nietzsche dans sa jeunesse n'est pas tant d'avoir scindé le monde et « cru découvrir un *second monde réel* »⁹³, un absolu transcendant, que d'**avoir conféré**, en adoptant le modèle dualiste au moyen duquel il pensait la création artistique et le monde comme phénomène esthétique, une dignité métaphysique à ce qui se tramait sous les appellations d'« être véritable », « vouloir universel », « un originaire » ou « Mères de l'être » (un chaos ontologique « en tant qu'éternelle souffrance et contradiction »^{93B}) et, à un second niveau en tant que la musique était à l'époque conçue comme symbole de l'essence du monde⁹⁴, **une légitimité au chaos en musique**.

Le rejet, à partir de *Humain trop humain*, de la scission entre apparence et essence signifie avant tout le refus d'une transcendance et d'une autosuffisance du chaos qui le sépareraient radicalement du monde phénoménal. En abandonnant ses positions premières, Nietzsche destitue donc l'Un originaire de son statut et de sa dignité métaphysiques : la prétendue unité

originelle que, dans l'ivresse musicale, l'individu isolé rejoindrait à la faveur d'un dessaisissement mystique de soi, ainsi que le pensait l'auteur de la *Naissance de la tragédie*^{94B}, n'est plus qu'un vide primordial, un flux informe non distinct des phénomènes, l'état en quelque sorte inachevé de ceux-ci. **Le cadre de pensée non-dualiste (phénoménaliste) n'est peut-être que le moyen que Nietzsche s'est à lui-même donné pour ôter toute légitimité à l'altérité du chaos**, en tant qu'autre de la forme et de l'individuation et menace qui pèse sur ces dernières⁹⁵. Le chaos, désormais envisagé depuis la sphère apollinienne des phénomènes et de l'individuation et en vue de celle-ci, se scinde en deux versants.

- Le chaos en tant que « devenir conçu activement » : contrairement à une idée largement répandue chez les commentateurs de Nietzsche selon laquelle l'abandon de l'armature conceptuelle héritée de Schopenhauer correspondrait à une avancée significative dans l'histoire de sa pensée, une sorte d'acte de conquête de sa maturité philosophique⁹⁶, nous affirmons que **la nouvelle conception nietzschéenne du chaos** ne correspond pas forcément à une meilleure compréhension de celui-ci. Tandis que le premier Nietzsche pensait, à l'aide du dualisme schopenhauerien, l'altérité radicale du chaos à l'égard de l'apparence, la nouvelle idée qu'il s'en fait est issue de **l'application d'une perspective partielle, univoque et apollinienne sur ce que la *Naissance de la tragédie* appelait le « dionysiaque »**⁹⁷ et envisageait *aussi* du point de vue de sa fécondité dans la sphère des représentations qui rendent la vie possible : « Le dionysiaque, mesuré à l'apollinien, apparaît comme cette puissance originelle et éternelle qui fait que l'art ne cesse d'appeler à l'existence le monde phénoménal (...). »⁹⁸ Dans les écrits de la maturité en revanche, le dionysiaque cesse d'être possiblement pensé comme l'autre absolu de la forme et la menace pesant sur le monde des apparences pour devenir la puissance de création des formes, une sorte de matrice de non-sens située en amont de l'apparence laquelle

en serait issue, un état fécond de virtualités de sens en attente de l'acte de législation qui le fera advenir dans la représentation en laquelle il trouvera son *sens*, ou, comme l'écrit Dufour, « une multiplicité de déterminations changeantes et mouvantes partant dans tous les sens (comme l'est l'homme de la *Wollust*, qui a pour maître la seule volupté). »⁹⁹

Nietzsche refuse catégoriquement que l'altérité du chaos puisse être irréductible au processus apollinien par lequel il s'enfante dans l'apparence. « Dionysos. Type du législateur. »¹⁰⁰ Cet aphorisme où se dévoile le nouveau visage de Dionysos dit l'intériorisation profonde par la nouvelle figure dionysiaque de la loi apollinienne. Le dieu symbolise désormais, non plus l'étrangeté du chaos séparé de la sphère de l'apparence par un abîme, mais le mouvement par lequel cette matrice de souffrance et de contradiction s'engendre dans la belle apparence, la fécondité du devenir voué à s'enfanter dans la sphère phénoménale (celle des étants, des entités individuelles), l'informe régi intérieurement par la loi apollinienne de la forme¹⁰¹. Nietzsche perçoit désormais le chaos comme un chaos d'engendrement et la souffrance comme un travail d'enfantement : « (...) les « douleurs de l'enfantement » sanctifient la douleur en général – tout devenir, toute croissance, tout ce qui est gage d'avenir est cause de douleur... »¹⁰² *L'Hymne à la vie* chante l'acceptation lyrique d'une douleur qui n'est plus l'ennemie de l'individuation. Parce qu'il la sait et la fait sienne, l'homme dionysiaque, loin de se laisser anéantir par sa souffrance, va effrontément au devant d'elle¹⁰³ et y consent comme au mouvement par lequel il se renouvelle en se dépassant et s'affirme en tant qu'individu.

- Le chaos comme menace : dans sa tentative pour résoudre l'altérité du chaos dans un continuum où se rejoignent les deux pôles jadis opposés de l'Un originaire et de l'apparence apollinienne, Nietzsche se heurte pourtant à un obstacle majeur : l'hostilité ultime du chaos à

l'égard de la forme, c'est-à-dire le caractère partiel de son obéissance à la loi apollinienne d'ordonnement. Le chaos demeure pour Nietzsche l'écueil possible de l'apparence, toujours susceptible de faire voler en éclats l'édifice fragile de l'individuation. Cette menace avait d'ailleurs été clairement formulée dans la *Naissance de la tragédie* à travers le pressentiment, par l'individu grec, de sa destruction imminente sous la poussée irrésistible du dionysiaque : le « Grec apollinien (...) était même obligé de sentir que son existence entière, avec toute sa beauté et sa mesure, reposait en fait sur un arrière-fond voilé de souffrance et de connaissance que le dionysiaque lui faisait redécouvrir. »¹⁰⁴ De cette mise en échec de l'entreprise nietzschéenne, atteste par exemple la hantise d'une jouissance musicale qui puisse provoquer « une rechute <de l'auditeur> dans le chaos <qui > fait « pressentir l'ineffable » ! »⁷⁴, dans ce chaos musical avec lequel l'auteur avait autrefois confondu l'ineffable (l'un originaire) dont il sait, depuis *Le Crépuscule des Idoles*, qu'il n'est qu'une fable.

5) L'interdiction de la jouissance musicale du chaos

- Esthétique de l'affirmation de l'individu versus esthétique de la dépossession

La nouvelle esthétique nietzschéenne, dont *Humain trop humain* pose les premiers jalons, peut être qualifiée d'« **esthétique de l'affirmation de l'individualité forte** », placée sous le signe d'un Apollon silencieux que la *Naissance de la tragédie* érigeait en gardien de l'individuation. L'importance de l'**apport ultérieur de la physiologie** (principe de la stimulation de l'activité sensorielle et musculaire) à l'esthétique apollinienne du second Nietzsche se mesure au fait qu'elle permet d'incarner l'individu dans l'instance corporelle et d'identifier les conditions de l'individualité forte à celle de la santé du corps. L'individu fort est celui dont les fonctions vitales et les facultés symboliques sont hissées à leur maximum d'intensité : « Dans l'état dionysiaque, (...) c'est l'ensemble de la sensibilité qui est excité et exacerbé au point de

décharger d'un seul coup ses moyens d'expression et d'intensifier à la fois son pouvoir de représentation, d'imitation, de transfiguration, de métamorphose, tous les modes de l'art du mime et du comédien.»¹⁰⁵ Pensée dans le sens de l'affirmation de l'individu, **l'activité artistique acquiert une fonction de stimulant organique et vital** : « Tout art agit comme suggestion sur les muscles et les sens, qui, à l'origine, chez l'homme naïf aux dispositions artistiques, sont actifs (...) – il parle à cette espèce au corps subtilement excitable.»¹⁰⁶ La nouvelle émotion dionysiaque est ainsi liée à la nouvelle conception nietzschéenne du chaos en tant qu'aspiration de l'informe à son propre dépassement dans l'apparence : le sujet de l'expérience esthétique est celui dont les fonctions vitales (individualisantes) ont été intensifiées par l'émotion artistique, celui qui a remporté sur son propre chaos une victoire par laquelle il s'est affirmé en tant qu'individu.

C'est en tant qu'elles contreviennent à l'exigence apollinienne d'affirmation de l'individu que l'ancienne esthétique, que l'on pourrait qualifier à l'opposé d'« **esthétique de la dépossession et de l'anéantissement** », est officiellement reniée et la première version de la jouissance dionysiaque volontairement oubliée. Nietzsche décrivait en effet cette dernière en des termes particulièrement révélateurs quant au sort réservé à l'individu s'abandonnant à la violence chaotique de la musique : « la réalité d'une ivresse qui (...) ne tient pas compte de l'individu, mais qui cherche au contraire à anéantir toute individualité pour la délivrer en un sentiment mystique d'unité »¹⁰⁷

- Premier chef d'accusation contre « l'œuvre d'art de l'avenir » : la rechute de l'auditeur dans le chaos comme effet esthétique de la musique wagnérienne

Dans la *Naissance de la tragédie*, l'opéra wagnérien était présenté comme l'avatar moderne de la musique dionysiaque, l'exemple paradigmatique du phénomène d'envoûtement et de

pénétration de l'auditeur par la violence musicale, et finalement le fruit de l'esprit dionysiaque réveillé après des siècles de réduction au silence et à la clandestinité sous le règne du socratism et l'optimisme intellectuel : « Du fond dionysiaque de l'esprit allemand une puissance a surgi qui n'a rien de commun avec les conditions premières de la civilisation socratique, qui ne peut ni s'expliquer ni se justifier à partir d'elle, mais que celle-ci, au contraire, regarde comme une chose inexplicable et redoutable, toute-puissante et hostile, - je veux dire la musique allemande, dans sa marche souveraine et solaire qui la conduit de Bach à Beethoven et de Beethoven à Wagner. »¹⁰⁸ **La principale accusation contre la musique de Wagner** porte précisément sur ce que célébrait la première esthétique, à savoir ses **effets dommageables sur l'individualité de l'auditeur**, comparables à l'action nuisible des narcotiques : le plaisir qu'elle nous procure consiste en une régression du sujet esthétique jusqu'à un état chaotique non maîtrisé, non dépassé dans l'unité de l'apparence (de l'individuation), en lequel se dissolvent les fragments d'identités. Sous le charme de cette musique, nous sommes, tels les compagnons d'Ulysse jetés en pâture au Cyclope, livrés à un chaos brut, insensé, en lequel nous ne trouvons aucune compensation à la mise en pièces de notre individualité, frappés d'irréalité, acculés à la défaite devant la perspective de notre anéantissement en tant qu'individus. Nietzsche reprend les métaphores de la nage (aquatique, aérienne) ou de la noyade (déjà utilisées dans la *Naissance de la tragédie* mais désormais connotées négativement) pour désigner le phénomène de ravissement musical exemplifié dans l'œuvre d'art wagnérienne. « Le génie wagnérien de la nébulosité, son art de voguer, vaguer et divaguer dans les airs, d'être partout et nulle part (...) »¹⁰⁹ est un génie de l'effet destructeur de la musique sur l'instance individuelle. Mais ce n'est pas seulement la considération de ses effets esthétiques qui conduit Nietzsche à déceler dans l'opéra wagnérien une inquiétante

parenté avec le chaos musical.

6) Les remarques formelles de Nietzsche sur l'art de Wagner : critique d'une affinité de structure avec la violence primitive de la musique

- La fascination wagnérienne à l'égard du chaos musical : Wagner, artiste de la décadence

Cette parenté se manifeste tout d'abord au travers de la **fascination dont témoigne l'œuvre du compositeur à l'égard de la dimension élémentaire – chaotique – de la musique**. « Il ne s'agissait pas seulement pour Wagner d'écrire une musique mythique ; il lui appartenait, en tant que musicien – poète, de créer le mythe même de la musique, de composer une philosophie mythique et une genèse de la musique », écrivait à ce sujet Thomas Mann¹¹⁰. Par exemple, l'ouverture de *L'Or du Rhin (Das Rheingold)*, premier des quatre opéras qui composent *L'Anneau du Nibelung (Der Ring des Nibelungen)* : un vrombissement parcourt les premières mesures, reproduisant les attermoissements des flots du Rhin, symboliques de l'état primordial d'un monde plein d'innocence, ignorant la cupidité et le blasphème. Mais c'est en fait au commencement de la musique elle-même que fait référence cette rumeur sourde dont on perçoit les échos dans la suite de l'opéra : ainsi lors de la scène de l'entrée des dieux dans leur demeure de "Walhalla". *L'Or du Rhin* se fait le miroir du chaos au principe de la musique elle-même. Ne faut-il pas voir dans cette fascination wagnérienne à l'égard de l'essence musicale la raison même de l'accusation de « décadence », terme que nous pouvons désormais définir comme propension à céder à l'appel de l'élémentaire et du chaos (notamment en musique) ?

- La critique du déconstructionisme musical wagnérien

Le cœur de la critique nietzschéenne à l'égard de **la musique de Wagner** peut se formuler à la manière d'un fascinant paradoxe : du fait de sa trop grande proximité avec l'essence de la

musique, du fait de sa propension à faire résonner le chaos dont elle est issue et de sa réticence à entrer dans les formes instituées / classiques, elle est la musique la plus *amusicale* qui soit. Comme l'écrivait Dufour, « (...) la musique de Wagner (...) n'est <pour Nietzsche> qu'un flux informe sans aucun ordre... »¹¹¹ Elle **reproduit, dans sa structure, l'essence chaotique et l'anarchie au cœur de toute musique et en fait sa loi d'organisation interne**. Reprenant à son compte certaines des thèses développées par Hanslick dans *Du Beau dans la musique*¹¹², Nietzsche formule, notamment à l'époque de *Humain trop humain* ainsi que dans le *Cas Wagner*, un certain nombre d'observations d'ordre technique sur les procédés dont use Wagner pour composer une œuvre musicale à l'image de¹¹³ cette confusion qui « est le phénomène primaire »¹¹⁴. La propension wagnérienne au chaos se manifeste notamment par l'**absence d'unité proprement musicale de ses œuvres**, absence que Nietzsche, depuis – encore une fois – la perspective apollinienne, interprète comme un défaut de force structurante et comme le symptôme d'une faiblesse. « Que Wagner ait travesti en grand principe son incapacité à concevoir un tout organique, qu'il prétende établir un « style dramatique » là où nous ne pouvons qu'établir son impuissance à trouver un style, cela répond à l'une des audacieuses habitudes qui ont accompagné Wagner tout au long de sa vie. »¹¹⁵ L'unité du drame wagnérien n'est donc que factice, fictive : il s'agit d'une unité dramatique qui consiste à juxtaposer des unités musicales et compense mal la déstructuration de l'ensemble. « L'ensemble ne vit même plus : il est composite, calculé, artificiel, c'est un produit de synthèse. (...) Qu'il est misérable, emprunté, « amateur », quand il « développe », quand il tente d'encastrier, au moins, les uns dans les autres, ces éléments qui ne sont pas d'une même coulée! »¹¹⁵ Lorsque Nietzsche sacre le compositeur, non sans ironie, le « plus grand *miniaturiste* de la musique, qui, dans l'espace le plus exigü, concentre tout un infini de sens et de douceur »¹¹⁵, lorsqu'il critique chez lui la

surdétermination du détail, il vise encore le cisèlement de l'œuvre en moments indépendants les uns par rapport aux autres et au regard du tout dans lequel ils devraient s'insérer, chacun porté au paroxysme de son intensité par la puissance des « timbre, mouvement, coloration, bref, tout l'aspect sensuel de la musique »¹¹⁶. Certains chapitres du *Nietzsche contre Wagner* accusent une intention délibérée chez Wagner de bafouer les lois qui ont, avant lui, régi la musique et dénoncent la **portée subversive du style wagnérien**, lequel se caractérise précisément par un refus de tout « style », de toute mise en forme du chaos sonore. « La « mélodie continue » veut justement briser cette régularité harmonieuse des temps et des intensités, elle se permet même à l'occasion de la tourner en dérision – elle trouve sa richesse d'invention dans ce qui, pour une oreille moins jeune, sonne, quant au rythme, comme outrage et paradoxe. »¹¹⁷

D'après Nietzsche, **Wagner part délibérément en guerre contre la mélodie** : « Dénigrons, mes amis, dénigrons si nous croyons ferme à l'Idéal, dénigrons la mélodie! Rien n'est plus périlleux qu'une belle mélodie ! Rien qui gâte plus aisément le goût ! Nous sommes perdus, mes amis, si l'on se remet à aimer les belles mélodies! »¹¹⁸ La mélodie « infinie » de Wagner est, à son oreille, le contraire de la mélodie véritable : un morcellement continu de fragments épars artificiellement raccordés les uns aux autres. Autre invention wagnérienne, le leitmotiv¹¹⁹ énonce, amorce, esquisse, répète et amplifie des thèmes dont il avorte à chaque fois le développement. Le « style » wagnérien transgresse également les lois classiques de l'harmonie par son refus d'une tonalité dominante et d'une hiérarchisation des accords (entre accord principal et accords de passage). La deuxième scène du *Crépuscule des dieux* (*Götterdämmerung*), le dernier opéra de *L'Anneau du Nibelung*, intitulée « Vision of Walhalla », est particulièrement révélatrice du procédé wagnérien d'indétermination tonale. En

l'espace d'un peu plus d'une minute, pas moins de six tonalités harmoniques se succèdent, la mélodie, effacée par l'élément harmonique prépondérant, glissant de l'une à l'autre dans un crescendo d'intensité : do dièse majeur, fa dièse majeur, si bémol majeur, fa majeur, fa mineur, la bémol majeur. Notons également l'oscillation finale entre l'accord de la bémol majeur et le mi bémol majeur : Wagner élude la hiérarchie entre ce qui devrait être la tonalité principale et les tonalités secondaires ou accords de passage (le mi bémol majeur sur lequel la mélodie s'appesantit de façon justement à nier son caractère secondaire). Il en résulte, au niveau de l'effet musical produit, une sensation déstabilisante d'incertitude, une perspective incertaine (avec notamment le glissement particulièrement inattendu du mode majeur au mode mineur à la 48^{ème} seconde). « L'art wagnérien oblige à changer constamment de point de vue. Wagner reste myope pour le tout, pour la grande forme, donc pour un point de vue à partir duquel on appréhenderait, sans en changer, la totalité des moments. Il nous contraint à adopter le point de vue du moment dans lequel on est pour en changer aussitôt dans un mouvement imprévisible et surtout sans fin. »¹²⁰

- La musique définie par la notion apollinienne de ressac rythmique : sens de l'accusation de dégénérescence du rythme lancée contre la musique wagnérienne

C'est autour de **la notion de rythme** que se cristallise la critique nietzschéenne à l'égard de la musique de Wagner. **Dans la nouvelle conception du chaos**, défini comme un état d'incomplétude aspirant à son parachèvement dans l'apparence, le rythme occupe une position centrale. « Le dionysiaque est le fond disharmonieux qui aspire au rythme. »¹²¹. Rattaché depuis la Naissance de la tragédie à l'action unificatrice d'Apollon, le rythme est l'élément non-musical par lequel un ordre s'instaure dans le chaos¹²² et qui contraint ce dernier à se plier à la régularité des formes du temps. Or, c'est par l'élément rythmique que se définit la musique

dans les écrits de la maturité, et non plus, comme c'était le cas dans la première esthétique, par sa dimension interne de violence, c'est-à-dire le « pouvoir commotionnant du son ». **La musique est donc dorénavant pensée non plus à partir de son essence mais contre son essence** : tant qu'elle en reste à sa barbarie première (son état « élémentaire »), tant qu'Apollon ne lui a pas, par le rythme, imposé sa loi, elle n'est qu'une rumeur vide. C'est par le « ressac rythmique » que la musique, échappant à son chaos premier, advient. On remarque que le nouvel idéal musical nietzschéen correspond trait pour trait à ce que La *Naissance de la tragédie*, dans une unique et brève mention, désignait sous l'appellation de « musique apollinienne », autrement dit une musique non-dionysiaque bâtie sur l'ignorance du chaos et caractérisée par la prépondérance de cet élément extérieur à l'essence musicale qu'est le rythme. « S'il apparaît que la musique était déjà connue, comme art apollinien, elle ne l'était néanmoins, à strictement parler, qu'en tant que ressac rythmique dont la force plastique, en se déployant, assurait la représentation d'états apolliniens. »¹²³

Ce qui se produit en revanche avec le drame wagnérien est **un phénomène complexe de « dégénérescence du rythme »** ou « excès de maturité du sentiment rythmique »¹²⁴ : Wagner dénature l'édifice rythmique apollinien au point de le faire servir comme instrument d'une déstructuration musicale qu'il avait pour fonction d'empêcher, autrement dit de lui faire jouer le jeu du chaos : « (...) il oppose au rythme à deux temps un rythme à trois temps, et il n'est pas rare qu'il introduise la mesure à cinq et à sept temps, qu'il répète immédiatement la même phrase, mais avec un allongement pour qu'elle atteigne à une durée double et triple. »¹²⁴ Tandis que La *Naissance de la tragédie* célébrait en l'effet tragique le truchement d'identité par lequel Dionysos parlait à travers Apollon¹²⁵, le *Cas Wagner* condamne, dans l'opéra de Wagner, ce même procédé d'usurpation par lequel l'élément rythmique apollinien affaibli laisse place au

chaos (dionysiaque) qu'il était censé enrayer. « Si l'on imitait un tel goût, s'il devenait dominant, il en résulterait pour la musique le danger le plus grave : la totale dégénérescence du sens du rythme, le chaos à la place du rythme... »¹²⁶

7) Wagner décadent ou alchimiste de la musique ?

La révolution de perspective que connaît la réflexion esthétique de Nietzsche entre 1872 et 1878 le conduit à placer la musique sous la tutelle des arts plastiques. La raison n'en est pas seulement la contestation de l'idée d'autonomie et d'indépendance de la musique par rapport aux autres arts que soutenait la Naissance de la tragédie. **La nouvelle esthétique nietzschéenne soumet la musique au joug masculin d'une « plastique supérieure » afin d'en domestiquer l'« essence trop féminine »**¹²⁷. Dans la musique affirmative, la dimension dionysiaque de la musique est réduite au silence et l'appel irrésistible du chaos tu. Pénélope est-elle autre chose que le versant édulcoré de Circé, son miroir apaisé, une femme dont l'éternel féminin a été muselé et n'est plus, pour l'auditeur, un péril ? Dans le drame wagnérien au contraire, les carcans apolliniens cèdent à la fascination du charme déstructurant de la musique issu de son essence chaotique.

Quel est alors, dans cette optique, le sens profond de la figure de Wagner pour le Nietzsche de la maturité ? Pour le savoir, rappelons-nous que, dans la vision hellénique du premier Nietzsche, le monde civilisé d'Apollon « écartait justement comme non apollinien l'élément qui constitue le caractère de la musique dionysiaque, et par là même de la musique en général, c'est-à-dire le pouvoir commotionnant du son, le flot homogène de la mélodie et le monde absolument incomparable de l'harmonie. »¹²⁸ **Wagner n'est pas tant celui qui a fait régresser la musique** en bafouant ouvertement les lois classiques de l'organisation rythmique, mélodique et harmonique **que celui qui en a retrouvé la dimension interne de démesure et a**

démontré, par son œuvre, le caractère finalement **indomptable de la musique**, son refus sauvage d'entrer dans les cadres que l'autorité masculine lui avait préalablement imposés. D'où ce constat désabusé de Nietzsche : « Tous les arts connaissent de tels ambitieux du grand style : pourquoi manquent-ils dans la musique ? Aucun musicien n'a-t-il jamais bâti comme cet architecte qui a créé le Palazzo Pitti?... »¹²⁹ Le drame wagnérien fait résonner la voix de ce qui, dans la musique, ne se plie pas aux exigences masculines, de ce qui menace même les institutions apolliniennes (au premier rang desquelles l'individuation). Il fait entendre ce grondement sourd (dionysiaque) qui, dans la *Naissance*, faisait trembler le Grec apollinien¹⁰³.

Aux yeux de Nietzsche, **Wagner restera le grand alchimiste de la musique, celui qui a découvert le moyen par lequel l'auditeur peut être dépossédé de lui-même et dissous dans le chaos**. Tout un champ lexical de la sorcellerie¹³¹ nous donne à penser que Wagner représente pour lui Le musicien qui a dévoué son génie à la cause d'une déesse qu'il juge maléfique. « Aujourd'hui encore, je cherche en vain une œuvre qui ait la même dangereuse fascination, la même effrayante et suave infinitude que *Tristan* – et je la cherche en vain dans tous les arts. Toutes les étrangetés d'un Léonard de Vinci perdent leurs sortilèges dès le premier accord de *Tristan*. Cette œuvre est sans aucun doute le *non plus ultra* de Wagner... Je tiens pour une chance de premier ordre d'avoir vécu au bon moment, et précisément parmi les Allemands, d'avoir été mûr pour cette œuvre : tant va loin, chez moi la curiosité du psychologue. Le monde est pauvre pour celui qui n'a jamais été assez malade pour cette "volupté de l'enfer..." »¹³² Quoiqu'en dise Nietzsche, l'utilisation dans ce passage du vocabulaire de l'inquisition dément l'idée selon laquelle son intérêt pour *Tristan* ne tiendrait qu'à une « curiosité du physiologue ». L'opéra de Wagner que la quatrième *Considération Inactuelle* consacrait comme le « véritable *opus metaphysicum* de tout art » semble contenir la quintessence du charme musical par lequel

l'individu est dissous dans le flux du chaos et de la contradiction : « être mort au sein de la vie, être un dans la dualité. »¹³³ « Klingsor de tous les Klingsors »¹³⁴, Wagner a levé le joug des règles classiques qui obligeaient la musique à taire sa dimension secrète. Il a commis l'irréparable en brisant les chaînes qui retenaient la puissance destructrice de l'éternel féminin musical, ouvert la boîte de Pandore dont peuvent désormais s'échapper tous les maux, toutes les Sirènes mues par le désir de déchiqeter ces illusions instituées, parmi lesquelles l'individuation.

CONCLUSION

MUSIQUE ET DÉCADENCE

**« La musique, la musique moderne n'est-elle pas déjà de la décadence ?
(...) N'a-t-elle pas grandi en contradiction avec toute espèce de goût classique,
toute visée classique lui étant interdite ? »
(VP II, Livre IV, § 450, « La « musique » et le grand style »)**

Comme Lilith refusant d'obéir à la loi d'Adam, il est peu probable que la musique, ayant retrouvé, par la faute de Wagner, sa pleine puissance d'envoûtement, accepte de retourner au rôle de sage épouse délassante et réconfortante auquel l'homme tentait de la confiner. Rappelons ce constat désabusé de l'une des dernières pages du *Cas Wagner* : « En face de Wagner, aucun autre musicien ne compte. C'est sans espoir. Le déclin est général. Les atteintes du mal sont profondes. »¹ Le « moment Wagner » représente, dans l'histoire de l'art, l'achèvement du processus romantique d'émancipation et d'épanouissement de la musique dans la décadence et la capitulation devant le chaos, l'instant où la menace d'anéantissement plane au-dessus de ces représentations qui rendent la vie possible : être, forme, individu, ... « (...) la musique atteint sa maturité et sa plénitude suprême avec le romantisme, cette fois encore en réaction contre le classicisme. »²

Cette **passivité devant le chaos** (que nous pourrions qualifier de capitulation ou de fascination coupable conduisant à céder à son appel), **que Nietzsche nomme « décadence »** et interprète comme le symptôme d'une dégénérescence des forces individualisantes, est **pensée de manière paradigmatique comme un phénomène musical**. Par extension, par contamination, la décadence en musique atteint les autres sphères d'activités humaines, notamment la littérature : « À quoi distingue-t-on toute décadence littéraire ? À ce que la vie n'anime plus l'ensemble. Le mot devient souverain et fait irruption hors de la phrase, la phrase déborde et obscurcit le sens

de la page, la page prend vie au détriment de l'ensemble : le tout ne forme plus un tout. Mais cette image vaut pour tous les styles de la décadence : c'est, à chaque fois, anarchie des atomes, désagrégation de la volonté. »³ L'avenir ou l'apocalypse de la musique est, par extension, celui de la culture entière. L'art wagnérien sonne le glas de la culture apollinienne et est au principe de l'irréversibilité de la décadence dont Wagner est à la fois le symptôme, le symbole, l'apôtre et le héraut. De par sa dimension intime de chaos, la musique contient en son sein la source d'une pandémie culturelle.

Aux côtés d'une interrogation constante qu'ils posent au sujet de la place à accorder à la musique au sein de la culture, **les écrits esthétiques de Nietzsche ouvrent une voie possible à une – trop rare - réflexion philosophique sur la musique elle-même en présentant cet art sous son jour le plus sombre, le plus inquiétant** : un art dont le charme insidieux, étrangement apparenté à l'ivresse, a le pouvoir de nous meurtrir, de nous anéantir (telle est sa puissance de *chaos*) tout en nous faisant accroire que nous participons, par lui, à un infini qui nous dépasse et nous traverse. « Célébration du vin, c'est-à-dire célébration du narcotisme. C'est un principe idéaliste, une voie vers l'anéantissement de l'individualité. »⁴

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

● Traductions des œuvres philosophiques de Nietzsche

Œuvres philosophiques complètes de Friedrich Nietzsche (dix-huit volumes), textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, Paris, Gallimard, « NRF », 1971 – 1997

- Tome 1. partie 1. *la Naissance de la tragédie. Fragments posthumes. Automne 1869-printemps 1872.* partie 2. *Sur l'avenir de nos établissements d'enseignement. La philosophie à l'époque tragique des Grecs. Vérité et mensonge au sens extra-moral et autres écrits posthumes, 1870-1873*
- Tome 2. parties 1-2. *Considérations inactuelles I-IV*
- Tome 3. parties 1-2. *Humain, trop humain*
- Tome 4. *Aurore et Fragments posthumes, 1879-1880*
- Tome 5. *Le gai savoir "la gaya scienza": fragments posthumes, été 1881-été 1882*
- Tome 6. *Ainsi parlait Zarathoustra*
- Tome 7. *Par-delà bien et mal. La généalogie de la morale*
- Tome 8, partie 1. *Le cas Wagner. Crépuscule des idoles. L'Antéchrist. Ecce Homo. Nietzsche contre Wagner.* partie 2. *Dithyrambes de Dionysos: poèmes et fragments poétiques posthumes (1882-1888)*
- Tome 9. *Fragments posthumes, été 1882-printemps 1884*
- Tome 10. *Fragments posthumes, printemps-automne 1884*
- Tome 11. *Fragments posthumes, automne 1884-automne 1885*
- Tome 12. *Fragments posthumes, automne 1885-automne 1887*
- Tome 13. *Fragments posthumes, 1887- 1888*
- Tome 14. *Fragments posthumes, début 1888-début 1889*

Autres éditions utilisées (les ouvrages sur lesquels nous nous sommes concentrés dans le cours de notre étude sont signalés par un astérisque. À gauche, la date de la première publication de l'œuvre)

- 1871 : *La Naissance de la tragédie*. Paris, Gallimard, 1977. Inclus dans cet opus :
- 1876 : *Richard Wagner à Bayreuth*. in *Considérations inactuelles III et IV*, Paris, Gallimard, 1990
- 1878 (tome I) et 1879 (tome II) : *Humain, trop humain*. Paris, Librairie Générale Française, 1995
- 1882 : *Le Gai Savoir*. Paris, Gallimard, 1982
- 1883 – 1885 : *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris, GF – Flammarion, 1996
- 1886 : *Par delà le bien et le mal*. Paris, Gallimard, 1971
- 1888 : *Le Cas Wagner* suivi de *Nietzsche contre Wagner*. Paris, Gallimard, 1974
- 1888 : *Le Crépuscule des idoles*. Paris, Gallimard, 1974
- 1888 : *Ecce homo*. Paris, GF – Flammarion, 1992
- 1901 : *La Volonté de Puissance*. Paris, Gallimard, 1995, tomes I et II
- Dernières lettres*. Paris, Editions Rivages, 1878

Lettres à Peter Gast. Paris, Éditions du Rocher (traduction française Louise Servicen), 1957

Premiers écrits. Paris, Le cherche midi (traduction française : J.L. Backès), 1994

● **Autres auteurs**

Charles BAUDELAIRE. *Les Fleurs du mal*. Paris, Librairie Générale Française, 1972

Vladimir JANKÉLÉVITCH. *La Musique et l'Ineffable*. Paris, Éditions du Seuil, 1983

● **Ouvrages de commentateurs**

Max GRAAF. *Le Cas Nietzsche – Wagner*. Paris, Cahiers de l'Unebévée, éditions Buchet / chastel & E.P.E.L, 1999

Georges LIÉBERT. *Nietzsche et la musique*. Paris, Presses universitaires de France, 1995

Mathieu KESSLER. *L'esthétique de Nietzsche*. Paris, Presses universitaires de France, collection Thémis - Philosophie, 1998

Éric DUFOUR. *L'esthétique musicale de Nietzsche*. Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2005

● **Articles**

Pierre MONTEBELLO, article « Nietzsche et la musique », in revue internet Le Portique : <http://leportique.revues.org/document210.html>

Wikipédia : *L'Or du Rhin* de Wagner, http://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Or_du_Rhin

NOTES ET COMMENTAIRES

Introduction

1. « (...) il est alors manifeste que c'est avec *Humain trop humain* que Nietzsche devient proprement philosophe. » (Éric DUFOUR, *L'esthétique musicale de Nietzsche*, op cit, p 175)
2. Lettre à Peter Gast du 25 mai 1888, in *Lettres à Peter Gast*, op cit, tome II, p 315
3. « Que la musique, le don le plus merveilleux accordé par Dieu, demeure à jamais ma compagne sur les chemins de ma vie. » (Nietzsche, *Premiers écrits*, op cit, p 39)
4. Georges LIÉBERT. *Nietzsche et la musique*, op cit, p 202
5. Cid, « Maximes et traits », §3. Voir également la lettre à Peter Gast du 15 janvier 1888, in *Lettres à Peter Gast*, op cit, t. II, p 291 : « La vie sans musique n'est qu'une erreur, une besogne éreintante, un exil. »
6. OSM, §159, « Musique et maladie », p 432

Le mythe d'Ulysse cherchant à rester sourd à l'appel des Sirènes marines métaphorise un fait dont le constat sert de point de départ à la réflexion de Jankélévitch sur la musique : l'homme ne consent que du bout des lèvres, et pour ainsi dire honteusement, à s'abandonner au charme musical en lequel il perçoit un danger majeur (que ce soit pour sa santé mentale, intellectuelle ou corporelle). Tel que décrit par Jankélévitch dans *la Musique et l'Ineffable*, Ulysse n'est pas tant l'homme qui, courageusement, résiste au charme féminin de la musique, que celui qui, par la peur, est averti des intentions malsaines des créatures chantantes : « (...) Ulysse, personnage allégorique des mystères, se bouche les oreilles pour n'entendre pas les Sirènes de l'erreur, c'est-à-dire pour se rendre sourd aux musiques mélodieuses et à la tentation perfide : car la musique des Sirènes est plus qu'un bruit distrayant, divertissant ou dissipant, un empêchement de réfléchir, - c'est un art d'agréer frauduleux (...) ; les enchanteresses postées sur la route d'Ithaque, qui est la route de la vérité, veulent nous fourvoyer, nous dérouter de notre route, nous faire dévier de la voie droite. » (op cit, p 182)

7. NvW, Épilogue, § 1, p 85
8. Terme que nous empruntons à V. JANKÉLÉVITCH. *La Musique et l'Ineffable*, op cit

Essai : parties 1, 2 et 3

- 1 GS, Livre II, § 60, « Les femmes et leur action à distance », p 97-98
- 2 C. BAUDELAIRE. *Les fleurs du mal*. Librairie générale française, 1972, chap. XXI, « Parfum exotique », p 37 (première publication du recueil en 1855).
Dans ce poème inspiré par Jeanne Duval, maîtresse antillaise de Baudelaire, on assiste à un glissement du sensuel au spirituel. La femme est présente comme médium entre les mondes matériel et spirituel, la divine illusion qui nous attire vers l'île paradisiaque.

*Quand, les deux yeux fermés, en un soir chaud d'automne,
Je respire l'odeur de ton sein chaleureux,
Je vois se dérouler des rivages heureux
Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone ;*

Une île paresseuse où la nature donne

*Des arbres singuliers et des fruits savoureux ;
Des hommes dont le corps est mince et vigoureux,
Et des femmes dont œil par sa franchise étouffe.*

*Guidé par ton odeur vers des charmants climats,
Je vois un port rempli de voiles et de mâts
Encor tout fatigués par la vague marine,*

*Pendant que le parfum des verts tamariniers,
Qui circule dans l'air et m'enfle la narine,
Se mêle dans mon âme au chant des mariniers. (Baudelaire)*

- 3 Voir CW, § 2, p 23 et § 10, p 42 : « (...) ce que, nous autres, les *alcyoniens*, cherchons en vain chez Wagner : la *gaya scienza* ? Les pieds ailés, l'esprit, la flamme, la grâce, la grande logique, la danse des étoiles : la pétulance intellectuelle, le frisson lumineux du sud – la mer *lisse* – la perfection. »
- 4 NvW, « Intermezzo », p 65
- 4B Cette **musique** rêvée qui passe « au-dessus de nous paré d'un plumage plus léger et plus lumineux que jamais » et dont l'effet est celui de l'apaisement, peut-être dite « **affirmative** » dans le sens où, selon Nietzsche, s'y exprime « le sentiment *affirmatif par excellence*, ce que j'ai appelé le sentiment tragique » (EH, « Pourquoi j'écris de si bons livres », chapitre : Ainsi parlait Zarathoustra, § 1, p 124), lequel, selon ses propres dires, l'« habitait au plus haut degré » au moment de l'« accouchement » (en 1883) de la partie terminale de son *Zarathoustra* et de son ultime composition *L'Hymne à la vie*. Le sentiment affirmatif et le type de musique en lequel celui-ci se manifeste au plus haut point peuvent donc être caractérisés par cette aspiration à la légèreté que nous venons de mettre en lumière.
- 5 PBM, « Qu'est-ce qui est aristocratique ? », § 295, p 207
- 6 Mathieu KESSLER. *L'esthétique de Nietzsche*. op cit, Première partie : Les Métamorphoses d'Apollon et de Dionysos, chapitre V : Le déclin de l'antagonisme radical, 3/ Du printemps à l'automne dans la symbolique dionysiaque, p 123 - 125
- 7 NT, § 10, p 70
- 8 Lettre à Franz Overbeck du 18 octobre 1888, in *Dernières lettres*, op cit, p 22
- 9 Voir NT, § 16, p 96 : « (...) à l'appel jeté par Dionysos dans la jubilation mystique, les frontières de l'individuation volent en éclats, frayant ainsi la voie qui mène jusqu'aux Mères de l'être, jusqu'au tréfonds le plus intime des choses. »
- 10 NT, § 9, p 68
- 11 PBM, « Qu'est-ce qui est aristocratique ? », § 295, p 207
- 12 Voir NT, § 1, p 29 : « (...) lui qui d'après la racine de son nom est le « brillant », la divinité de lumière (...) »
- 13 Z, 1^{ère} partie, « Lire et écrire », p 79 – 80
- 14 Fgt posth 2 (101), in *Fragments posthumes automne 1885 – automne 1887*, OC, op cit, tome XII, p 117
- 15 Cid, « Ce qui manque aux Allemands », § 2. Voir également GS, livre V, § 347 : « Il faut donc apprendre à penser comme on apprend à danser, comme une sorte particulière de danse. » Nietzsche considère d'ailleurs *Ainsi parlait Zarathoustra* comme le paradigme de cette légèreté à laquelle il aspire en littérature. « Dans ce livre, mon style est une danse, il joue avec les symétries de toutes sortes, d'un bond il les dépasse et les raille. » « Mein Stil ist sein Tanz ; ein Spiel der Symmetrien aller Art und ein Überspringen und Verspotten dieser Symmetrien. » (Lettre à Erwin Rohde en date du 22 février / um den 22. Februar 1884, in *Nietzsche Briefwechsel*, Berlin, Walter de Gruyter & Co, 1981, « Briefe von Nietzsche 1880 – 1884 », p 479)

De cet **alcyonisme du second Dionysos**, lequel initie une notion nouvelle et paradoxale de profondeur, mentionnons deux avatars ou exemplifications. Tout d'abord : le peuple grec que Nietzsche ne cesse, depuis ses jeunes années de philologue, d'idéaliser. « Ah ces Grecs, ils s'entendaient à vivre : ce qui exige une manière courageuse de s'arrêter à la surface, au pli, à l'épiderme; d'adorer l'apparence, de croire aux formes, aux sons, aux paroles, à tout l'Olympe de l'apparence ! Ces Grecs étaient superficiels – *par profondeur!* » (GS, Avant propos de la seconde édition, 1886). D'autre part, le double de Nietzsche lui-même : Zarathoustra : « Vous levez les yeux, car vous aspirez à monter. Et moi j'abaisse mes regards, car je suis sur la cime. (...) Celui qui gravit les plus hautes montagnes se rit des jeux tragiques de la scène comme de la gravité tragique de la vie. (...) Voyez comme je me sens léger ; voyez, je vole ; voyez, je me survole ; voyez, un Dieu danse en moi. » (Z, 1^{ère} partie, « Lire et écrire », p 79 – 80). « Et si ceci est mon alpha et mon oméga, que tout ce qui est lourd devienne léger, que tout corps devienne danseur, tout esprit oiseau : et, en vérité, ceci est mon alpha et mon oméga! » (Z, 3^{ème} partie, § 6, « Les sept sceaux ») Voir aussi EH, « Pourquoi j'écris de si bons livres », chapitre : Ainsi parlait Zarathoustra, §6, p 132 : « L'élément alcyonien, les pieds légers, l'omniprésence de la méchanceté et de l'exubérance et tout ce qui par ailleurs est caractéristique du type de Zarathoustra, on n'a jamais eu la moindre idée que cela puisse ressortir essentiellement à la grandeur. »

- 16 PBM, « Qu'est-ce qui est aristocratique ? », § 295, p 207-208
- 17 NT, § 9, p 67 – 68
- 18 NT, § 9, p 64
- 19 NT, § 7, p 55
- 20 NT, § 1, p 31
- 21 Fgt posth 14 (117), in *Fragments posthumes début 1888 – début janvier 1889*, OC, op cit, tome XIV
- 22 Cid, § 5, « Ce que je dois aux Anciens », p 101
- 23 NT, § 21, p 124-125
- 24 NT, § 10, p 70
- 25 Cid, « Divagations d'un « inactuel » », § 24, p 73 « Au spectacle de la tragédie, c'est l'élément guerrier qui célèbre ses saturnales dans notre âme. »
- 26 Fgt posth 14 (61), in *Fragments posthumes début 1888 – début janvier 1889*, OC, op cit, tome XIV
- 27 GS, livre V, § 368, p 275
- 28 Aristote, *Politique*, V, II § 4 : « L'homme qui travaille a besoin de délasserment, et le jeu n'a pas d'autre objet que de délasser. Le travail amène toujours la fatigue et la contention de nos facultés. Il faut donc savoir appeler à propos l'emploi des jeux comme un remède salutaire. » II § 6 : « Ils [nos pères] y [la musique] ont uniquement trouvé un digne emploi du loisir ; et voilà le but vers lequel ils ont essayé d'en diriger la pratique. Car si, selon eux, il est un délasserment digne d'un homme libre, c'est la musique. »
- 29 GS, §107, p 132
- 30 V. JANKÉLÉVITCH, *La Musique et l'Ineffable*, op cit, p 11
- 31 OSM, § 159, « Musique et maladie », p 432
- 32 V. JANKÉLÉVITCH, *La Musique et l'Ineffable*, op cit, p 10
- 33 VO, Sentimentalité dans la musique, § 168, p 606
- 34 NvW, « Là où je trouve à redire », p 63
- 35 Dufour se livre à une véritable acrobatie en tentant d'établir une classification fixe des œuvres musicales et des compositeurs en fonction de deux grandes catégories nietzschéennes : style romantique / style classique. Selon lui, Bach, Händel, Mozart, Chopin, Rossini, Bizet, Lakme de Leo Delibes (...) se rattachent au style « classique » tandis que Schumann, Weber, Liszt, Wagner, Strauss sont les représentants du style romantique. Cette tentative est peine perdue. Nietzsche

rattachera les différents compositeurs selon son goût et ses humeurs à l'une ou l'autre catégorie, et se contredira allègrement sans rechercher la cohérence. Mais le propre d'une pensée forte n'est-il pas précisément de ne pas avoir besoin de se justifier ? (« Un instinct qui se donne des justifications rationnelles est affaibli : le fait même de se justifier par la raison l'affaiblit. » (CW, post-scriptum, p 45)). Dès le début du *Nietzsche contre Wagner*, la classification de Dufour semble contredite : « Ceux que l'on nomme les musiciens allemands, à commencer par les plus grands, sont tous des *étrangers* (...) ou, si ce n'est pas le cas, ce sont des allemands de la forte race, de la race allemande maintenant *éteinte*, tels que Heinrich Schütz, Bach et Haendel. Quant à moi, je suis encore assez Polonais pour cela, je donnerais pour Chopin tout le reste de la musique : j'en excepte, pour trois raisons différentes, *Siegfried Idyll* de Wagner, peut-être Liszt, qui par ses nobles accents orchestraux, l'emporte sur tous les autres ; enfin, tout ce qui a poussé de l'autre côté des Alpes, je veux dire *de ce côté-ci*... Je ne saurais me passer de Rossini, et moins encore de ce qui est en musique mon Midi à moi, mon maestro vénitien Pietro Gasti. » (NvW, Intermezzo, p 65) La **partition entre romantisme et classicisme** s'avère ainsi considérablement **fluctuante** et traverse même les compositeurs (le *Siegfried* de Wagner rangé dans la catégorie des œuvres classiques)

36 CW, § 3, p 24

37 Sur ce point, Nietzsche ne diffère pas de l'**idée aristotélicienne selon laquelle la musique a une fonction moralisante**. Là où Aristote écrivait. « Mais bien plutôt, la musique n'est-elle pas aussi un des moyens d'arriver à la vertu ? Et ne peut-elle pas, de même que la gymnastique influe sur les corps, elle aussi influencer sur les âmes, en les accoutumant à un plaisir noble et pur ? Enfin (...) en contribuant au délasserement de l'intelligence, ne contribue-t-elle pas aussi à la perfectionner ? » (*Politique*, IV § 4), *Le Cas Wagner* répond : « (...) je deviens meilleur quand ce Bizet s'adresse à moi. Meilleur musicien, aussi, et meilleur auditeur. Peut-on écouter encore mieux ? (...) A-t-on remarqué à quel point la musique rend l'esprit libre ? Donne des ailes aux pensées ? Que, plus on devient musicien, plus on devient philosophe ? » Et encore, cette éloge sans équivoque : « Bizet me rend fécond » (CW, § 1, p 29)

38 NvW, « Intermezzo », p 65

39 « Quatre, cinq fois dans chacune de ses œuvres, il atteint à un état d'exubérante bouffonnerie, mais dans un goût classique, d'une logique absolue – et en même temps dans un esprit merveilleusement parisien ! » « Vier, fünf Mal in jedem Werke erreicht er einen Zustand übermüthigster Bouffonerie, aber in der Form des klassischen Geschmacks, absolut logisch – und dabei noch wunderbar Pariserisch!... » (Lettre à Köselitz en date du 21 mars / um den 21. März 1888, in *Nietzsche Briefwechsel*, Berlin, Walter de Gruyter & Co, 1984, « Briefe von Nietzsche 1887 – 1889 », p 275)

40 L'**opéra de Bizet** a, sur Nietzsche, l'effet d'une **véritable révélation** suivie presque immédiatement par une consécration : « Je ne suis pas loin de croire que *Carmen* est le meilleur opéra qui soit. » (Lettre à Köselitz le 8 décembre 1881, : rigueur implacable de la construction dramatique (« Elle a gardé de Mérimée la logique dans la passion, la concision du trait, l'implacable rigueur (...). » (CW, § 2, p 22)), sens de la mélodie, « maigreur toute française » qui se reflète dans la simplicité et la sobriété de la ligne mélodique, l'amour véritable qui en est le sujet (« Non pas l'amour d'une „vierge idéale“! Pas l'amour d'une „Senta sentimentale“! Mais l'amour conçu comme un fatum, une fatalité, l'amour cynique, innocent, cruel (...). » (CW, § 2, p 23)). *Carmen* de Bizet a le goût d'un breuvage longtemps attendu grâce auquel « notre insatiabilité, pour une fois, s'assouvit » (idem)

41 « Köselitz est la justification sonore de toute ma nouvelle pratique, de ma reconnaissance (...). » « Mensch, ist Köselitz die tönende Rechtfertigung für meine ganze neue Praxis und Wiedergeburt (...). » (Lettre à Franz Overbeck en date du 10 novembre / um den 10. November 1882, in *Nietzsche Briefwechsel*, op cit, « Briefe von Nietzsche 1880 – 1884 », p 276)

42 GS, livre IV, § 334, « Il faut apprendre à aimer », p 223

- 43 V. JANKÉLÉVITCH, *La Musique et l'Ineffable*, op cit, p 16
- 43B Nous proposerons plus tard une étude plus approfondie de **la notion de décadence** et de la signification musicale de cette dernière. Comprenons pour l'instant le terme de « décadence » comme l'antithèse de l'esprit « affirmatif » qu'exprimerait le premier type de musique
- 44 CW, 2nd Post-scriptum, p 50
- 45 PBM, 4^{ème} partie, Maximes et interludes, § 131, p 89
- 46 « Mes premiers soupçons se sont alors dirigés *contre* la musique romantique, je pris mes précautions : et si j'espérais encore quelque chose de la musique, c'était dans l'attente d'un musicien assez audacieux, assez méchant, assez méridional et débordant de santé pour prendre sur cette musique une immortelle vengeance. » (OSM, Préface, § 3, p 367, en italique dans le texte)
- 47 NvW, Épilogue, § 2, p 85
- 48 CW, § 5, p 29
- 49 CW, 2nd Post-scriptum, p 51
- 50 CW, Post-scriptum, p 49
- 51 In *Fragments posthumes début 1888 – début janvier 1889*, OC, op cit, tome XIV, p 343
- 52 NvW, « Là où j'admire », p 61
- 53 Max GRAAF, *Le Cas Nietzsche - Wagner*, op cit, p 30
- 54 Au chapitre « Nous les antipodes » du *Contra Wagner*, Nietzsche évoque les **deux types antithétiques de souffrance**, et les deux sortes d'art qui en découlent : « Tout art, toute philosophie peut être considérée comme un remède et adjuvant de la vie montante ou de la vie déclinante : l'un et l'autre présupposent toujours l'existence de la souffrance et d'êtres qui souffrent. Mais ces derniers appartiennent à deux catégories bien distinctes : d'une part ceux qui souffrent d'une surabondance de vie, qui veulent un art dionysiaque, une vision tragique qui pénètre intimement la vie, et l'embrasse toute entière ; ceux, d'autre part, qui souffrent d'un appauvrissement de la vie, et qui exigent de l'art et de la philosophie le calme, le silence, la mer lisse, *ou bien* alors l'ivresse, la convulsion, l'étourdissement. » (op cit, p 71). Notons au passage la reprise inversée du motif de la mer lisse, comme symbole d'un symptôme physiologique d'épuisement des forces vitales. Ce que condamne Nietzsche dans le souffrir chrétien, c'est cette passivité à l'égard de la douleur, passivité qui conduit à la destruction de l'individu dont nous avons vu précédemment qu'il était ce dont la musique affirmative était l'affirmation.
- 55 Max GRAAF, *Le Cas Nietzsche-Wagner*, op cit, p 28-29
- 56 En introduction de *La Musique et l'Ineffable*, Jankélévitch s'intéresse à la musique comme moyen de persuasion. C'est pourtant **la musique comme puissance irrationnelle d'asservissement** qu'il en vient à décrire : « (...) celui qui veut non point nous convaincre par des raisons, mais nous persuader par des chansons, met en œuvre un art passionnel d'agrément, c'est-à-dire de subjuguier en suggérant, et d'asservir l'auditeur par la puissance frauduleuse et charlatane de la mélodie, de l'ébranler par les prestiges de l'harmonie et par la fascination des rythmes : il s'adresse pour cela non pas à la partie logistique de l'esprit, mais à l'existant psycho-somatique dans son ensemble (...). » (op cit, p 8)
- 57 CW, § 8, p 36
- 58 GS, livre II, § 69, « Aptitude à la vengeance », p 101
- 59 CW, § 8, p 35
- 60 CW, Post-scriptum, p 48 – 49
- 61 Idem, p 48
- 62 Idem, p 47
- 63 V. JANKÉLÉVITCH, *La Musique et l'Ineffable*, op cit, p 8
- 64 NvW, « Wagner apôtre de la chasteté », § 1, p 76
- 65 *Les Lois*, VII, 800^e
- 66 Aristote, *Politique*, VI, § 3 : « (...) je ne nie point que certaine musique ne puisse entraîner les

- abus qu'on signale. » **La proscription de la flûte chez Aristote** s'avère particulièrement symbolique du refus d'une musique de la volupté. « La poésie elle-même le prouve bien ; dans les chants qu'elle consacre à Bacchus et dans toutes ses productions analogues, elle exige avant tout l'accompagnement de la flûte. C'est particulièrement dans les chants phrygiens que ce genre de poésie trouve à se satisfaire ; par exemple, le dithyrambe, dont personne ne conteste la nature toute phrygienne. » (VII, § 9)
- 67 CW, § 8, p 36
- 68 NvW, « Là où je trouve à redire », p 64
- 69 V. JANKÉLÉVITCH, *La Musique et l'Ineffable*, op cit, p 106
- 70 OSM, préface, § 3, p 367
- 71 GS, Livre V, § 372, « Pourquoi nous ne sommes point idéalistes », p 281
- 72 CW, § 6, p 32
- 73 CW, § 4, p 28
- 74 CW, § 6, p 31
- 75 CW, § 6, p 30 – 31
- 76 Pierre MONTEBELLO, « Nietzsche et la musique », article cité : « Wagner s'est enfermé selon Nietzsche dans la grande « imposture de la transcendance et de l'au-delà ». À force de tyranniser la musique par l'Idée, il est presque devenu le meilleur émule de Hegel » (citation du *Cas Wagner*)
- 77 Remarquons que la première esthétique de Nietzsche valorisait au contraire, à travers la **notion de dissonance**, cette dimension musicale d'aspiration nostalgique à l'infini que Nietzsche désormais condamne : « Dans l'usage musical de la dissonance, n'éprouve-t-on pas cette même volonté d'entendre et ce même désir, simultanément, d'outrepasser l'audible? Cette aspiration à l'infini, ce coup d'aile du désir et de la nostalgie au moment même où culmine le plaisir que nous prenons à la claire et distincte perception de la réalité, nous donnent à penser que (...) nous avons affaire à un phénomène dionysiaque (...). » (NT, § 24, p 140)
- 78 V. JANKÉLÉVITCH, *La Musique et l'Ineffable*, op cit, p 104
- 79 HTH, § 150, « L'art en puissance d'âme », p 150
- 80 NvW, « Une musique sans avenir », p 70
- 81 CW, § 8, p 36 - 37
- 82 OSM, § 134, « Comment l'âme doit se mouvoir d'après la nouvelle musique », p 425
- 83 Nous ne pouvons hélas, dans le cadre du mémoire, qu'esquisser une thèse qui pourrait faire l'objet d'une étude à part entière : **la perspective apollinienne dans la philosophie du second Nietzsche**. Le privilège accordé aux arts plastiques sur la musique à partir de *Humain trop humain* – privilège qui se retrouve encore dans *Le Crépuscule des Idoles* où Nietzsche célèbre l'art architectural -, témoigne d'un revirement radical de la sensibilité nietzschéenne initié par la rupture avec sa première esthétique. Tandis que *La Naissance de la tragédie* célébrait la musique comme le médium par lequel est donnée à l'homme la possibilité de faire retour à la contradiction et la souffrance primordiales, désignées par la notion métaphysique d'Un originaire, c'est le monde apollinien des formes que privilégie désormais un Nietzsche obsédé par la conservation de ce dont l'Apollon de *La Naissance* était le gardien : l'individuation, prenant le parti de « ce par quoi l'individu est fort, ce dans quoi il se sent animé de vie (...). » (VO, § 9, « Où a pris naissance la théorie du libre arbitre », p 532)
- 84 VP II, livre IV, chapitre V, § 450, « La « musique » et le grand style », p 404 (1888)
- 85 Éric DUFOUR, *L'esthétique musicale de Nietzsche*, op cit, p 273.
- 86 Pour comprendre l'association de l'individuation en tant que loi d'Apollon à la masculinité, par opposition à la puissance (musicale – dionysiaque) de transgression des limites de l'individuation et d'anéantissement de l'individu, il faut revenir au troisième paragraphe de la *Naissance de la tragédie* où Apollon, en tant que « superbe image divine du *principium individuationis* » (NT, § 1, p 30) est présenté sous les traits de la figure paternelle. « La même impulsion qui prend forme sensible en Apollon a somme toute donné naissance à l'ensemble de ce monde olympien et à ce

- titre **Apollon peut en être considéré comme le père.** » Le principe d'individuation comme mesure est ainsi placé sous le signe de la masculinité du père protecteur Apollon
- 87 « (...) Nietzsche compare effectivement les qualités respectives de l'art de Bizet et de Wagner selon des critères avant tout philosophiques. » (Mathieu KESSLER. *L'esthétique de Nietzsche*. op cit, Première partie : Les Métamorphoses d'Apollon et de Dionysos, chapitre V : Le déclin de l'antagonisme radical, 2/ Le dualisme intériorisé par Dionysos aboutit finalement à une complémentarité de l'art et de la philosophie dionysiaques selon une modalité dont l'art de Georges Bizet fournit le meilleur exemple, p 119)
- 88 CW, § 3, p 24
- 89 Fgt posth 23 (159), in *Fragments posthumes 1876-1879*, OC, op cit, tome III , vol 2
- 90 HTH, § 9, « Monde métaphysique », p 39 : « Il est vrai qu'il pourrait y avoir un monde métaphysique ; la possibilité absolue en est à peine contestable. < Mais > on ne pourrait enfin rien énoncer du monde métaphysique sinon qu'il est un être-autre, un être-autre qui nous est inaccessible, incompréhensible (...). »
- 91 HTH, § 164, « Danger et avantage du culte du génie », p 159 - 160 : « La croyance à la grandeur d'esprits supérieurs, féconds, est, non pas nécessairement, mais fréquemment encore unie à cette superstition, totalement ou à moitié religieuse, que ces esprits seraient d'origine surhumaine et possèderaient certaines facultés merveilleuses au moyen desquelles ils acquerraient leurs connaissances par une tout autre voie que le reste des hommes. On leur attribue volontiers une vue immédiate de l'essence du monde, comme par un trou dans le manteau du phénomène, et l'on croit <qu> ils pourraient communiquer quelque chose de définitif et de décisif sur l'homme et le monde. »
- 92 Cid, « Comment, pour finir, le « monde vrai » devint fable. Histoire d'une erreur », p 31
- 93 HTH, § 5, « Méconnaissance du rêve », p 37 : « Dans le rêve, aux premiers âges d'une civilisation informe et rudimentaire, l'homme a cru découvrir un *second monde réel* ; là est l'origine de toute métaphysique. Sans le rêve, on n'aurait pas trouvé l'occasion de scinder le monde. »
- 93B NT, § 4, p 39
- 94 Fgt posth 3 (37), in *Fragments posthumes automne 1869 – printemps 1872*, OC, op cit, tome I, p 207 : « Le son, voix qui séduit en faveur de l'existence. Signe de reconnaissance, symbole de l'essence. »
- 94B Voir par exemple : NT, § 2, p 32 : « (...) la réalité d'une ivresse qui, elle non plus, ne tient pas compte de l'individu, mais qui cherche au contraire à anéantir toute individualité pour la délivrer en un sentiment mystique d'unité. »
- 95 Ce qui laisse ouverte la **question du mobile de la destitution nietzschéenne du chaos**. Contentons-nous pour l'instant de mesurer la portée du choix de l'abandon du dualisme.
- 96 É. DUFOUR, *L'esthétique musicale de Nietzsche*, op cit, p 174 : « (...) il est alors manifeste que c'est avec *Humain trop humain* que Nietzsche devient proprement philosophe. »
- 97 **Le terme "dionysiaque"** dans la *Naissance de la tragédie* désigne tout d'abord le sentiment que nous procure la musique par lequel nous pouvons, en tant qu'individus, avoir une connaissance intuitive de l'Un originaire, c'est-à-dire expérimenter le chaos dans la parcelle d'universalité que nous sommes. Par extension, il finit par désigner l'Un originaire lui-même.
- 98 NT, § 25, p 141
- 99 É. DUFOUR, *L'esthétique musicale de Nietzsche*, op cit, p 279
- 100 Fgt posth 23 (8), in *Fragments posthumes début 1888 – début janvier 1889*, OC, op cit, tome XIV
- 101 Quoiqu'il ne semble pas mesurer l'ampleur du renversement que connaît l'idée nietzschéenne de chaos, Dufour souligne le fait que, s'il demeure bien une certaine dichotomie entre forme et chaos dans la pensée du second Nietzsche, **le dionysiaque connaît par ailleurs une mutation profonde** : il n'est plus l'autre de la forme, son écueil, son naufrage et l'informe auquel elle retourne, mais sa puissance interne, le créateur de la forme. L'ancienne dualité Apollon / Dionysos laisse place à *une sorte de* continuité. Le nouveau Dionysos symbolise « le devenir

conçu activement » (Fgt posth 2 (110), in *Fragments posthumes automne 1885 – automne 1887*, OC, op cit, tome XII, p 120), c'est-à-dire un devenir qui ne peut plus être conçu *que* de manière active, féconde et déjà, intérieurement, apollinien.

102 Fgt posth 2 (110), in *Fragments posthumes automne 1885 – automne 1887*, OC, op cit, tome XII, p 120. Voir aussi Cid, « Ce que je dois aux Anciens », § 4, p 101 : « Afin que soit l'éternelle joie de créer, afin qu'éternellement le vouloir – vivre se perpétue dans une joyeuse acceptation, il faut que soient, éternellement, « les douleurs de la femme en travail ». »

103 Voir la Lettre à Peter Gast du 27 octobre 1887 dans laquelle Nietzsche écrit que le vers final - « Tu peux me donner – ta souffrance! » - énoncé deux fois, la première fortissimo, la seconde pianissimo, entre de graves silences devait sonner comme « le maximum de l'Hybris au sens grec du mot, du défi blasphématoire lancé au destin dans un sursaut de vaillance et d'outrecuidance. » (in *Lettres à Peter Gast*, op cit, tome II, p 276 – 277, cité par G. LIÉBERT, *Nietzsche et la musique*, op cit, p 180).

104 NT, § 1, p 41

105 Cid, « Divagations d'un « inactuel » », § 19, p 64

106 Fgt posth 14 (119), in *Fragments posthumes, début 1888 – début janvier 1889*, OC, op cit, tome XIV

107 NT, § 2, p 32

108 NT, § 19, p 116

S'il est donc une constante dans la réflexion esthétique de Nietzsche, c'est l'indiscutable **association de la musique wagnérienne au charme le plus dangereux de la musique**, à son essence chaotique et à son pouvoir d'anéantissement de l'individu, lesquels étaient valorisés dans *la Naissance de la tragédie* et sont objet d'une défiance radicale dans les écrits de la maturité. Le cas de la quatrième *Considération Inactuelle* est à vrai dire particulier : si Richard Wagner y reçoit un dernier hommage, c'est en tant qu'il représente (temporairement) le nouvel idéal musical de Nietzsche, idéal qui n'a pas encore trouvé sa formulation définitive mais en lequel on pressent déjà l'exigence de maîtrise du chaos par la puissance plastique apollinienne. Le terme « plastique » y est d'ailleurs employé par Nietzsche lui-même. La supériorité de l'opéra wagnérien sur les « musiques antérieures » ne tient déjà plus au fait qu'en lui se déploie la violence dionysiaque de la musique, mais au bonheur qu'il procure, comparable à la sérénité de *la Sainte Cécile* de Raphaël. Wagner est, au 9^{ème} paragraphe, présenté comme cet « éminent *artiste plastique* qui (...) montre la voie à un art à venir (...) c'est-à-dire une musique où règne un bonheur si pur et si radieux que celui qui l'écoute est gagné par le sentiment que presque toute la musique antérieure aurait parlé une langue convenue, embarrassée, guindée (...). Cette musique antérieure ne nous pénètre que pour de brefs moments de ce bonheur que nous ressentons constamment en écoutant Wagner (...). » (RB, § 9, p 151)

109 CW, § 10, p 42

110 Thomas MANN, *Wagner et notre temps*, Hachette, Paris, p 159, cité par É. DUFOUR, *L'esthétique musicale de Nietzsche*, op cit, p 164

111 É. DUFOUR, *L'esthétique musicale de Nietzsche*, op cit, p 161

112 Ouvrage datant de 1854. Principe du **formalisme esthétique de Hanslick** : « La première <exigence>, c'est celle selon laquelle le discours sur une œuvre doit s'appuyer sur une analyse descriptive de la chose même » (É. DUFOUR, *L'esthétique musicale de Nietzsche*, op cit, p 187) car « (...) le jugement de valeur est fondé sur la structuration de l'objet lui-même. » (idem, p 321). En effet, « (...) pour Hanslick le beau n'est pas un sentiment du sujet, mais une propriété de l'objet » (idem, p 186)

113 Soulignons toutefois que **l'essence musicale - ou chaos - ne s'identifie pas à la structure musicale en laquelle elle se manifeste**. Dans le *Gai Savoir* en effet, Nietzsche écrit que la musique n'est pas réductible à l'acoustique : « (...) mettons que l'on n'estime la valeur d'une musique que d'après la quantité d'éléments susceptibles d'être comptés, calculés, réduits en formules, - pareille estimation « scientifique » de la musique, combien absurde ne serait-elle pas !

- Qu'en aurait-on retenu, compris, reconnu ! Rien, strictement rien de ce qui en fait essentiellement de la « musique ». » (GS, § 373)
- 114 Fgt posth, 19 (217), in *Fragments posthumes 1872 – 1874*, OC, op cit, tome II
- 115 CW, § 7, p 34. Voir aussi Fgt posth été 1881 – été 1882, in *Fragments posthumes 1881 – 1882*, OC, op cit, tome V, p 387 – 388 : « Un artiste qui n'a point dans son caractère cette force structurante se montrera sincère en ne cherchant point à l'avoir, dans ses œuvres : - s'il la nie absolument et la dénigre, cela est compréhensible et tout au moins excusable : il ne *peut* se dépasser. Ainsi Wagner (...). »
- 116 CW, § 8, p 36. Situant la musique wagnérienne dans la continuité d'un mouvement romantique de déstructuration de la musique, Dufour souligne que l'émancipation du timbre ou couleur du son par rapport aux autres dimensions harmonique, mélodique et rythmique, caractéristique du renversement romantique par rapport aux règles classiques d'organisation de la musique, s'initie au XIX^{ème}. « La couleur du son est ici décisive : la nature exacte du son importe peu. (...) Plus nos timbres poseront d'énigmes, plus on nous trouvera d'esprit ! » (CW, §6, p 31)
- 117 NvW, « Wagner considéré comme un danger », § 1, p 67. Le terme « veut » est en italique dans le texte original
- 118 CW, § 6, p 31 – 32
- 119 Le **leitmotiv**, formule mélodique ou harmonique destinée à caractériser de façon constante un personnage, une situation, un état d'âme, un objet` (PINCH. Mus. 1973)
- 120 É. DUFOUR, *L'esthétique musicale de Nietzsche*, op cit, p 243
- 121 Fgt posth 9 (1) (notes de lecture sur *La Valeur de la vie* de Dühring), in *Fragments posthumes 1874 – 1876*, OC, op cit, tome II
- 122 Dufour spécifie combien la lecture par Nietzsche de certains auteurs tels Dumesnil s'est révélée déterminante dans **l'extension du modèle de l'organisation rythmique en musique à sa conception de la vie**. « Le rythme se produit partout où il y a conflit de forces qui ne font pas équilibre. » (R. Dumesnil, *Le Rythme musical*) La vie est une lutte contre un chaos primitif de forces en conflit, chaos ordonné à la faveur de l'instauration d'un rythme par lequel un équilibre est atteint, c'est-à-dire une régularité, une périodicité entre ces forces en insurrection permanente les unes contre les autres
- 123 NT, § 2, p 34. Voir aussi Fgt posth 3 (40), in *Fragments posthumes automne 1869 – printemps 1872*, OC, op cit, p 208 : « La musique apollinienne – apparentée aux arts plastiques quant à la signification rythmique. Griser le cœur n'a jamais été la fin de la musique apollinienne, mais bien plutôt une action pédagogique. À l'opposé l'effet orgiastique de la musique. »
- 124 « D'une imitation facile de pareils artifices il peut naître un grand danger pour la musique : à côté d'un excès de maturité du sentiment rythmique guettait toujours, à la dérobée, la décomposition, la dégénérescence du rythme. » (OSM, § 134, « Comment l'âme doit se mouvoir d'après la nouvelle musique », p 424)
- 125 « Le dionysiaque, dans l'effet total de la tragédie, reprend le dessus : <sa> puissance est telle qu'à la fin il entraîne le drame apollinien lui-même dans une sphère où celui-ci commence à tenir le langage de la sagesse dionysiaque, se niant lui-même et, avec lui, son évidence apollinienne. Ainsi le difficile rapport qui est celui de l'apollinien et du dionysiaque dans la tragédie pourrait être symbolisé par l'alliance fraternelle des deux divinités : Dionysos parlant la langue d'Apollon, mais Apollon, pour finir, la langue de Dionysos – par où la tragédie, comme l'art en général, atteint son but suprême. » (NT, § 21, p 127-128)
- 126 NvW, « Wagner considéré comme un danger », § 1, p 67, version modifié d'OSM, § 134
- 127 « Ce danger devient surtout très grand lorsqu'une pareille musique s'appuie toujours plus étroitement sur un art théâtral et un langage des gestes tout naturaliste, que nulle plastique supérieure ne guide et ne domine, un art et un langage qui, par eux-mêmes ne possèdent aucune mesure, et, par conséquent, qui ne peuvent nullement communiquer la mesure à l'élément qui s'adapte à eux, à l'essence *trop féminine* de la musique. » (OSM, § 134, p 424-425)
- 128 NT, § 2, p 35

129 VP II, Livre IV, chapitre V, § 450, « La « musique » et le grand style », p 404 (1888)
130NT, § 4, p 41
131 Voir par exemple OSM, §159, « Musique et maladie », que nous citons au début de l'essai
132 EH, « Pourquoi je suis si avisé, § 6, p 83
133 RB, § 8, p 141
134 CW, Post-scriptum, p 48

Conclusion : Musique et décadence

- 1 CW, 2nd Post-scriptum, p 51
- 2 VP II, Livre IV, chapitre V, § 450, « La « musique » et le grand style », p 404 (1888)
- 3 CW, § 7, p 33- 34
- 4 Fgt posth 3 (43), in *Fragments posthumes automne 1869 – printemps 1872*, OC, op cit, tome I, p 209

