



CHRISTOPHE CORBIER

*ALOGIA ET EURYTHMIE CHEZ NIETZSCHE*

**Résumé:** De 1870 à 1888, Nietzsche a souvent rappelé les différences fondamentales entre la rythmique grecque et la rythmique moderne. Son analyse du rythme grec se fonde sur trois sources principales: les métriciens modernes, les Anciens, et les théories de Wagner. En 1870–1871, Nietzsche étudie les *Elementa rhythmica* d'Aristoxène de Tarente pour critiquer les théories des philologues modernes; il accorde en particulier une place centrale au concept rythmique d'*alogia*, qu'il oppose à l'eurythmie, notion présentée par Platon et Vitruve. Contrairement à la «rythmique affective» et accentuelle des modernes, la «rythmique temporelle» grecque reposait sur l'irrégularité et l'asymétrie tout autant que sur la régularité arithmétique, ce qui permettait de produire des effets puissants sur les auditeurs. Cependant, Nietzsche aperçoit une survivance de la rythmique grecque dans les œuvres de Wagner, notamment dans *Tristan et Isolde*. L'analyse rythmique d'une scène de ce drame (III, 2), réalisée par Nietzsche en 1870–1871, éclaire alors une grande partie des éloges et des critiques que le philosophe adresse à Wagner jusqu'en 1888, et dont le point commun est de déterminer dans quelle mesure le drame lyrique peut être comparé avec la tragédie grecque, genre poétique et musical réunissant *alogia* et eurythmie.

**Mots-clés:** Rythmique et métrique, eurythmie, drame lyrique, tragédie grecque.

**Zusammenfassung:** Von 1870 bis 1888 hat Nietzsche oft die Grundunterschiede zwischen griechischer und moderner Rhythmik hervorgehoben. Seine Analyse des griechischen Rhythmus gründet sich auf drei Hauptquellen: die modernen Metriker, die Alten und Wagner. 1870/1871 untersucht Nietzsche Aristoxenos' *Elementa rhythmica* und kritisiert die Theorien der modernen Philologen. Dabei wird dem rhythmischen Begriff der *alogia* eine grundlegende Rolle verliehen, den Nietzsche dem Begriff der Eurhythmie bei Plato und Vitruv entgegensetzt. Im Unterschied zur modernen Affekt-Rhythmik beruhte die griechische Zeit-Rhythmik auf der Unregelmäßigkeit und Asymmetrie ebenso wie auf der Regelmäßigkeit und Symmetrie. Daraus entstand eine kräftige Wirkung auf die Zuhörer. Obwohl die griechische Rhythmik in den zeitgenössischen Werken nicht mehr vorhanden ist, findet Nietzsche ihre Spuren bei Wagner, besonders in *Tristan und Isolde*. Die rhythmische Analyse einer Szene aus diesem Drama (III, 2), die Nietzsche 1870/1871 angestellt hat, erhellt einen großen Teil des Lobes und der Kritik, die Nietzsche bis 1888 an Wagner gerichtet hat. Der gemeinsame Charakter beider liegt darin zu bestimmen, inwiefern das lyrische Drama mit der griechischen Tragödie, die *alogia* und Eurhythmie verbindet, verglichen werden kann.

**Schlagwörter:** Rhythmik und Metrik, Eurhythmia, lyrisches Drama, griechische Tragödie.

**Abstract:** From 1870 to 1888, Nietzsche often explained how rhythm and its function in poetry, music and dance were different in Ancient Greece and in modern culture. His analysis is mainly based on three sources: modern philology, Ancient writers and Wagner's theories. In 1870–1871, Nietzsche studies Aristoxenus' *Elementa rhythmica* and criticizes many of metricians' ideas; he

DOI 10.1515/NIET.2009.001





particularly emphasizes a rythmical concept, *alogia*, which he opposed to the platonician «eurythmia». Compared to the modern stressed «Affekt-Rhythmik», Greek «Zeit-Rhythmik» was based not only on regular and arithmetical proportions, but on irregular and asymmetrical patterns; thus Ancient poets and musicians created strong effects. Then, although Greek rhythm has disappeared, Nietzsche considers that in Wagner's dramas (especially in *Tristan und Isolde*), this art survives. After he analyses a scene from *Tristan* (III, 2) in 1870–1871, he thinks about the links between Wagnerian dramas and Greek tragedy, who are both lyrical genres made of *alogia* and eurythmia: he first praises Wagner for reviving Greek rhythm, but then, after 1876, he strongly criticizes him for his excessive *arhythmia* and *alogia*.

**Keywords:** Rhythmic and metric system, eurythmia, lyrical drama, Greek tragedy.

Dritte Freude: an meinem Geburtstag hatte ich den besten philologischen Einfall, den ich bis jetzt gehabt habe – nun, das klingt freilich nicht stolz, soll's auch nicht sein! Jetzt arbeite ich an ihm herum. Wenn Du mir es glauben willst, so kann ich Dir erzählen, daß es eine neue Metrik giebt, die ich entdeckt habe, der gegenüber die ganze neuere Entwicklung der Metrik von G. Hermann bis Westphal oder Schmidt eine Verirrung ist. Lache oder höhne, wie Du willst – mir selber ist die Sache sehr erstaunlich. Es giebt sehr viel zu arbeiten, aber ich schlucke Staub mit Lust, weil ich diesmal die schönste Zuversicht habe und dem Grundgedanken eine immer größere Tiefe geben kann. – Im Sommer habe ich einen größeren Aufsatz für mich geschrieben «über dionysische Weltanschauung», um mich bei dem einbrechenden Ungewitter zu beruhigen.<sup>1</sup>

A la fin du mois de novembre 1870, quand il rédige ces lignes à l'intention d'Erwin Rohde, Nietzsche fait montre d'une absolue confiance dans ses découvertes philologiques: il a trouvé le secret de la rythmique grecque, cet art qui posait tant de problèmes aux hellénistes depuis plusieurs siècles; dès lors, il pense disposer de l'une des clés qui permettent d'entrer dans le monde des anciens Grecs. Fanfaronnade d'un savant euphorique et fier de sa théorie? Bien au contraire, cette théorie sera encore une révélation, quarante ans plus tard, pour l'un des plus éminents spécialistes de la musique grecque en Europe, Théodore Reinach (1860–1928), qui saluera en 1912 leur «nouveau» et leur «justesse»:

Ces idées étaient neuves et hérétiques vers 1875; elles le sont actuellement encore, bien que Kawczynsky dans son *Essai sur l'origine et l'histoire des rythmes* (1889) et moi-même dans un cours libre à la Sorbonne il y a douze ans, nous ayons développé des thèses tout à fait analogues, sans savoir de quel illustre prédécesseur nous pouvions nous réclamer.<sup>2</sup>

---

Je remercie Irène Cagneau et Matthieu Haumesser pour leur aide et pour leurs suggestions, qui m'ont été fort utiles.

<sup>1</sup> Nietzsche an Erwin Rohde, 23. November 1870, KGB II 1, Nr. 110, S. 159–160.

<sup>2</sup> Théodore Reinach, Friedrich Nietzsches Werke Gesamt-Ausgabe. III Abteilung: Philologica, in: *Revue critique d'histoire et de littérature*, LXXVI (1913), S. 425. Fritz Bornmann a également rappelé, en 1989, que les métriciens allemands ne rejoindront les positions de Nietzsche qu'à partir des années 1920. Vgl. Fritz Bornmann, Nietzsches metrische Studien, in: *Nietzsche-Studien* 18 (1989), S. 487–489.





C'est ainsi que, tout en donnant dans ses conférences de l'année 1870 («Le drame musical grec», «Socrate et la tragédie», «La vision dionysiaque du monde») un avant-goût des thèses de *La Naissance de la tragédie*, Nietzsche estime qu'il peut désormais proposer une nouvelle conception non seulement de la tragédie antique, mais de l'hellénisme tout entier, en particulier grâce à son étude de la rythmique. Les projets et les esquisses de plan qu'il rédige à cette époque l'attestent, et l'un d'entre eux semble particulièrement explicite: «Neue Theorie der Rhythmik. Neue Aesthetik. Homer und die Tragoedie. Neue Culturabschätzung. Neue Sprachphilosophie. Neue Form zu finden» (Nachlass 1870/72, KGW III 3, 8[52]). A ce moment, le jeune philologue souhaite intégrer au sein de *La Naissance de la tragédie* une partie consacrée à la métrique et à la rythmique grecques, dans laquelle il exposera les découvertes essentielles qu'il a effectuées et qui l'amèneront à totalement renouveler l'hellénisme.<sup>3</sup>

Mais qu'en est-il donc de cette nouvelle théorie avancée par un jeune philologue de vingt-cinq ans, qui doit révolutionner non seulement toutes les idées formulées depuis la fin du dix-huitième siècle par les plus prestigieux savants, mais encore aboutir à renouveler de fond en comble la connaissance du monde grec? L'une des réponses à cette question complexe gît dans les notes sur la rythmique grecque que Nietzsche rédige entre 1870 et 1873 et qui ont été rassemblées en quatre grands ensembles: «Griechische Rhythmik»; «Aufzeichnungen zur Rhythmik und Metrik»; «Zur Theorie der quantifizierenden Rhythmik»; «Rhythmische Untersuchungen» (vgl. KGW II 3, S. 99–338). Ces travaux de jeunesse, qui n'ont jamais abouti à la publication d'un ouvrage complet et achevé et qui, de ce fait, sont souvent difficiles à interpréter aujourd'hui, ont acquis cependant une telle importance aux yeux de Nietzsche qu'il s'appuiera encore sur eux en août 1888, quand il adressera au musicologue Carl Fuchs une longue lettre sur le rythme intitulée: «Zur Auseinanderhaltung der antiken Rhythmik («Zeit-Rhythmik») von der barbarischen («Affekt-Rhythmik»).» (Nietzsche an Carl Fuchs, Ende August 1888, KGB III 5, Nr. 1097, S. 403) Ce court traité, dans lequel Nietzsche expose sur le tard la quintessence de ses idées sur le

<sup>3</sup> James Porter, *Nietzsche and the Philology of the Future*, Stanford 2000, S. 130. Cette préoccupation apparaît par exemple dans un fragment de la «Griechische Rhythmik» que Nietzsche envisage à ce moment de rédiger:

«Hellenische Poetik  
Socrates und die gr. Tragödie  
Einleitung. Die künstlerische Weltanschauung der Hellenen.  
1 Theil. Metrik und Rhythmik.  
– Begriff des Rhythmus.  
[Wesen des Rhythmus]  
Die musische Kunst der Alten.  
Wesen des Rhythmus.  
Der vermeintl. rhythm. Ictus.» (Griechische Rhythmik, KGW II 3, S. 145–146).





rythme, fait écho aux découvertes des années 1870–1873, auxquelles l’auteur donne la forme définitive d’un legs testamentaire déposé entre les mains de Carl Fuchs.

Ainsi s’esquisse, pour la question du rythme, une indéniable continuité tout au long de la carrière du philosophe-helléniste, ce qu’atteste également un certain nombre de textes consacrés au rythme chez les Grecs et dans la musique moderne, qui sont disséminés dans ses ouvrages philosophiques et de nombreux fragments posthumes. Le rythme occupe en effet une place centrale dans la pensée de Nietzsche parce qu’il constitue un domaine privilégié qui permet d’opérer la jonction entre la philologie, de la philosophie et de la musique. D’ailleurs, comme Nietzsche l’a écrit à Rohde en novembre 1870 – et ce point est capital –, il conçoit sa nouvelle théorie rythmique alors qu’il lit le *Beethoven* de Wagner et qu’il écoute les leçons de Burckhardt sur l’Antiquité grecque, dans lesquelles il retrouve l’influence de Schopenhauer.<sup>4</sup> Une quadruple influence s’exerce donc sur le philologue, dont témoignent clairement les notes sur la rythmique grecque des années 1870–1873: les métriciens modernes, notamment Rudolph Westphal; les rythmiciens antiques, au premier rang desquels figure Aristoxène de Tarente; Schopenhauer; Wagner. Ce sont ces sources multiples et parfois contradictoires que Nietzsche tente d’organiser entre 1870 et 1873. Mais s’il propose effectivement dans *La Naissance de la tragédie* une «nouvelle esthétique» et une «nouvelle estimation de la civilisation», en revanche il échoue à ordonner toutes ses réflexions sur la rythmique grecque. Aussi n’en reste-t-il qu’un ensemble assez chaotique d’esquisses, de remarques et de pensées fragmentaires, véritable magma duquel sortiront plus tard quelques aphorismes aboutis.

Certes, de nombreux interprètes de la pensée nietzschéenne ont déjà mis en valeur beaucoup d’idées importantes contenues dans les écrits sur le rythme;<sup>5</sup> mais peu d’entre eux, à notre connaissance, ont établi un lien entre la philologie, la musique de Wagner et les textes antiques, alors que ces trois aspects sont étroitement imbriqués dans toutes ces notes elliptiques qui devaient ensuite prendre place dans *La Naissance de la tragédie*. C’est pourquoi nous voudrions insister sur un point qui nous semble fondamental, et qui est le plus souvent délaissé: l’étroite conjonction opérée par le philologue-philosophe entre la doctrine wagnérienne, la philosophie grecque et les études philologiques au début des années 1870.

<sup>4</sup> Nietzsche an Erwin Rohde, 23. November 1870, KGB II 1, Nr. 110, S. 149.

<sup>5</sup> Vgl. Fritz Bornmann, Nietzsches metrische Studien, in: Nietzsche-Studien, 18 (1989), S. 472–489; Angèle Kremer-Marietti, Rhétorique et Rythmique chez Nietzsche, in: Pierre Sauvanet et Jean-Jacques Wunenburger (éd.), Rythmes et philosophie, Paris 1996, S. 181–195; James Porter, Being on time, in: Nietzsche and the Philology of the Future, Stanford 2000, S. 127–166; Pierre Sauvanet, Nietzsche, philosophe-musicien de l’éternel retour, in: Archives de Philosophie 64 (2001), S. 343–360; Eric Dufour, La physiologie de la musique chez Nietzsche, in: Nietzsche-Studien 30 (2001), S. 222–245; Id., L’esthétique musicale de Nietzsche, Lille 2005, S. 81–83, 235–246; Friederike F. Günther, Rhythmus beim frühen Nietzsche, Berlin 2008.





Nietzsche lui-même, dans sa lettre à Rohde, nous incite à le suivre sur les trois chemins qu'il a empruntés pour comprendre la rythmique des anciens. Pour cette raison, nous avons décidé de privilégier deux concepts grecs tirés des textes antiques, qui constituent le socle des théories du philologue-philosophe: l'*alogia* et l'eurythmie. Nietzsche s'est en effet servi de ces notions propres aux philosophes et aux rythmiciciens: l'*alogia* est une notion technique présentée par Aristoxène de Tarente et Aristide Quintilien, mais ce terme apparaît aussi chez Platon dans le *Timée*; quant à l'eurythmie, le «bon rythme», il s'agit d'un concept employé par les auteurs grecs (notamment Platon et Xénophon) et romains (Quintilien, Vitruve), et qui, s'il est bien entendu lié au rythme, relève surtout, depuis l'Antiquité, de l'esthétique.<sup>6</sup> Par conséquent, il nous a semblé intéressant de nous appuyer sur ces deux notions qui contiennent en germe l'opposition entre Apollon et Dionysos, qui, parce qu'ils président à la poésie, à la musique et à la danse, sont les divinités du rythme par excellence.

#### *Mesure et mètre*

Dès le début des notes regroupées par Nietzsche sous le titre «Griechische Rhythmik», nous trouvons un exposé détaillé des théories d'Aristoxène de Tarente, l'auteur des *Éléments rythmiques* (partiellement conservés). Nietzsche étudie et commente avec minutie ces textes qui avaient été récemment édités par Rudolph Westphal:<sup>7</sup> il y découvre d'abord une conception originale du rythme, dans la mesure où Aristoxène établit une distinction entre rythme (*rhythmos*) et élément à rythmer (*rhythmiszomenon*);<sup>8</sup> il relève aussi la définition d'arsis et thésis, ainsi que les sept «*διαφοραὶ ποσῶν*» (c'est-à-dire les configurations possibles des pieds et des mètres) (Griechische Rhythmik, KGW II 3, S. 102–105). Mais il ne se contente pas d'un simple relevé, car il émaille ses notes de critiques envers les théories avancées depuis la fin du dix-huitième siècle par ses prédécesseurs.

Pour commencer, il s'oppose à Bentley et à Gottfried Hermann, dont les théories sont à l'origine des études de la métrique grecque au dix-huitième siècle.<sup>9</sup> Hermann, en particulier, fut le premier en Allemagne qui tenta d'interpréter rationnellement les vers grecs à partir de lois rythmiques posées a priori et qui chercha à fournir aux philologues une méthode permettant de déterminer

<sup>6</sup> Pierre Sauvanet, *Le rythme grec d'Héraclite à Aristote*, Paris 1999, S. 44–46, 68–69.

<sup>7</sup> Bornmann, *Nietzsches metrische Studien*, S. 479.

<sup>8</sup> Porter, *Nietzsche and the Philology of the Future*, S. 138–140; Günther, *Rhythmus beim frühen Nietzsche*, S. 12–13.

<sup>9</sup> *Griechische Rhythmik*, KGW II 3, S. 126–131. Vgl. Porter, *Nietzsche and the Philology of the Future*, S. 133–134; Dufour, *L'esthétique musicale de Nietzsche*, S. 240.



avec précision la structure des vers antiques. Mais Nietzsche conteste plus directement les théories d'un autre spécialiste du rythme antique, Rudolph Westphal, auteur de plusieurs études qui ont constitué des références essentielles pour les philologues et les musiciens jusqu'à la fin du siècle.<sup>10</sup> Ce qu'il lui reproche notamment, c'est d'avoir analysé la métrique grecque sans s'être référé exclusivement aux poètes antiques: en effet, pour comprendre les vers anciens, Westphal cite le plus souvent des œuvres de la musique allemande des dix-huitième et dix-neuvième siècles, de Bach à Beethoven en passant par Gluck et Mozart, ainsi que des chansons populaires.<sup>11</sup> De plus, il considère que la règle moderne de la carrure (organisation des phrases musicales par périodes de quatre, huit, douze, seize mesures, qui s'est généralisée à la fin du dix-huitième siècle) était appliquée par les Anciens et il allait jusqu'à en retrouver la trace dans l'Hymne à la Muse, l'une des rares œuvres musicales grecques conservées.<sup>12</sup> A la suite de Hermann, puis de Westphal, beaucoup de métriciens, à la fin du dix-neuvième siècle et au début du vingtième siècle, chercheront encore à intégrer les mètres antiques au sein des mesures modernes, pour faire correspondre les temps forts réguliers et les périodes de la rythmique moderne avec les mètres et les vers antiques.<sup>13</sup>

Or, dès 1870, Nietzsche voit les défauts d'une telle méthode et critique la pratique de Westphal et de ses collègues. Mais que propose-t-il de nouveau pour sa part? Tout d'abord, il différencie la conception moderne et la conception grecque du rythme: jusqu'à présent, les modernes ont importé leurs propres idées et leurs propres goûts dans l'art antique de sorte que leur analyse est faussée; le devoir de Nietzsche est en premier lieu de rétablir le fossé qui sépare les deux esthétiques.<sup>14</sup> Ainsi, plutôt que d'étayer ses démonstrations, comme Hermann et Westphal, sur des lois ou sur des pratiques rythmiques tenues pour éternellement valables, il rappelle que les Anciens et les Modernes sont soumis à deux régimes musicaux différents: chez les premiers, le rythme était primordial,

<sup>10</sup> Vgl. Fritz Bornmann, *Nietzsches metrische Studien*, S. 478–479.

<sup>11</sup> August Rossbach / Rudolph Westphal, *Metrik der Griechen im Vereine mit den übrigen musischen Künsten*, Leipzig 1867–1868, I, S. 494–495; Rudolph Westphal, *Die Musik des griechischen Alterthumes*, Leipzig 1883, S. 294 sqq.

<sup>12</sup> Rossbach / Westphal, *Metrik der Griechen*, S. 487–499.

<sup>13</sup> Voir le témoignage de Maurice Emmanuel en 1926, après qu'il a rejeté la pratique de Westphal: «Tous nous avons cherché, tant la rythmique isochrone de la musique moderne nous avait enchaînés à ses barres de mesure, à retrouver dans le lyrisme grec, ces jalons régulièrement espacés que réclament nos habitudes. Or, si souvent ils s'y retrouvent, il est des cas, qui restent à déterminer, où un pareil cloisonnement est un contre-sens. Et du coup, la Rythmique des Anciens, qui nous apparaissait déjà si riche, prend une allure plus haute encore et voit ses domaines élargis.» (*Le Rythme d'Euripide à Debussy* (1926), in: Maurice Emmanuel, *La Danse grecque antique*, Genève / Paris 1984, S. 519).

<sup>14</sup> Zur Theorie der quantitativen Rhythmik, *KGW II 3*, S. 268. Vgl. Porter, *Nietzsche and the Philology of the Future*, S. 134.





alors que chez les seconds, l'harmonie l'emporte.<sup>15</sup> Il forme donc le projet de reconstituer la rythmique hellénique pour comprendre ce qu'était l'art grec, lequel sera désormais envisagé comme orchestrique, c'est-à-dire un art qui réunissait poésie, musique et danse sous l'égide du rythme. Pour y parvenir, le jeune philologue veut se singulariser des autres métriciens en s'appuyant sur les sources antiques, et principalement sur les thèses d'Aristoxène de Tarente. Mais pour cela, il lui faut d'abord les analyser pour en déterminer la validité; d'où l'injonction formulée par Nietzsche au beau milieu de ses notes:

Entschieden anzukämpfen gegen jene Gleichmachung der antiken und der jetzigen Rh. (nicht «Vergleichung») [...]. Wir müssen auf Aristox. zurück u. ihn aus sich erklären. Dann steht es immer noch uns zu, seine empir. Beob. entweder als oberflächlich abzuweisen oder seine Theorie zu bekämpfen. (Griechische Rhythmik, KGW II 3, S. 135)

De fait, si la lecture d'Aristoxène soulève sous sa plume d'innombrables interrogations, elle lui permet d'abord de contester toute une tradition métrique qui remonte aux Romains (Varron, Horace, saint Augustin ...) et perdure jusqu'aux métriciens modernes. Nietzsche critique ainsi, dans la théorie de ses prédécesseurs, la notion de mesure/mètre (*Takt*): d'après lui, un mètre grec ne peut être en aucun cas intégré dans le cadre rigide de la mesure du solfège moderne, avec son temps fort initial. Toutefois, Nietzsche, malgré ses critiques contre Hermann et Westphal, maintient le plus souvent dans les termes la confusion entre mesure et mètre: la plupart du temps, le même mot (*Takt*) est employé indifféremment pour désigner la mesure moderne et le mètre grec. Mais, en dépit de cette ambiguïté lexicale, rien ne permet, d'après Nietzsche, d'assimiler la mesure moderne au mètre grec, et une enquête généalogique permet de le déterminer clairement. Quelle est en effet l'origine du mètre grec? Comme la poésie hellénique est aussi chant et danse, le mètre était en relation avec les gestes exécutés par le danseur: pour le dire avec Nietzsche, «der Takt ursprünglich in der Orchestik lag» (Zur Theorie der quantifizierenden Rhythmik, KGW II 3, S. 270). Deux mots le prouvent assez: arsis et thésis, traduits par «levé» et «posé». Ces deux termes sont directement empruntés au double mouvement qu'exécutent non seulement les danseurs, mais tout homme qui marche.<sup>16</sup> A ce propos, Nietzsche souligne l'erreur des métriciens modernes, qui ont inversé les deux termes (vgl. Griechische Rhythmik, KGW II 3, S. 102–103); pour sa part, il veut leur rendre leur signification véritable: l'arsis correspond au levé, la thésis au posé; se récla-

<sup>15</sup> «An sich ist die mimische Kraft der alten Musik ganz wesentl. auf den Rhythmus gelegt, bei uns auf die Harmonie» (Griechische Rhythmik, KGW II 3, S. 135). Vgl. Porter, Nietzsche and the Philology of the Future, S. 146.

<sup>16</sup> Nietzsche note en effet que le principe de la marche est le suivant: posé du pied droit, levé du gauche, posé du gauche, levé du droit (Griechische Rhythmik, KGW II 3, S. 167).



mant d'Aristoxène, il estime même que tous les mètres commencent, d'une certaine façon, par l'arsis, puisque toute danse suppose que le danseur lève d'abord le pied avant de le faire retomber sur le sol.<sup>17</sup>

Si le mètre grec naît de la danse, la mesure moderne est d'une nature bien différente: Nietzsche note qu'il s'agit d'un phénomène assez récent qui a une double origine, visuelle et linguistique. Elle est apparue à la fin du Moyen Age pour aider les chanteurs à respecter les dissonances surgissant au sein d'une écriture contrapuntique de plus en plus fouillée: il s'agit d'un repère visuel, nécessaire à la lecture des œuvres de l'Ars Nova, dont le contrepoint serré finissait par poser des problèmes de lecture aux chanteurs. D'autre part, la mesure est liée au développement de la chanson populaire allemande, c'est-à-dire d'une forme musicale et poétique fondée sur l'accentuation tonique des mots (vgl. Zur Theorie der quantitativen Rhythmik, KGW II 3, S. 269). Toute la rythmique moderne dépend ainsi d'un phénomène capital, qui s'affirme nettement dans le chant populaire: la primauté de l'ictus, de l'accent tonique dans le mot et dans le vers, lequel finit par régner dans les formes musico-littéraires à partir du Moyen Age.

Cette question de l'ictus est l'un des points les plus discutés par Nietzsche, qui veut donner une réponse définitive à un problème fondamental de la philologie classique.<sup>18</sup> Il est courant, depuis l'*Essai sur l'origine des langues* de Rousseau au moins, d'opposer les langues anciennes mélodiques et les langues modernes accentuées, nées sous l'influence des Barbares. Nietzsche reprend pour sa part l'un des enseignements de la linguistique historique, à savoir l'évolution décisive des langues anciennes au cours de l'empire romain, qui a abouti à la création de langues disposant d'un accent tonique.<sup>19</sup> A l'inverse des Anciens, les modernes, en particulier les Allemands, disposent de langues accentuelles dans lesquelles l'intensité du son possède une fonction «pathétique» inconnue des Grecs. La rythmique antique s'affirmait différemment: elle reposait sur l'alternance de syllabes longues et de syllabes brèves, ce qui en faisait véritablement une rythmique temporelle et proportionnelle, contrairement à la rythmique moderne, influencée par l'accent verbal. Le vers grec consistait en une succession de durées plus ou moins longues, sans que jamais ne se fasse entendre un renforcement de la voix sur une syllabe particulière. Le grec et le latin présentaient ainsi une différence essentielle avec les langues des modernes, dont la formation remonte au Haut Moyen Age et qui ont été créées sous l'influence des invasions germaniques, comme Nietzsche le rappelle en août 1888, dans sa lettre à Carl Fuchs:

<sup>17</sup> Ibid. Vgl. Rhythmische Untersuchungen, KGW II 3, S. 289: «Arsis u. Thesis bei Aristoxenus. Wie kann – nach der Orchestik – ein ὀρθμός mit der θέσις anfangen! Vielmehr muß der erste Takttheil immer die Arsis sein. So ist bei Aristoxenus.»

<sup>18</sup> Sur l'ictus chez Nietzsche: Vgl. Bornmann, Nietzsches metrische Studien, S. 481–483; Porter, Nietzsche and the Philology of the Future, S. 134–135.

<sup>19</sup> Vgl. Porter, Nietzsche and the Philology of the Future, S. 144.







Es tritt sowohl auf griechischem als auf lateinischem Boden ein Zeitpunkt ein, wo die nordischen Lied-Rhythmen Herr werden über die antiken rhythmischen Instinkte. [...] Von dem Augenblick an, wo unsre Art rhythmischer Accent in den antiken Vers eindringt, ist jedes Mal die Sprache verloren: sofort geht der Wortaccent und die Unterscheidung von langen und kurzen Silben flöten. Es ist ein Schritt in die Bildung barbarisirender Idiome.<sup>20</sup>

Cette idée n'est pas nouvelle pour le philologue, puisqu'elle apparaît dès 1870–1871 dans les «Rhythmische Untersuchungen»: «[...] Die Germanen im Gegensatz von Stärken und Schwächen, damit verbunden Höhe und Tiefe – der Grieche von proportionalen Zeiten, darin verknüpft Hoch und Tief» (Rhythmische Untersuchungen, KGW II 3, S. 330). Et pour étayer sa thèse, Nietzsche se réfère à un phénomène linguistique bien connu des hellénistes: la métathèse de quantité, c'est-à-dire l'interversion entre syllabes longues et syllabes brèves dans certains mots, attestée depuis Homère. Il voit dans cette règle propre au grec ancien une manifestation de cet instinct d'ordre proprement hellénique:

Nachweis von der gestaltenden Kraft der Zeitproportionen, z.B. Μένελάος und Μενέλεως, Φιλομέλλα und Φιλομήλα, dh. die Positionsgesetze sind nicht dichterische Willkür, sondern in der Sprache verborgen. Die Sprache empfand Längen und Kürzen noch feiner, als der Dichter davon Gebrauch machen konnte. (Ibid., S. 330 f.)

Le sens des proportions temporelles des anciens Grecs est donc à l'œuvre dans la langue même et ne résulte pas d'une décision arbitraire. C'est la langue grecque, puissance supérieure et expression du génie hellénique, qui impose ses règles au poète-musicien, de sorte que la différence entre les langues modernes (notamment l'allemand) et le grec ancien est bien une différence de nature. Nietzsche conteste de cette manière toute une tradition de pensée qui remonte à la fin du dix-huitième siècle et qui veut que l'allemand soit la langue la plus proche du grec: contrairement à ce qu'ont pensé les hellénistes et les écrivains influencés par Hermann et ses successeurs, nulle imitation n'est possible et toute tentative pour créer une versification antiquisante est caduque.<sup>21</sup> Aussi, de 1870 à 1888, Nietzsche ne cesse-t-il de répéter que les Anciens n'ont pas pu créer, comme les modernes, de vers avec des accents toniques répartis toutes les deux ou trois syllabes, mais que leur rythmique était purement quantitative. D'où l'absence d'ictus, ce mot latin désignant un «frappé», qui correspond à la «basis» grecque, et qu'on ne peut assimiler à l'accent tonique. Dans ses notes, Nietzsche revient souvent sur cette opposition déterminante, puisque c'est une erreur de parler d'ictus quand on étudie la rythmique gréco-latine:

<sup>20</sup> Nietzsche an Carl Fuchs, Ende August 1888, KGB III 5, S. 404.

<sup>21</sup> Sur la versification antiquisante: vgl. Clémence Heinrich-Couturier, *Aux origines de la poésie allemande. Les théories du rythme des Lumières au Romantisme*, Paris 2004, S. 161–181.



Die Faktoren sind der Fuß, der Schritt, der Taktschlag. Überall wo es sich um metrische Genauigkeit handelt, hat der Ictus wenig zu sagen. Wir wissen vom Ictus nichts bei den Alten. Wir erfahren nur von Zeitdifferenzen. (Griechische Rhythmik, KGW II 3, S. 135)

Wichtig: der Mangel der wirklichen Icten. (Ibid.)

Die *βάσις* kann kein rhythm. Begriff sein. Also hat auch die percussio keine rhythmische Bedeutung. [...] Es ist mit andern Worten die metrische Percussion keine Ictus, sondern nur ein Unterscheidungszeichen. (Ibid.)

Dans ces conditions, il est impossible de faire coïncider mètre et mesure, ni de chercher dans les vers grecs des périodes semblables à celles qui organisent la poésie moderne: toute la théorie des métriciens modernes s'effondre, et Nietzsche ne manque pas de souligner que Hermann, Apel, Westphal, Schmidt ont tort parce qu'ils ont assimilé mesure et mètre, rythmique accentuelle et rythmique temporelle:

Die Ausbildung jener Gleichsetzung von Takt u. *pous*, vor allem der Ictustheorie, ist die Geschichte der modernen Rhythmik. Diese ist erst später darzustellen. Die allgemeine Behauptung gilt, daß eine zeitmessende Rhythmik nothwendig auch accentuirend sein müsse. Historisch ist das falsch. Sogar der Ausdruck *tactus* gehört einer Periode an, die nichts vom rhythm. Ictus und schweren Takttheil wußte.<sup>22</sup>

Tirant de ses observations des conséquences pratiques, Nietzsche propose alors une idée neuve, qui sera avancée plus tard par certains hellénistes-musiciens, comme Théodore Reinach ou Maurice Emmanuel.<sup>23</sup> A partir d'Hermann, les métriciens usent de la notion d'anacrouse, qui avait été forgée afin de faire correspondre les mètres et les mesures. L'anacrouse et la levée («Auftakt»), procédé employé par les musiciens modernes, devaient être peu ou prou équivalentes, d'après Hermann. L'anacrouse serait l'équivalent d'une levée sur le dernier temps d'une mesure; de cette façon, on peut faire coïncider les mètres antiques avec les mesures modernes: un mètre iambique débute ainsi par une anacrouse, pour que le temps fort de la mesure moderne puisse correspondre avec la longue du pied grec.<sup>24</sup> Mais, selon Nietzsche, l'anacrouse est un concept erroné dès lors que l'absence d'ictus dans la langue grecque est établie. Il conteste alors la manière dont les métriciens ont présenté les iambes: pour obtenir une concordance avec la mesure moderne, ils ont séparé la brève et la longue par une barre de mesure; en d'autres termes, de part et d'autre de la barre de mesure, nous trouvons l'arsis et la thésis, deux notions indûment assimilées au temps faible et au temps

<sup>22</sup> Zur Theorie der quantifizierenden Rhythmik, KGW II 3, S. 269. Vgl. Aufzeichnungen zur Rhythmik und Metrik, KGW II 3, S. 225.

<sup>23</sup> Vgl. Reinach, Friedrich Nietzsches Werke Gesamt-Ausgabe. III Abteilung. Philologica, S. 425; Maurice Emmanuel, Grèce-Art gréco-romain, in: La Danse grecque antique, S. 446 sqq.

<sup>24</sup> Sur les théories d'Hermann: vgl. Clémence Couturier-Heinrich, Aux origines de la poésie allemande, S. 137–148.





fort de la mesure moderne. L'inconvénient de cette présentation est de briser arbitrairement l'unité du pied et de disjointre la brève et la longue. Nietzsche critique une telle opération, parce qu'elle introduit aussi une regrettable confusion entre trochées et iambes, et estompe la nature particulière de chaque mètre:

Die Jamben sind nicht als anakrusische Trochäen aufzufassen.

U— ist ohne Zwischenraum

—U ebenfalls

Also kann man U— U— U— [U]

nicht so schreiben U | —U —U —[U]<sup>25</sup>

Ce que fait Nietzsche ici, c'est donc ce que feront la majorité des métriciens dans la seconde moitié du vingtième siècle: il délaisse la mesure moderne, véritable lit de Procuste, pour proposer une scansion dégagée de tout recours à la barre de mesure. Puisque l'accent tonique n'existe pas dans la poésie lyrique hellénique et que le vers repose sur des proportions temporelles, les Grecs ne se sont jamais préoccupés des temps forts ni des temps faibles en tête d'un vers ou d'un mètre.<sup>26</sup>

Une fois établies de manière indiscutable l'absence d'ictus dans les langues anciennes et la différence entre mètre et mesure, il reste au philologue à envisager une forme de percussion dans l'orchestique grecque, attestée dans les textes d'Aristoxène sous le nom de «*basis*»: «Wir finden keine Spur von einem Ictus der Stimme, sondern nur ein Abmessen der Zeiten durch pedum et digitorum ictu. Dies ist wichtig» (Aufzeichnungen zur Rhythmik und Metrik, KGW II 3, S. 229). Si un phénomène pouvant évoquer l'accent tonique des langues modernes a jamais existé chez les Grecs, il était produit uniquement par les instrumentistes ou par les danseurs: en aucun cas, il ne faut songer à un ictus verbal, à un accent tonique analogue à celui de l'allemand. Ces gestes et ces renforcements du son jouaient un rôle fondamental dans la perception du rythme chez les Grecs, bien qu'ils n'aient rien à voir avec l'ictus métrique des modernes. Nietzsche, qui a exposé cette idée en 1870–1871 dans «Zur Theorie der quantitirenden Rhythmik», la reprend en août 1888 dans la lettre à Carl Fuchs et insiste sur l'importance de ce phénomène rythmique dans la poésie lyrique et chorale hellénique:

<sup>25</sup> Aufzeichnungen zur Rhythmik und Metrik, KGW II 3, S. 223.

<sup>26</sup> «Die antike Theorie sondert den anfangenden leichten Takttheil nicht von folg. schweren ab, sondern faßt ihn zu einem einheitl. Takte zusammen. Also Takte die mit schwerem, Takte die mit leichtem Taktth. beginnen.» (Griechische Rhythmik, KGW II 3, S. 112).





Nach ausdrücklichen Zeugnissen war es nicht möglich, den Rhythmus von gesprochenen lyrischen Versen zu hören, wenn nicht mit Taktschlägen die größeren Zeit-Einheiten dem Gefühle zum Bewußtsein gebracht wurden. So lange der Tanz begleitete (– und die antike Rhythmik ist nicht aus der Musik, sondern aus dem Tanz her gewachsen), sah man die rhythmische Einheiten mit Augen.<sup>27</sup>

Nietzsche apporte de cette façon une solution à l'un des problèmes les plus épineux de la métrique grecque, l'unité du vers: comment délimiter avec sûreté le début et la fin d'un vers? Comment distinguer les uns des autres les vers d'une strophe lyrique? Pour résoudre ce problème, qui tournait parfois au casse-tête et auquel Nietzsche a été lui-même confronté dans sa jeunesse,<sup>28</sup> les métriciens s'appuient sur plusieurs notions qui permettent de déterminer plus ou moins exactement les contours d'un vers grec: pied, mètre, còlon, période. Nietzsche s'interroge lui aussi sur la structure du vers grec et sur son unité. Conformément à sa théorie des deux rythmiques, il conteste toute unité du vers et de la strophe qui se fonderait sur la répétition mécanique et le calcul arithmétique de temps forts ou d'accents toniques, et propose pour sa part l'idée d'une unité perceptible grâce aux gestes orchestriques. C'est la mimique qui gouvernait chez les Grecs l'ensemble de la rythmique: par ses gestes, le danseur permettait au spectateur de percevoir le début et la fin de chaque vers. Ainsi se trouve expliquée l'union des trois arts rythmiques, au sein de laquelle la musique joue le moindre rôle: parce que la musique grecque de la grande époque, avant Euripide, était essentiellement chorale, le rythme musical dépendait par essence du rythme linguistique et de la mimique qui l'exprime:

Grundsätze: innige Verschmelzung von Wort u. Ton, doch so daß die Zeitdauer des gesprochenen Worts im Allgemeinen vorherrscht.  
Unendliche Mimik: die Musik hat keinen absoluten Charakter [...]. (Griechische Rhythmik, KGW II 3, S. 192)

L'unité du vers était ainsi perceptible grâce à la danse, art prédominant par rapport à la musique et qui permettait de révéler aux yeux du public la configuration, la structure de chaque vers. De là, une caractéristique essentielle du rythme grec et de l'orchestrique hellénique: le rythme, chez les Grecs, était «visible», perçu d'abord par les yeux, non par l'oreille. Aussi le chaos des vers grecs n'est-il qu'apparent: la mesure naissait de la gestuelle orchestrique, et tout s'expliquait finalement par la danse chorale:

Der Takt geht bei ihnen ursprünglich auf die überschaubaren Raumverhältnisse des Chors hinaus dh. der höhere Rhythmus wird nur sichtbar, nicht hörbar.  
Daher herrschen die Gesetze des sichtbaren Rhythmus. (Aufzeichnungen zur Rhythmik und Metrik, KGW II 3, S. 225)

<sup>27</sup> Nietzsche an Carl Fuchs, Ende August 1888, KGB III 5, S. 403f.

<sup>28</sup> Porter, Nietzsche and the Philology of the Future, S. 148.





Telle est en définitive la différence essentielle qui interdit d'appliquer à la rythmique hellénique la mesure, ni d'assimiler le rythme moderne, passionnel et accentuel, au rythme grec, éthique et proportionnel. Et si le rythme grec était visible plus qu'audible, il est de ce fait irrémédiablement perdu pour les Modernes, qui ne pourront jamais restaurer intégralement la danse chorale des anciens Hellènes.

*L'émergence du dionysiaque*

En convoquant la danse du chœur comme élément essentiel de la rythmique antique, Nietzsche soulève un certain nombre de problèmes qui risquaient fort d'être insolubles. En effet, puisque la danse antique est un art disparu et mal connu, comment se représenter l'union des mètres et des gestes? Quelles formes revêtaient les mouvements des choreutes? Comment se déplaçaient-ils? Il est impossible d'apporter une réponse tant soit peu satisfaisante à ces questions à partir de l'étude isolée des vers lyriques des poètes grecs puisque les œuvres de Pindare, d'Eschyle, de Sophocle ou d'Euripide ne livrent qu'un canevas qui donne une idée vague et imparfaite des mouvements et des gestes exécutés par le danseur. En tant que philologue, Nietzsche aurait donc dû s'en tenir aux faits et aux textes; mais il ne veut pas s'arrêter en chemin et il cherche à présenter une image de l'orchestique grecque en ayant recours à d'autres sources, notamment la mythologie et la philosophie, et en se servant d'analogies. C'est ce qu'il fait en particulier dans la conférence qu'il mentionne à Erwin Rohde en novembre 1870, «La vision dionysiaque du monde», contemporaine de ses recherches rythmiques.

Ici, nulle référence précise à la métrique grecque: Nietzsche évoque au contraire Dionysos et son rôle fondamental dans l'orchestique tragique. Néanmoins, la séparation entre les écrits sur le rythme et «La vision dionysiaque du monde» n'est pas si marquée: de nombreuses notes témoignent de sa découverte du dionysiaque au sein même de la rythmique hellénique, et éclairent d'un jour particulier les thèses présentées dans «La vision dionysiaque du monde» et dans *La Naissance de la tragédie*. Car, tout en étudiant les différences entre le mètre grec et la mesure moderne, Nietzsche aborde la question esthétique du «bon rythme», cette eurythmie vantée par les philosophes et les philologues depuis l'Antiquité jusqu'au métricien Schmidt (auteur en 1868 d'une étude des chœurs d'Eschyle et de Pindare intitulée *Die Eurhythmie in den Chorgesängen der Griechen*). L'une des définitions les plus précises en a été donnée par Vitruve, dans son livre *De l'Architecture* (II, 3, 1–3): il s'agit de la juste proportion entre les parties d'un tout, laquelle s'obtient d'abord par le respect d'une symétrie rigoureuse. Au dix-neuvième siècle, l'eurythmie, telle que l'a définie Vitruve, reste un concept important, car elle permet d'associer architecture et musique: Hegel, dans *l'Esthétique*, réunit les deux arts sous l'égide de l'eurythmie, établissant une relation étroite





entre l'eurythmie architecturale et l'eurythmie musicale: même souci des proportions, même régularité, même symétrie; ainsi, pour Hegel, le rythme musical naît avec la mesure mathématique, uniformément répétée.<sup>29</sup> Plus près de Nietzsche, Schopenhauer, dans «De la métaphysique de la musique», instaure lui aussi des correspondances entre le rythme musical et l'architecture: le rythme, par rapport à l'harmonie, est l'élément le plus proche de l'architecture, parce qu'il se fonde sur la symétrie et l'égalité.<sup>30</sup>

L'eurythmie, d'autre part, concerne aussi le corps et la danse. Ainsi, Xénonophon, dans les *Mémorables* (III, 10, 9–15), rappelle que Socrate associait eurythmie et proportions harmonieuses du corps. Quant à Platon (livre III de la *République*), il estime que l'eurythmie, qualité essentielle de l'orchestique, est une vertu physique et morale à la fois, puisqu'elle est la manifestation sensible de la beauté dans les corps et l'indice de la simplicité du caractère; l'arythmie, son antithèse, est associée à la laideur et à un mauvais tempérament. L'eurythmie s'acquiert grâce à un bon usage du rythme, car il existe selon Platon de bons et de mauvais rythmes, tout comme il existe des harmonies délétères et des harmonies utiles pour la cité. C'est pourquoi l'eurythmie est produite par l'éducation, et les mouvements des citoyens deviennent eurythmiques par l'entremise de la gymnastique.

Platon est plus précis dans les livres II et VII des *Lois*, où réapparaît la notion d'eurythmie. Dans le livre II, l'Etranger définit d'abord le rythme comme «l'ordre du mouvement», donné aux hommes par les dieux pour qu'ils apprennent à maîtriser leurs passions; puis il explique que les habitants de sa future cité pourront acquérir l'eurythmie par l'orchestique. Pour favoriser l'apprentissage de l'art choral, il imagine de diviser les citoyens en trois classes d'âge, et de placer chacune d'entre elles sous le patronage d'une divinité: les Muses pour les enfants, Apollon pour les adolescents, Dionysos pour les hommes de trente à soixante ans. L'éducation par le chœur leur permettra d'acquérir la vertu, grâce à l'imitation des belles actions au moyen de la musique et de la danse. L'Etranger entreprend aussi l'éloge du vin offert par Dionysos aux hommes pour soulager leurs peines: le vin est, comme le rythme et l'harmonie, un don divin destiné à renforcer le corps et à procurer à l'âme la pudeur. Revenant sur l'éducation chorale au livre VII, l'Etranger distingue danse et gymnastique, puis, à l'intérieur de la danse, il distingue encore la danse chorale (imitation des paroles par les gestes) et la danse gymnique, destinée à rendre eurythmiques les mouvements de tous les citoyens et à les maintenir en bonne santé physique. Les seules danses convenables sont celles qui se fondent sur l'ordre et la mesure; en revanche, les danses

<sup>29</sup> G. W. F. Hegel, *Esthétique*, II (trad. Charles Bénard, revue et augmentée par B. Timmermans et Paolo Zaccaria), Paris 1997, S. 324–325, 344–350.

<sup>30</sup> Arthur Schopenhauer, *De la métaphysique de la musique*, in: *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*, III (trad. A. Burdeau), Paris 1909–1913, S. 264–265.





dionysiaques devront être interdites parce qu'elles sont arythmiques (c'est-à-dire à la fois désordonnées et immorales), et qu'elles évoquent un monde sans rythme.

Pour les hellénistes, le phénomène dionysiaque présenté par Nietzsche au début des années 1870 est une construction intellectuelle qu'il est difficile de justifier historiquement. Beaucoup d'entre eux ont critiqué Nietzsche pour avoir fabriqué une explication qui n'était en définitive qu'une interprétation fondée sur un certain nombre de préjugés propres au dix-neuvième siècle: en effet, les archéologues et les historiens de la littérature savent depuis longtemps que l'expansion et l'apogée du culte dionysiaque datent de l'époque hellénistique.<sup>31</sup> Cela étant, Nietzsche ne fonde pas son analyse seulement sur des preuves historiques, mais il s'appuie aussi sur ces textes antiques, parmi lesquels figurent en bonne place les *Lois* de Platon: quand il réfléchit au rythme grec, il lit attentivement les deux premiers livres des *Lois*, comme en témoignent deux fragments rédigés entre septembre 1870 et janvier 1871:

[...] Plato legg. 83a: in der Zwischenzeit, in der ein Wesen noch nicht die ihm zukommende vernünftige Einsicht hat, tollt ein jedes und schreit regellos, und sobald es nur aufrecht gehen gelernt hat, springt es wiederum ebenso. Dies die Anfänge der musischen und gymnastischen Künste. [...]

Feste sind dazu da, damit die Menschen durch das Zusammensein mit den Göttern die Erziehung wieder in ihren früheren Zustand zurückführen lernten. Alles was noch jung ist kann seinem Körper und seiner Stimme keinen Augenblick Ruhe geben. Die Götter sind die Geber des Gefühls für Rhythmus und Harmonie. [...]

Über die Bedeutung der Trunkenheit und der Trinkgelage stellt Plato im Hinblick auf die Volkserziehung wichtige Untersuchungen an. 1. und 2tes Buch legg. (Nachlass 1870/71, KGW III 3, 5[14] & 5[15])

Nietzsche relève la majeure partie des thèses de Platon et remarque, dans les *Lois*, la présence de Dionysos à côté d'Apollon dans le chœur. Mais, aspirant à un «platonisme inversé»,<sup>32</sup> il cherche aussi à contester l'esthétique musicale platonicienne. C'est ce qui apparaît par exemple dans «La vision dionysiaque du monde», où il met en avant une double rythmique à l'œuvre dans la poésie des Grecs. Il existe en effet une première rythmique qui s'exprime dans la notion d'eurythmie et implique une danse mesurée et simple (DW, KGW III 2, S. 56–57). Dans *La Naissance de la tragédie*, le philologue rappelle que la danse s'apparente au dialogue, manifestation apollinienne induisant clarté, logique, individualisation:

<sup>31</sup> Porter, Nietzsche and the Philology of the Future, S. 163. Vgl. Jean-Pierre Vernant, *Entre mythe et politique*, Œuvres, II, Paris 2008, S. 2053–2054.

<sup>32</sup> «Meine Philosophie umgedrehter Platonismus [...]» (Nachlass 1870/71, KGW III 3, 7[156]).





Alles, was im apollinischen Theile der griechischen Tragödie, im Dialoge, auf die Oberfläche kommt, sieht einfach, durchsichtig, schön aus. In diesem Sinne ist der Dialog ein Abbild des Hellenen, dessen Natur sich im Tanze offenbart, weil im Tanze die grösste Kraft nur potenziell ist, aber sich in der Geschmeidigkeit und Ueppigkeit der Bewegung verräth. So überrascht uns die Sprache der sophokleischen Helden durch ihre apollinische Bestimmtheit und Helligkeit, so dass wir sofort bis in den innersten Grund ihres Wesens zu blicken wähen, mit einigem Erstaunen, dass der Weg bis zu diesem Grunde so kurz ist. (GT, KGW III 1, S. 60–61)

Nietzsche imagine cette danse comme une arabesque, laquelle, dans l'esprit du philosophe, est une figure chorégraphique liée à l'architecture et à la régularité rythmique.<sup>33</sup> Mais à la mesure apollinienne (au double sens rythmique et éthique du terme) s'oppose la rythmique dionysiaque, pathétique et violente, privilégiant la course plutôt que la marche, ainsi que d'autres danses complexes et débridées, comme Nietzsche l'écrit dans «La vision dionysiaque du monde»:

In eine derartig aufgebaute und künstlich geschützte Welt drang nun der ekstatische Ton der Dionsysosfeier, in dem das ganze Übermaß der Natur in Lust und Leid und Erkenntniß zugleich sich offenbarte. Alles was bis jetzt als Grenze, als Maaßbestimmung galt, erwies sich hier als ein künstlicher Schein: das «Übermaß» enthüllte sich als Wahrheit. Zum ersten Male erbrauste der dämonisch fascinirende Volksgesang in aller Trunkenheit eines übermächtigen Gefühls: was bedeutete dagegen der psalmodirende Künstler des Apoll, mit den nur ängstlich andeutenden Klängen seiner *κιάρα*? Was früher in poetisch-musikalischen Innungen kastenmäßig fortgepflanzt und zugleich von aller profanen Betheligung entfernt gehalten wurde, was mit der Gewalt des apollinischen Genius auf der Stufe einer einfachen Architektonik verharren mußte, das musikalische Element, das warf hier alle Schranken von sich: die früher nur im einfachsten Zickzack sich bewegende Rhythmik löste ihre Glieder zum bacchantischen Tanz [...]. (DW, KGW III 2, S. 57)

Le philosophe ne se contente pas de suggérer ce qu'ont pu être ces danses dionysiaques, mais il fait appel à l'analogie et à la comparaison pour en donner une idée un peu plus précise: dans «Le drame musical grec», comme dans *La Naissance de la tragédie*, la danse dionysiaque est comparable aux danses de Saint Jean et de Saint Guy, ces phénomènes de transe collective qui ont surgi en Allemagne au cours du quatorzième siècle (vgl. GT, KGW III 1, S. 25; GMD, KGW III 2, S. 11). Toutefois, la danse, qui suppose un contrôle de tous les membres, est ambivalente: tout comme la danse apollinienne, la danse extatique des Bacchants s'apparente à une «belle allure», une marche mesurée analogue à celle des dieux. En effet, si «l'homme en chantant et en dansant se révèle être membre d'une communauté supérieure» et s'il «a désappris le marcher et le parler»,<sup>34</sup> il est tout aussi vrai, selon Nietzsche, qu'avec la possession dionysiaque, l'homme «se

<sup>33</sup> Günther, Rhythmus beim frühen Nietzsche, S. 80.

<sup>34</sup> Traduction Jean-Louis Backès. Vgl. DW, KGW III 2, S. 47.







sent dieu, il circule lui-même extasié, soulevé, ainsi qu'il a vu dans ses rêves marcher les dieux». <sup>35</sup> Ainsi apparaissent toutes les images qui seront ensuite associées au danseur et à la danse dans les ouvrages de Nietzsche: vol, légèreté, nage, pesanteur, marche. Certaines d'entre elles réapparaissent d'ailleurs dès la fin de *La Naissance de la tragédie*, où Nietzsche s'extasie devant l'eurythmie hellénique, cette eurythmie vantée par Platon et qu'incarnent les anciens Grecs, dont la démarche et les gestes solennels étaient un ravissement pour les yeux (vgl. GT, KGW III 1, S. 151).

C'est aussi en lisant Aristoxène de Tarente que le philologue obtient la confirmation qu'il existe une part irrationnelle irréductible dans la rythmique grecque. Pour cette raison, dès le début de ses recherches sur la «Griechische Rhythmik», Nietzsche insiste sur une catégorie rythmique importante de l'orchestique: la «*diaphora kata genos*», qui montre que, dans l'Antiquité, les poètes-musiciens n'ont pas hésité à accorder une place importante à l'inégalité et à la dissymétrie dans leurs vers. Se référant à Aristoxène et au commentaire de Westphal, il note ainsi qu'il existe trois types de rapports numériques (*logoi*) dans l'organisation des mètres: le «*logos iso*» ou égal (le dactyle par exemple, où la longue a théoriquement la même durée que les deux brèves), le «*logos diplasio*» ou double (l'iambe par exemple, la longue étant le double de la brève initiale) et le «*logos hēmiolos*» ou hémiole (par exemple le péon, composé en général d'une longue et de trois brèves).

Si les chants populaires que les musicologues recensent en Europe depuis la fin du dix-huitième siècle révèlent que la mesure à cinq temps continue d'être employée (vgl. Griechische Rhythmik, KGW II 3, S. 108–109), en revanche, les musiciens professionnels de l'époque moderne ne peuvent en aucun cas se prévaloir de la même richesse rythmique que les Grecs. Nietzsche note en effet que ceux-ci possédaient un grand nombre de «mesures»: à côté des quatre mesures simples identiques à celles des modernes (3/8, 3/4, 2/4, 6/8), il existait une douzaine d'autres mesures, dont le philologue dresse la liste: 4/8, 5/8, 4/4, 9/8, 5/4 ou 10/8, 12/8, 15/8, 16/8, 18/8, 20/8, 25/8 (vgl. *ibid.*). De cette grande variété, Nietzsche déduit une règle qui était en vigueur dès l'origine de l'orchestique antique: «[...] der Sänger regelte sich selbst durch den Tanz (der kein Wirbeltanz war, sondern ein schones Gehen) Bei ungleichem Takte entsprechen natürlich auch mehrfache κινήσεις der Tanzenden» (Zur Theorie der quantitativen Rhythmik, KGW II 3, S. 270). Les distinctions qu'opère Nietzsche dans cette phrase sont fondamentales. Tout d'abord, il répartit les danses en deux catégories: il oppose la belle marche, qui caractérise généralement l'eurythmie prêtée aux anciens Grecs, et la danse tourbillonnante, implicitement liée au désordre et

<sup>35</sup> Traduction Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy et Michel Haar. Vgl. GT, KGW III 1, S. 25.





à la laideur.<sup>36</sup> Par ailleurs, la danse associée aux mètres inégaux réclamait certes des mouvements plus complexes de la part du danseur, mais en aucun cas elle ne supposait le désordre ou le chaos. Il s'agit là d'un point important, puisque le rythme et l'eurythmie étaient généralement associés à la symétrie, laquelle reposait traditionnellement, dans la musique savante européenne, sur les mesures binaires et ternaires. Or, pour Nietzsche, l'inégalité des mesures à cinq temps (5/8, 5/4, 15/8 ...), n'est pas signe de désordre ni de débandade, mais constitue une organisation plus élaborée et plus raffinée du rythme, que les Grecs percevaient bien grâce aux mouvements orchestraux.

Dans un même ordre d'idées, Nietzsche relève une autre différence importante dans la pratique musicale des modernes et des Grecs: à la différence des premiers, les seconds unissaient des mesures qui sont hétérogènes selon les règles du solfège moderne. De nouveau, la danse explique en grande partie la pratique poétique et musicale: la cause principale de ces changements de mesure au sein d'un même vers réside dans le fait que la poésie et surtout la musique dépendent étroitement des gestes du danseur: «Insofern sie [die Musik] nachahmend ist, hat sie keine Taktgleichheit. (wenigstens nicht nothwendig)», affirme-t-il. (Griechische Rhythmik, KGW II 3, S. 192) Ainsi, la mesure ternaire pouvait être associées à la mesure quinaire, ce qui formait un mètre particulier, le dochmiaque, utilisé dans les moments passionnés de la tragédie; mais rien de tel n'apparaît à l'époque moderne.<sup>37</sup> Nietzsche rappelle aussi le mélange d'une mesure à 5/4 et d'une mesure à 2/4 dans une pièce d'Olympos, le nome d'Athènes.<sup>38</sup> De tels mélanges aboutissent à la création de mètres inégaux, puisque deux mesures hétérogènes y sont unies. Or Olympos, dont la légende veut qu'il ait été originaire de Phrygie, est considéré comme l'introducteur de la musique orientale en Grèce depuis l'Antiquité. Le déséquilibre rythmique inventé par ce musicien venu d'Asie mineure est donc l'une des premières formes qu'a pu prendre le phénomène dionysiaque en musique.<sup>39</sup> En tout cas, la question technique des mètres inégaux et du mélange des mètres paraît assez importante à Nietzsche pour qu'il y revienne à plusieurs

<sup>36</sup> Cette antithèse n'est pas sans évoquer la tarentelle dans le chapitre «Des Tarentules» d'*Ainsi parlait Zarathoustra*: «Daß ich mich aber nicht drehe, meine Freunde, bindet mich fest hier an diese Säule! Lieber noch Säulen-Heiliger will ich sein, als Wirbel der Rachsucht! / Wahrlich, kein Dreh- und Wirbelwind ist Zarathustra; und wenn er ein Tänzer ist, nimmermehr doch ein Tarantel-Tänzer!» (Za II, Von den Taranteln, KGW VI 1, S. 127).

<sup>37</sup> «Sie ist [bei uns] keinesfalls coordinirt. Das war sie aber im Alterthum seit dem 6t Jhd. (im *ὑπόρχημα* u. den Chorliedern der Komödie, dann mit der dreitheiligen gemischt in den *μονωδίαι* der Tragödie)» (Ibid., S. 108–109).

<sup>38</sup> Ibid., S. 111. Nietzsche mentionne cette pièce perdue d'Olympos d'après le témoignage de Plutarque (De la musique, XVII, 376).

<sup>39</sup> Nietzsche l'évoquera d'ailleurs dans le chapitre 6 de *La Naissance de la tragédie*, en retraçant l'apparition d'un art dionysiaque en Grèce.





reprises dans ses recherches et qu'il insiste sur ce fait propre à la rythmique grecque.<sup>40</sup>

D'ailleurs, pour confirmer sa thèse en faveur d'une rythmique grecque mouvante et irrégulière, Nietzsche se réfère à une règle ignorée des métriciens et des rythmiciens, anciens et modernes, et qu'il a découverte lui-même au cours de ses travaux: une substitution remarquable dans certains hexamètres dactyliques. En 1888 encore, il s'enorgueillit d'avoir mis en lumière ce phénomène, qu'il présente à Carl Fuchs:

Es giebt Fälle bei Homer, wo eine kurze Silbe ungewöhnlicher Weise den Anfang eines Daktylus macht. Man nimmt philologischer Seits an, daß in solchen Fällen der rhythmische Ictus die Kraft habe, den Zeit-Mangel auszugleichen. Bei den antiken Philologen, den großen Alexandrinern, die ich eigens auf diesen Punkt hin befragt habe, findet sich nicht die leiseste Spur einer solchen Rechtfertigung der kurzen Silbe (dagegen fünf andere).<sup>41</sup>

La substitution d'une brève à une longue, dans un mètre qui doit normalement débiter par une longue, entraîne un déséquilibre dans l'organisation du vers. Ce constat conduit Nietzsche, dès 1870–1871, à étudier de près une notion technique, l'*alogia*, dont Aristoxène et Aristide Quintilien ont donné des définitions assez précises. Cette notion intéresse d'autant plus le jeune philologue qu'elle possède, pour employer une métaphore musicale, des harmoniques qui ne peuvent le laisser indifférent à cette époque.<sup>42</sup> Dès le début de ses notes sur la rythmique grecque, Nietzsche, qui veut privilégier les manifestations non eurythmiques au sein de la civilisation grecque, indique pour sa part que les *podés alogoi* sont l'élément le plus remarquable de la rythmique («das Auffallendste in der Rhythmik») (Griechische Rhythmik, KGW II 3, S. 114). Dans certains cas,

<sup>40</sup> Il note par exemple: «Gleichheit der Takte ist kein allgemeines Gesetz. die *μεταβολαί* etwas sehr häufiges» (Griechische Rhythmik, KGW II 3, S. 192); «Taktwechsel sehr häufig zB. Tetrapodie» (Ibid., S. 200).

<sup>41</sup> Nietzsche an Carl Fuchs, Ende August 1888, KGB III 5, S. 404.

<sup>42</sup> Sur l'*alogia*, Vgl. Bornmann, Nietzsches metrische Studien, S. 486; Porter, Nietzsche and the Philology of the Future, S. 152–156; Günther, Rhythmus beim frühen Nietzsche, S. 58–60. Nietzsche a pu aussi rencontrer le concept d'*alogia* dans le *Timée* de Platon, assortie de considérations métaphysiques liées au rythme et à l'ordre du monde: Platon y emploie à plusieurs reprises le substantif «*alogia*» (ainsi que l'adverbe «*alogos*» et l'adjectif «*alogos*»). Or, ce mot apparaît dans le passage où Timée parle du rythme (47d-e), pour opposer le plaisir irrationnel goûté par la foule au véritable plaisir, né de la contrainte qu'exercent en notre âme l'harmonie et le rythme; rythme et harmonie sont des dons divins destinés à inculquer la mesure et la grâce aux hommes et qui nous permettent de nous accorder, par l'intermédiaire des sons, à l'harmonie universelle, comme l'expliquera Timée un peu plus loin (80a-b). La notion d'*alogia* sert ensuite à évoquer le chaos initial, dont les éléments s'agitent «sans raison ni mesure» («*alogos kai ametros*»), tout comme les vivants mortels qui possèdent à l'origine les six modes de mouvement, mais qui sont incapables de les maîtriser («*kataktos kai alogos*»). Le rythme se situe ainsi du côté du logos, de la rationalité et de l'ordre, si bien qu'il est proprement impensable d'intégrer les danses arhythmiques, comme celles des Ménades, au sein d'une cité rationnellement organisée. Vgl. Sauvanet, Le rythme grec, S. 77–78.





en effet, les mètres grecs étaient composés de deux pieds antagonistes, ou bien, au sein d'un vers, un mètre d'un genre différent brisait la continuité rythmique: c'est un phénomène dont Aristoxène et Aristide Quintilien ont rendu compte et nommé *alogia*, «irrationalité», car les proportions mathématiques du vers ou l'équilibre du mètre sont affectés. Mais Aristide Quintilien, dans son traité de la musique (I, 14), précise bien que les mètres *alogoi* peuvent être analysés et qu'ils ne sont pas des configurations totalement désordonnées. Aristoxène (*Eléments rythmiques*, II, 20) mentionne un mètre *alogos*, le chorée (ou choriambre): il se compose d'un iambe suivi d'un trochée, autrement dit de deux pieds dont l'arsis et la thesis sont exactement opposées.

A son tour, Nietzsche définit l'*alogia* comme l'association d'un iambe et d'un trochée, ou d'un dactyle et d'un anapeste, dans le même mètre, et il considère qu'il existait donc deux genres *aloga* (dactyle + anapeste; trochée + iambe) (vgl. Griechische Rhythmik, KGW II 3, S. 177). Or cette disposition est surprenante pour les modernes, puisque les temps marqués sont affrontés. Nietzsche s'interroge alors sur ce procédé et consacre plusieurs pages aux différents types de mètres «alogiques», qu'il nomme chorées (– u u –) et bacchées (u – – u), de forme iambique ou trochaïque. Par ailleurs, il remarque que l'irrationalité se manifeste aussi par l'introduction d'un mètre hétérogène au sein d'un vers (par exemple, un dactyle ou un spondée au milieu d'un trimètre iambique (vgl. *ibid.*, S. 181–187)). De telles substitutions de longues et de brèves dans des parties significatives du vers jouaient un rôle expressif:

Wichtig dass in den Hauptmetren im Hexameter u. Iambus die *ἀλογία* eine wichtige Stelle hatte.

Vielleicht ist im Trimeter zu unterscheiden:

– u u und u u – wirkliche *ἀλογία*

– – rationaler Takt.

Somit war die Dissonanz bei – – stärker als bei – u u und u u –<sup>43</sup>

La notion de dissonance introduite par Nietzsche acquiert peu à peu une grande importance dans ses réflexions sur le rythme. Pour la forger, il s'appuie d'abord sur Aristoxène et Böckh afin de soulever le problème de la durée des spondées au sein d'un trimètre iambique par exemple:

Der leichte Takttheil wird um ein wenig verlängert. Aristoxenos überliefert das Vorkommen solcher Takte. Jene irrationalen *τρίσημοι* sind, wie Boeckh erkannt hat, identisch mit den Spondeen, welche in den jambischen Metren an den ungeraden, bei den trochäischen an den geraden Stellen statt des Jambus u. Trochäus erscheinen. Z. B. Trimeter

<sup>43</sup> Rhythmische Untersuchungen, KGW II 3, S. 337.





— | — ∪ | — ∪ | — ∪ | — — | — ∪ | —<sup>44</sup>

La longue initiale et la deuxième longue du spondée au quatrième pied sont transcrites sous la forme de noires pointées, et, de cette transcription, Nietzsche déduit que la rythmique grecque ne peut être assimilée à la rythmique moderne. Commentant la scansion et la transcription du trimètre précédent, il écrit ainsi: «Diese Verzögerung des Achtels ist uns unbegreiflich» (ibid., S. 115). De là, le constat du philologue à propos de la durée des spondées: deux syllabes longues peuvent ne pas avoir la même durée. Aussi opère-t-il à partir de ce postulat une distinction entre syllabes longues et syllabes brèves dans certains cas:

«— ist nicht ganz so lang wie ∪ ∪» (ibid., S. 195).

En effet, d'après lui, un spondée irrationnel ne peut avoir exactement la même durée qu'un dactyle ou un anapeste purs: la substitution d'une syllabe longue à deux syllabes brèves modifie donc les proportions temporelles au sein de l'hexamètre dactylique ou du trimètre iambique:

Wenn im Trimeter für ∪ —

∪ ∪ — eintritt, oder — ∪ ∪

so sind dies also sicher nicht volle vierzeitige Takte  $\overset{\Delta}{\cup} \overset{\text{Th.}}{\cup} \overset{\text{Th.}}{\cup} \overset{\Delta}{\cup}$ . Somit sehen wir, dass sowohl erste als zweite Stelle des 1, 3, 5 Fußes irrational sein kann. — — ist entweder zu verstehen  $\alpha$ — oder — $\alpha$ . Dies giebt viel feine Dissonanzen.<sup>45</sup>

Confronté à de telles configurations rythmiques, Nietzsche en vient à se poser la question du tempo dans la poésie et la musique grecques. Existait-il donc une relation entre *alogia* et tempo chez les Grecs? Pour répondre à cette question, Nietzsche veut distinguer deux notions: le tempo moderne (associé à l'accent tonique) et l'*agôgè*. L'*agôgè* correspond en réalité chez les Anciens à la différence «*kata megethos*», selon la grandeur<sup>46</sup>. Pour Nietzsche, on ne saurait donc assimiler l'*alogia* à une modification de la pulsation: la substitution de brèves et de longues irrationnelles n'induit pas un changement de tempo, comme dans la musique du dix-neuvième siècle. L'accélération n'est pas numériquement exprimée (par un changement de pulsation), mais elle naît d'un jeu entre les durées, modifiées par le procédé de l'*alogia*: «Das Acceleriren wird nur durch Längen und Kürzen ausgedrückt. Eine Tempoverschiedenheit existirte nicht» (ibid., S. 146).

<sup>44</sup> Griechische Rhythmik, KGW II 3, S. 114–115.

<sup>45</sup> Rhythmische Untersuchungen, KGW II 3, S. 337.

<sup>46</sup> «μέγεθος = ἀγωγή» (Griechische Rhythmik, KGW II 3, S. 145); «ἀγωγή heißt nicht Tempo bei Aristoxenos. Es ist die διαφορά κατὰ μέγεθος. (ibid., S. 146); «die ἀλογία gehört ins Bereich der ἀγωγή». (ibid., S. 159).



Dans un fragment intitulé «Taktwechsel und Taktgleichheit», Nietzsche insiste d'autre part sur la dimension subjective de l'*agôgè* chez les Grecs: il n'y avait pas à proprement parler de tempo uniforme dans une pièce antique, mais c'est le contenu même de ce qui était représenté qui déterminait la vitesse à adopter. Aussi les poètes-musiciens pouvaient-ils concilier la régularité des mètres rationnels et l'irrégularité des mètres irrationnels.<sup>47</sup> Dans ces conditions, Nietzsche conçoit un art musical qui n'est pas exclusivement soumis à l'arithmétique et qui n'est pas une pure architecture symétrique, et il critique les métriciens modernes qui, tels Westphal et Rossbach, découpent les vers grecs en mesures égales soumises à la loi de la carrure: «Die Trimeter sind nach Dipodien gemessen. Die Metriker fassen die Takte als ganze und volle 4zeitige Takte auf. Darin hatte der ältere Grieche ein feineres Urtheil» (Rhythmische Untersuchungen, KGW II 3, S. 334). Cette erreur oblitère les effets saisissants de la rythmique grecque, que les poètes-musiciens obtenaient grâce à l'inégalité des mesures et à l'asymétrie des périodes. Dans un autre fragment, Nietzsche insiste sur l'opposition entre une conception étriquée du rythme, réduit à un mouvement pendulaire régulier, symétrique et mathématique, et une conception plus large, qui fait appel à la subjectivité de l'interprète et accorde une grande place à l'irrégularité et à la dissymétrie:

Mathematisch genau sind nie zwei Takte gleich [...].  
die architektonische Starrheit ist der Tod des Vortrags. Deshalb darf der Dirigent keine Maschine, kein Chronometer sein. Das richtige Erfassen vom Tempo eines folgenden Musikstücks ist eine psychologische Erkenntniß: das innerste Wesen der zwei auf einander folg. Tonstück spricht sich im Gefühl des verschieden gewählten Taktes aus. Wie die Form des Blattes der Idee nach immer dieselbe, in Wirklichkeit nie dieselbe ist, so steht es mit der Gleichheit der Takte, der Perioden, der Strophen. Der Pendelschlag berührt uns peinlich: er giebt das mathematische Gerippe. Wie nun wird dies mit Fleisch umkleidet? (Aufzeichnungen zur Rhythmik und Metrik, KGW II 3, S. 205)

De cette manière, Nietzsche remet en cause une tradition de pensée qui remonte à l'Antiquité et assimile rythme et architecture par le biais de l'eurythmie. Il introduit un véritable renversement de perspective puisque le rythme n'est plus seulement eurythmique et architectural, mais devient une puissance mouvante; le vers grec, loin d'être une structure rigide, devient une forme librement organisée par l'interprète. En 1875, il ira encore plus loin, en transposant cette fois dans le domaine de l'architecture l'irrégularité rythmique de la musique

<sup>47</sup> «Die mathemat. Gleichheit der Takte war in den *ἀπλοῖ* rh. erstrebt. In den andern war sie umgekehrt [vernachlässigt] aufgehoben». (Ibid., S. 171). F.F. Günther signale par ailleurs l'intérêt de Nietzsche pour la thèse opposée, présentée notamment dans le livre d'Eduard Hanslick, *Vom Musikalischen-Schönen*, où le critique ennemi de Wagner associe mathématique et rythmique: le rythme est perçu grâce à la régularité et à la symétrie des périodes et des accents (Günther, *Rhythmus beim frühen Nietzsche*, S. 77–79).





grecque: «Die unmathematische Schwingung der Säule in Pästum z.B. ist ein Analogon zur Modifikation des Tempos: Belebtheit an Stelle eines maschinenhaften Bewegteins» (Nachlass 1875, KGW IV 1, 5[86]). Ainsi, c'est l'art grec tout entier qui se trouve soumis à l'irrégularité rythmique, laquelle joue un rôle tout aussi fondamental que la régularité et l'égalité. Bien évidemment, cette opposition est magnifiée dans *La Naissance de la tragédie*, où elle revêt les traits d'Apollon et de Dionysos. Mais, dès 1870–1871, elle est déjà présente, et, fait plus important encore, Nietzsche découvre le principe dionysiaque à l'œuvre dans la rythmique grecque en mettant en avant la notion de dissonance rythmique.<sup>48</sup>

Ce concept, qui sera la marque du dionysisme dans *La Naissance de la tragédie*, est transposé de l'harmonie à la rythmique et, comme la dissonance harmonique, elle est partie intégrante des manifestations dionysiaques:

Ich glaube: Der Reiz mit starken Dissonanzen des Zeitmaßes zu wirken ist eine Frucht des Dionysuskult. Die logaöedischen Verse sind demnach nicht mit Pausen zu gleichen Takten auszubutzen. Bei ihnen ist charakteristisch der Taktwechsel (der hier stark mimisch wirkt).<sup>49</sup>

Les métriciens, tout au long du dix-neuvième siècle, se sont fort interrogés sur les «logaèdes», notion aujourd'hui abandonnée: dans ces vers lyriques ils découvraient l'alliance de mètres de genre égal (anapestes, dactyles) et de mètres du genre double (iambe, trochée). Ces vers logaédiques, qui deviennent embarrassants dès lors que l'on cherche à les enfermer dans les mesures modernes, fournissent à Nietzsche la preuve qu'il existait une rythmique dionysiaque, complexe et irrationnelle, indépendante de la symétrie architecturale et associée à une danse très expressive. Il en trouve d'ailleurs une trace dans la dénomination de certains vers irréguliers, comme le bacchée à cinq temps («Früher *βακχῆια* in den dionysischen und Demetrischen Cultusgesängen.» (Griechische Rhythmik, KGW II 3, S. 113)). La dissonance rythmique, qui n'est pas un dérèglement chaotique, a donc un rôle à jouer dans la musique grecque, tout autant que la dissonance harmonique. Mais à côté de cette rythmique dionysiaque aux effets expressifs saisissants, apparaît une autre conception du rythme, exposée tout à la fin des «Rhythmische Untersuchungen», et que nous avons déjà rencontrée dans «La vision dionysiaque du monde»:

Der Rhythmus ist ein Versuch zur Individuation. Damit Rhythmus da sein könne, muß Vielheit und Werden da sein. Hier zeigt sich die Sucht zum Schönen als Motiv der Individuation. Rhythmus ist die Form des Werdens, überhaupt die Form der Erscheinungswelt. (Rhythmische Untersuchungen, KGW II 3, S. 338)

<sup>48</sup> Vgl. Porter, Nietzsche and the Philology of the Future, S. 160.

<sup>49</sup> Rhythmische Untersuchungen, KGW II 3, S. 329. Vgl. Aufzeichnungen zur Rhythmik und Metrik, KGW II 3, S. 224: «Die Auffassung der *λογαοιδικά* seitens Apel ist ein moderner Irrthum».





Il n'est guère difficile de reconnaître ici, présenté sous des oripeaux schopenhaueriens, le principe apollinien, qui informe le devenir et la matière, et dont on retrouvera les caractéristiques dans *La Naissance de la tragédie*. Dans la rythmique grecque se rencontrent donc les deux principes complémentaires: le vers grec est la concrétisation de cette double tendance de l'esprit grec à la régularité et à l'irrégularité, à la symétrie et à la dissymétrie, à l'eurythmie et à l'*alogia*. De cette réunion provient la grande puissance de la poésie grecque antique, inconnue des modernes.

A cet égard, l'un des textes les plus développés des «Rhythmische Untersuchungen» concerne précisément la «puissance du rythme» chez les Anciens. Dans «Kraft des Rhythmus», Nietzsche propose en deux paragraphes très denses une explication du pouvoir rythmique de la musique grecque à partir d'une explication physiologique. Il évoque d'abord le rythme cardiaque, selon le paradigme habituel des théoriciens du rythme depuis le dix-huitième siècle.<sup>50</sup> Mais il remarque qu'outre le battement du cœur, le corps contient aussi une quantité incalculable de rythmes qui peuvent recevoir une forme déterminée grâce à l'influence d'un rythme externe.<sup>51</sup> En effet, si le corps est soumis à des rythmes multiples, le rythme musical exerce une influence en leur imprimant de légères modifications. Deux rythmes se rencontrent par conséquent: un rythme biologique naturel, et un rythme créé par l'artiste.<sup>52</sup> Nietzsche envisage ensuite deux façons de déterminer les rythmes biologiques: régulièrement ou irrégulièrement. Il s'appuie sur deux exemples: le premier est une musique de marche, fondée sur un rythme binaire régulier et facilement identifiable, et pouvant aisément s'accorder avec le rythme cardiaque.<sup>53</sup> Mais le musicien peut aussi adopter une configuration rythmique qui provoque d'autres effets sur le rythme du cœur et du corps:

Wenn zB. der Pulsschlag dieser ist  $\frac{1}{|} \frac{2}{|} \frac{3}{|} \frac{4}{|} \frac{5}{|} \frac{6}{|} \frac{7}{|} \frac{8}{|}$ , so mag bei 1 4 7 ein Schlag gehört werden: und dies immer so fort. Ich glaube, daß die Blutwelle von 1 4 7 allmählich höher geworden ist als 2 3 5 6 8 Und da der ganze Leib eine Unzahl von Rhythmen enthält, so wird durch jeden Rhythmus wirklich ein direkter Angriff auf den Leib gemacht. Alles bewegt sich plötzlich nach einem neuen Gesetz: nicht zwar so, daß die alten nicht mehr herrschen, sondern daß sie bestimmt werden. Die physiologische Begründung und Erklärung des Rhythmus. (und seiner Macht.) (Rhythmische Untersuchungen, KGW II 3, S. 322)

<sup>50</sup> Heinrich-Couturier, *Aux origines de la poésie allemande*, S. 71–80.

<sup>51</sup> Sauvanet, *Nietzsche, philosophe-musicien de l'éternel retour*, S. 349.

<sup>52</sup> *Ibid.*, S. 349–350.

<sup>53</sup> Sur le rythme de marche chez Nietzsche, Vgl. Günther, *Rhythmus beim frühen Nietzsche*, S. 109 sqq.







Comme l'a noté Pierre Sauvanet, Nietzsche propose ici une structure rythmique irrégulière (3+3+2), c'est-à-dire, en termes musicaux, une série qui associe deux «mesures» ternaires et une «mesure» binaire. Le rythme régulier de la marche est complètement brisé: il n'y a plus d'égalité ni de symétrie au sein de cette période de huit temps, répartis en trois mesures hétérogènes. Une telle structure évoque indéniablement les changements de mètres que Nietzsche a repérés dans la poésie et la musique grecques et qu'il interprète comme des changements de mesure: par exemple, une mesure ternaire (3/2) alterne avec une mesure binaire (2/2) (Vgl. Griechische Rhythmik, KGW II 3, S. 194). Il y a là une dissymétrie profonde qui ne coïncide plus avec la régularité rythmique de la marche, et relève d'une autre esthétique musicale.<sup>54</sup>

Il ne s'agit donc pas de créer le désordre, mais d'organiser selon d'autres lois des séries temporelles: selon que le poète-musicien choisit la régularité ou l'irrégularité, la rationalité ou l'irrationalité, les mètres *haploi* ou les mètres *alogoï*, l'effet sera différent sur l'auditeur. Si les modernes se contentent généralement de la première configuration rythmique (régularité de la marche), les Grecs ont connu les deux types de rythmiques et en ont obtenu des effets puissants, attestés par la tradition. C'est en tout cas ce que laisse entendre Nietzsche dans le second paragraphe du fragment «Kraft des Rhythmus», où apparaît désormais Dionysos à côté d'Apollon:

Das antike Musikwesen ist zu rekonstruieren: der mimische Tanz, die *ἀρμονία*, der *ὄρθμος*. Wesentliche Unterschiede in der sog. Melodie, im Rh. u. auch im Tanze bei den Neueren. Der Ton wird ursprünglich (bei den kitharod. Musik) im Sinne eines Zeitmessers. Es ist das Wesen der Tonleitern aufzudekken (schärfstes Gefühl für die Höhenproportionen) Weshalb die Griechen die Viertelstöne verwenden konnten? Die Harmonie war bei ihnen nicht in das Reich der Symbolik gezogen. Herstellung der antiken Symbolik. Die dionysischen Neuerungen in Tonart, in Rhythmus (die *ἀλογία*?) (Rhythmische Untersuchungen, KGW II 3, S. 322)

Le dionysisme est précisément cette force de renouvellement qui rompt l'eurythmie, cette puissance capable d'organiser différemment la régularité rythmique et architecturale propre à l'art apollinien. L'union d'Apollon et de Dionysos n'est pas seulement une construction psychologique élaborée à partir de la mythologie antique: elle se fonde sur des faits positifs, tangibles, relevant de la physiologie et de la métrique. De son étude de la rythmique aristoxénienne, Nietzsche déduit donc une règle essentielle de l'art hellénique: l'art grec, à son apogée, repose en réalité non pas sur une absolue régularité, sur une symétrie infrangible,

<sup>54</sup> A cet égard, une telle période n'est pas sans rappeler étrangement le «rythme bulgare» (3+2+3) et d'autres configurations que Béla Bartók découvrira avec étonnement au début du vingtième siècle dans la musique d'Europe orientale, et qu'il exploitera ensuite dans ses propres compositions (Vgl. Béla Bartók, Le rythme dit «bulgare», in: Béla Bartók, *Éléments d'un autoportrait*, Paris 1995, S. 147–153).





mais sur l'union indissoluble de l'eurythmie et de son contraire, l'*alogia*, comme l'indique un fragment de 1870–1871: «Der geniale Sinn für Proportion, der in der griechischen Sprache und Musik und Plastik ausgebildet ist, offenbart sich in dem Sittengesetz des Maaßes. Der dionysische Kult bringt die *ἀλογία* hinzu» (Nachlass 1870/71 KGW III 3, 7[2]). D'un côté, une notion non nommée, l'eurythmie, associée à Apollon, et clairement dénotée; de l'autre, un terme, *alogia*, suffisamment connoté aux yeux de Nietzsche pour qu'il ne prenne pas la peine d'indiquer ses diverses significations: irrationalité, démesure, disproportion. Et c'est parce que ce terme peut être employé dans un sens technique, mais aussi dans un sens psychologique et éthique, qu'il acquiert une importance particulière dans la pensée du philosophe dès le début des années 1870.

La double nature de l'orchestique grecque est en effet l'une des grandes thèses de Nietzsche helléniste, qui la rappellera dix ans plus tard, dans le paragraphe 84 du *Gai Savoir*, consacré au pouvoir du rythme dans la poésie, la musique et la danse. Il y explique que le rythme est une force contraignante qui permettait aux Grecs d'agir sur leur environnement et sur eux-mêmes, et que la danse était l'un de leurs instruments privilégiés pour apaiser la *ferocia animi*, pour purger l'âme d'un excès d'affects qui risque de la déséquilibrer:

Wenn die richtige Spannung und Harmonie der Seele verlorengegangen war, mußte man tanzen, in dem Tacte des Sängers, – das war das Recept dieser Heilkunst. Mit ihr stillte Terpander einen Aufruhr, besänftigte Empedokles einen Rasenden, reinigte Damon einen liebessiechen Jüngling; mit ihr nahm man auch die wildgewordenen rachsüchtigen Götter in Cur. Zuerst dadurch, dass man den Taumel und die Ausgelassenheit ihrer Affekte auf's Höchste trieb, also den Rasenden toll, den Rachsüchtigen rachetrunken machte: – alle orgiastischen Culte wollen die *ferocia* einer Gottheit auf Ein Mal entladen und zur Orgie machen, damit sie hinterher sich freier und ruhiger fühle und den Menschen in Ruhe lasse. (FW 83, KGW V 2, S. 117)

Nietzsche reprend ici une idée qui lui est chère: l'union, en Grèce, de la mesure et de la démesure, de l'éthos et du pathos, de l'eurythmie apollinienne et de l'*alogia* dionysiaque. Mais ce qui l'emporte, c'est l'exigence d'eurythmie propre à la civilisation grecque: la violence de la danse extatique n'est pas un signe de trouble ou de désordre, mais elle est bien plutôt la manifestation d'une grande vitalité ou un remède pour l'âme en proie à la *ferocia*. Grâce à la danse, le corps se soumet à un rythme précis, insistant, contraignant, qui permet au danseur de se purger de ses affects et de retrouver la santé. La danse grecque n'est pas une agitation hystérique, mais un art véritable, au sens étymologique du terme (*ars, techné*): elle suppose une maîtrise, un contrôle, un rythme qui apportent la guérison et la délivrance à l'âme malade. Cette idée est étayée par des exemples tirés de la tradition: Nietzsche convoque des exemples consacrés depuis l'Antiquité, qui attestent les pouvoirs extraordinaires de la musique grecque sur les auditeurs; il s'agit de récits largement diffusés à partir de la Renaissance et souvent rappelés



pour comparer la musique moderne à la musique antique.<sup>55</sup> Le philosophe contribue lui aussi à l'éloge de cette puissance du rythme chez les Anciens, pour mieux les opposer aux modernes, et surtout à Richard Wagner: à ce titre, le paragraphe 84 du *Gai Savoir* fait écho au paragraphe 368 et aux «objections physiologiques» que Nietzsche soulève contre Wagner et qui concernent en grande partie le rythme wagnérien. De ce point de vue, le philosophe va scinder toujours plus profondément l'orchestrique grecque et l'art wagnérien, parce qu'à l'origine, dans ses travaux sur le rythme antique du début des années 1870, il avait commis une erreur qui lui paraît désormais impardonnable: rechercher dans les œuvres de Wagner les survivances de la rythmique hellénique.

*Entre l'eurythmie platonicienne et l'alogia wagnérienne*

Parmi toutes les critiques que Nietzsche adresse, tout au long des années 1880, à l'auteur de la *Tétralogie*, il faut faire en effet un sort à la relation entre rythme grec et musique wagnérienne, car une grande partie des objections du philosophe concernent précisément le traitement du rythme par Wagner et l'absence d'eurythmie dans ses drames lyriques. C'est ce que montrent notamment deux fragments posthumes de l'époque du *Cas Wagner*:

2. Die Verderbniß der Musik [...] Mangel der Tonalität Mangel der Eurhythmie («Tanz») Unfähigkeit des Baus («Drama») [...]
7. der décadent: extr⟨eme⟩ Irritabilität – Mangel der Tonalität Mangel an Eurhythmie Unfähigkeit zu bauen [...]. (Nachlass 1888, KGW VIII 3, 16[77])

Lorsque Nietzsche, en 1888, critique chez Wagner son «manque de tonalité», son «inaptitude à construire» un drame et son «manque d'eurythmie», il souligne la décadence complète du drame lyrique, indigne de l'orchestrique grecque. Car Wagner a échoué dans les trois domaines qui constituent l'orchestrique: l'harmonie, la poésie (considérée ici sous l'angle formel de construction) et la danse. Dans ces conditions, la notion d'eurythmie est parfaitement opératoire pour discrediter toute prétention à ressusciter la tragédie grecque. Mais le concept d'eurythmie qui intervient dans cette critique tardive contre Wagner atteste l'intérêt de Nietzsche pour un problème crucial qui le préoccupe depuis 1870. Certes, entre 1870 à 1888, comme l'a noté Eric Dufour, son interprétation s'est totalement

<sup>55</sup> Vgl. Gilbert Rouget, *La musique et la transe*, Paris 1990, S. 415–435.





modifiée: peu à peu, il veut montrer que le drame lyrique de Wagner ne marque pas la renaissance de la tragédie grecque antique.<sup>56</sup> Mais on peut retourner le problème en se demandant ce qui avait pu conduire Nietzsche à assimiler la tragédie grecque et le drame lyrique au début des années 1870. Ses écrits sur le rythme livrent des éléments de réponse, éléments capitaux pour comprendre l'évolution esthétique du philosophe, qui n'a certes pas attendu l'année 1878 pour s'interroger sur le rythme chez Wagner: lorsqu'il élabore son projet de nouvelle métrique en 1870–1871, c'est en s'appuyant aussi sur *Tristan et Isolde* qu'il avance ses nouvelles théories. Jusqu'en 1888, Nietzsche fera d'ailleurs plusieurs fois référence à ce moment capital de sa carrière intellectuelle. Dans *Ecce Homo*, il évoque par exemple son rejet simultané de Wagner et de la philologie, laquelle s'incarne à ce moment dans la métrique grecque:

Was sich damals bei mir entschied, war nicht etwa ein Bruch mit Wagner – ich empfand eine Gesamt-Abirrung meines Instinkts, von der der einzelne Fehlgriff, heisse er nun Wagner oder Basler Professor, bloss ein Zeichen war. Eine Ungeduld mit mir überfiel mich; ich sah ein, dass es die höchste Zeit war, mich auf mich zurückzubeblicken. Mit Einem Male war mir auf eine schreckliche Weise klar, wie viel Zeit bereits verschwendet sei, – wie nutzlos, wie willkürlich sich meine ganze Philologen-Existenz an meiner Aufgabe ausnehme. [...] Antike Metriker mit Akribie und schlechten Augen durchkriechen – dahin war es mit mir gekommen! (EH, KGW VI 3, S. 322–323)

Toutes les critiques formulées par Nietzsche à partir de 1877–1878 constituent par conséquent une réponse aux textes inspirés par Wagner durant sa jeunesse: «Richard Wagner à Bayreuth», *La Naissance de la tragédie*, mais aussi les notes sur le rythme grec. Si l'on remonte chronologiquement du *Cas Wagner* jusqu'à la «Griechische Rhythmik», il apparaît qu'avant de condamner la «nage» wagnérienne (reproche récurrent à partir d'*Humain, trop humain*)<sup>57</sup> ou de critiquer l'étude d'Aristoxène et d'Aristide Quintilien, Nietzsche a salué, dans *La Naissance de la tragédie* et dans la *Quatrième considération inactuelle*, l'avènement d'un nouvel Eschyle: Richard Wagner. Et s'il a pu laisser entendre que le drame lyrique marquait le renouveau de la tragédie d'Eschyle, c'est aussi parce qu'il a non seulement cherché mais, croit-il, trouvé la clé de la rythmique hellénique dans une analyse simultanée des témoignages antiques et des drames lyriques de Wagner. Alors lui est apparue, dans le drame lyrique, l'alliance étroite de l'eurythmie apollinienne et de l'*alogia* dionysiaque.

Ainsi, avant d'être le corrupteur de l'eurythmie, Wagner a été, selon Nietzsche, le plus grand rythmicien de son siècle et l'égal d'Eschyle. Pour le montrer, le philosophe use par exemple, dans «Richard Wagner à Bayreuth», d'une métaphore aquatique bien différente de celle de la mer où l'auditeur se noie: le drame

<sup>56</sup> Dufour, *La physiologie de la musique*, S. 225.

<sup>57</sup> Matthieu Kessler, *L'esthétique de Nietzsche*, Paris 1998, S. 195–202.





lyrique, dans lequel Wagner réussit à «soumettre à des rythmes simples des masses énormes et rebelles» («Ungestüme, widerstrebende Massen zu einfachen Rhythmen bändig») (WB, 9, KGW IV 1, S. 66)), est un fleuve. Cette image, qui n'est pas sans évoquer le début de la Tétralogie, suggère l'association de la liberté et de la contrainte, l'union de l'éthos et du pathos:

[...] dieser Strom bewegt sich zuerst unruhig, über verborgene Felsenzacken hinweg, die Fluth scheint mitunter aus einander zu reissen, nach verschiedenen Richtungen hin zu wollen. Allmählich bemerken wir, dass die innere Gesamtbewegung gewaltiger, fortreissender geworden ist; die zuckende Unruhe ist in die Ruhe der breiten furchtbaren Bewegung nach einem noch unbekanntem Ziele übergegangen; und plötzlich, am Schluss, stürzt der Strom hinunter in die Tiefe, in seiner ganzen Breite, mit einer dämonischen Lust an Abgrund und Brandung. Nie ist Wagner mehr Wagner, als wenn die Schwierigkeiten sich verzehnfachen und er in ganz grossen Verhältnissen mit der Lust des Gesetzgebers walten kann. (Ibid.)

Comme Nietzsche l'écrit également dans plusieurs fragments de la *Quatrième Inactuelle*, le musicien se signalait entre autres par sa capacité à organiser de vastes ensembles lyriques selon un sens du rythme très développé et très affiné: par exemple, Nietzsche remarque «le coup d'œil [de Wagner] pour le grand rythme» et son goût «pour le vif, l'agité, le varié» qu'il découvre «dans les petites unités rythmiques»;<sup>58</sup> il souligne son «grand sens rythmique dans la maîtrise des passions» (Nachlass 1875/76, KGW IV 1, 14 [9]), et relève aussi une remarquable union entre l'eurythmie et l'arythmie: «Im Grossen ist Wagner gesetzmässig und rhythmisch, im Einzelnen oft gewaltsam und unrhythmisch» (Nachlass 1874/74, KGW III 4, 32[13]). Le compositeur allemand, contrairement à ce qu'écrivait Nietzsche plus tard, est donc doué d'un extraordinaire sens rythmique, ce qui fait de lui le véritable héritier des Grecs; cette conclusion ressort d'un long fragment datant de 1875:

Der rhythmische Sinn im Grossen. Die Anlage jedes Wagnerischen Dramas ist von einer Einfachheit, welche noch größer ist als die der antiken Tragödie; und dabei ist die dramatische Spannung die höchste. Dies liegt in der Wirkung der grossen Formen, ihrer Gegensätze, ihrer einfachen Bindungen, das ist das Antike an dem Bau dieser Dramen. (Nachlass 1875, KGW IV 1, 11[41])

Dans les lignes suivantes, consacrées aux rapports qu'entretiennent entre elles les différentes parties de la Tétralogie, Nietzsche formule un vœu: «Ich wünschte mir den Grad von rhythmischer Augen-Begabung, um über das Ganze Nibelungenwerk in gleicher Weise hinschauen zu können, wie es in einzelnen Werken mir mitunter gelingt: aber ich ahne da noch eine besondere Gattung rhythmischer Freuden des höchsten Grades» (ibid.). Ce don que Nietzsche se

<sup>58</sup> «Blick für den grossen Rhythmus zeichnet ihn aus. In Betreff des Rhythmus im Kleinen ist er für das Lebensvolle, Bewegte, Vielartige [...]» (Nachlass 1875, KGW IV 1, 11[12]).





plaint de ne pas posséder rappelle la capacité des Grecs à voir le rythme, à percevoir visuellement l'unité des strophes et des vers grâce à un sens rythmique supérieur. D'Eschyle à Wagner, on peut donc percevoir une continuité indéniable: le rythme, chez l'un et chez l'autre, est d'abord affaire de vision; il requiert du spectateur une acuité visuelle inhabituelle qui permette de saisir les proportions parfaitement calculées du drame lyrique ou de la tragédie antique et de percevoir l'unité d'ensembles mouvants (vers grec, scènes de drame). Mais il existe toutefois une qualité qui révèle à la vue ce sens du rythme et des proportions: l'eurythmie, qui s'exprime notamment dans les gestes des personnages. Si Wagner finira sous les traits d'un histrion «mimomane», créateur de personnages féminins hystériques sans grâce ni noblesse, Nietzsche a d'abord caressé l'espoir d'une réforme de la gestuelle dramatique grâce au drame lyrique. Ainsi, ses réticences à l'égard du théâtre moderne, il les formule aussi dans «Richard Wagner à Bayreuth», et il loue son maître d'avoir ennobli par la musique le drame parlé et sa gestuelle souvent trop naturaliste:

Nun ist überhaupt die gesungene Leidenschaft in der Zeitdauer um etwas länger als die gesprochen; die Musik streckt gleichsam die Empfindung aus: daraus folgt im Allgemeinen, dass der darstellende Künstler, der zugleich Sänger ist, die allzu grosse unplastische Aufgeregtheit der Bewegung, an welcher das ausgeführte Wortdrama leidet, überwinden muss. Er sieht sich zu einer Veredelung der Gebärde hingezogen, um so mehr, als die Musik seine Empfindung in das Bad eines reineren Aethers eingetaucht und dadurch unwillkürlich der Schönheit näher gebracht hat. (WB, KGW IV 1, S. 61–62)

Rêvant d'une interprétation idéale de *Tristan et Isolde* par des acteurs-chanteurs aux gestes nobles et gracieux à la fois<sup>59</sup>, il compare aussi, dans la *Quatrième Considération inactuelle*, Wagner et Eschyle, parce que Wagner, comme Eschyle, a été un «éminent *artiste plastique*» (ein Bildner höchster Art) (WB, KGW IV 1, S. 61)), sculptant les gestes des acteurs pour les agencer en formes harmonieuses et bien rythmées. Wagner réalise de cette manière l'idéal platonicien d'une eurythmie acquise au moyen de la gymnastique et de la danse. Dans un long fragment posthume, Nietzsche loue en effet Richard Wagner d'avoir rendu à la gymnastique toute son importance: alors que «la démarche, le maintien, le mouvement, [...] les gestes des jeunes gens», si beaux autrefois, ont été gâtés par l'éducation moderne, le mérite de Wagner est d'avoir compris, comme Platon, que la gymnastique est nécessaire pour que les gestes et les attitudes puissent s'accorder avec la musique:

Faßt man hier die Musik als den Antagonisten der Gymnastik, so ist in ihr jedenfalls ein Punkt gewonnen, von wo aus einem das moderne Leben widerlich barbarisch vorkommt. Denn der, welcher in dem rhythmischen Gange der großen Musik lebt, erkennt zuerst an sich und von da aus an allen andern, wie unfähig er für gewöhnlich ist,

<sup>59</sup> Vgl. Georges Liébert, *Nietzsche et la musique*, Paris 1995, S. 102–103.





diesem reinen und erhöhten und doch machtvoll bewegten Innenleben der Musik etwas entgegenzustellen, was als Bild, als Erscheinung, dazu gehöre: während er gewöhnlich nur den peinlichen Eindruck bei diesem Suchen hat, daß er in ein Durcheinander von Verzerrungen und Übertreibungen hineinblicke. (Nachlass 1875, KGW IV 1, 12[24], S. 336 f.)

La gymnastique, discipline rythmique, est l'auxiliaire de la musique car elle permet à l'acteur de rendre le rythme visible, d'en donner une image plastique. Autrement dit, elle participe à la création d'un homme et d'une civilisation eurythmiques, analogue à celle des anciens Grecs, comme l'a compris Wagner. Car, poursuit Nietzsche,

«alles, was ein rhythmisches Verhalten an sich hat, die ganze Lebensordnung von Individuen, die Politik von Völkern, das Verhalten der Handelsinteressen zu einander, der Kampf der Stände, das Widerspiel zwischen Volk und Nichtvolk – unwillkürlich wird es der mit Musik erfüllte Mensch an der Musik messen und verurtheilen: er begreift es, was es heißen will, einen Staat auf Musik zu gründen, was die Griechen nicht nur begriffen hatten, sondern auch forderten» (ibid., S. 337).

Si Wagner, avec le drame lyrique, retrouve le secret de l'eurythmie hellénique, il parvient aussi à faire renaître l'autre aspect de la rythmique grecque, dans la mesure où Nietzsche découvre dans ses œuvres musicales, notamment dans *Tristan et Isolde*, la trace de l'*alogia* dionysiaque. En effet, si l'on consulte ses notes sur le rythme grec, on peut découvrir en plusieurs pages, et contre toute attente, la présence de Richard Wagner: l'ombre du maître de Bayreuth plane sur les réflexions du jeune philologue, de sorte que la contradiction est flagrante entre son projet initial (retrouver la rythmique grecque sans se référer au goût et aux théories modernes) et sa réalisation (la retrouver par l'entremise de Wagner). Nous pouvons constater ici les limites de la méthode adoptée par le philologue, qui, comme Westphal, et malgré ses dénégations, s'appuie sur des modèles contemporains pour explorer l'art antique.

Dans la «Griechische Rhythmik», Nietzsche, qui vient de lire le *Beethoven* de Wagner, mentionne ainsi *Tristan* à trois reprises, et son analyse est fortement tributaire des déclarations de son mentor. Or que déclare Wagner dans *Beethoven* à propos du rythme? Il conteste l'analogie entre musique et architecture, et critique son corollaire, l'eurythmie, c'est-à-dire la répétition monotone de figures rythmiques engoncées dans des formes que les musiciens ont héritées de la danse: la musique de la fin du dix-huitième siècle, notamment celle de Haydn, en est caractéristique.<sup>60</sup> Wagner aspire au contraire à une libération du rythme, qui passera par une dissolution des formes traditionnelles fondées sur la danse.<sup>61</sup> Lui-même a déjà appliqué ses préceptes dans *Tristan et Isolde*, comme l'a bien noté

<sup>60</sup> Vgl. Richard Wagner, *Beethoven* (trad. J.L. Crémieux-Brilhac), Paris 1970, S. 101, 107–110.

<sup>61</sup> Dufour, *La physiologie de la musique*, S. 230–231.





Nietzsche; la deuxième scène du troisième acte, en particulier, constitue un excellent exemple de cette volonté de rompre les cadres étroits de la mesure et de la carrure traditionnelles. C'est à cette scène en particulier que songe Nietzsche quand il critique avec une grande virulence la rythmique wagnérienne à partir de 1877–1878; mais cette scène l'a aussi fort intéressé en 1870–1871, puisqu'il la cite même dans la «Griechische Rhythmik».

La première citation de *Tristan* intervient à propos du mètre péonique. Nietzsche, en lisant Westphal, se demande comment les Grecs coupaient ce mètre à cinq temps: constatant qu'Aristoxène répartissait les temps premiers selon le rapport 3 : 2 (seul rapport aux proportions *errhythmoi*), il déclare: «Im 2theil. u. 5theil. Takt stimmt unser Gefühl mit den Griechen überein»; et pour justifier cette répartition, il prend un exemple récent: «Wir zerlegen den 5/4 Takt ebenso –u | –, z. B. Wagner Tristan III Act II Scene» (Griechische Rhythmik, KGW II 3, S. 109). Dans cette scène, Wagner, qui n'est certes pas le premier compositeur qui l'utilise au dix-neuvième siècle,<sup>62</sup> emploie effectivement une mesure à 5/4 constituée de deux parties; mais surtout, cette mesure quinaire est employée de façon originale, car elle alterne constamment avec des mesures binaires (2/4, 2/2) et ternaires (3/4), pour former des associations de mesures hétérogènes assez inhabituelles à l'époque. Wagner exprime de cette manière l'extrême confusion de Tristan, qui apprend que le navire d'Isolde approche et va revoir sa bien-aimée après une longue absence. La joie, l'entrain, la souffrance physique, la passion amoureuse, ces émotions se mêlent dans l'esprit troublé du héros et trouvent leur traduction dans l'entrelacement de mesures diverses, associées à des thèmes syncopés et à de nombreux accords à contretemps. Dans ce passage de *Tristan et Isolde*, Wagner abandonne donc la régularité rythmique et dissout les repères rythmiques traditionnels en créant des périodes asymétriques. C'est ce que Nietzsche remarque un peu plus loin, quand il compare l'uniformité rythmique qui règne dans les œuvres musicales depuis la fin du dix-huitième siècle, et la variété que goûtaient les Grecs. Seuls deux compositeurs échappent à cette critique, Beethoven et Wagner:

Bei uns ist eine viel größere Einförmigkeit: meistens 4taktige Perioden (tetrapodischen Reihen). Viele dreitheiligen Reihen [...]. Aber auch 5theilige Reihen. Westphal führt den ersten Satz der cismoll-Sonate von Beethoven als Beispiel an. (Bei Wagner Tristan III Sc. 2 Periode von 7 Dipodien antistrophisch dann

3  $\overbrace{2\ 2}$  3  
| | | |  
3 3 2 2<sup>63</sup>

<sup>62</sup> Anton Reicha en préconisait l'usage au début du siècle, avant que Chopin (finale de la *Première Sonate pour piano*) ou Berlioz («Combat de ceste», Acte II des *Troyens*), entre autres, ne l'introduisent dans leurs œuvres.

<sup>63</sup> Griechische Rhythmik, KGW II 3, S. 115.





Plus loin, Nietzsche scande très minutieusement le début de cette scène:

Tristan Act III Scene II

$\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{4}{4}$   
 $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   
 $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{5}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{5}{4}$   $\frac{5}{4}$   $\frac{5}{4}$   $\frac{5}{4}$   $\frac{5}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{4}{4}$   
 $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   
 $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   
 $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{2}{4}$  usw.

also

$\frac{3}{2}$   $\frac{2}{2}$   $\frac{3}{2}$   $\frac{3}{2}$   $\frac{2}{2}$   $\frac{2}{2}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{2}{2}$   $\frac{2}{2}$   $\frac{2}{2}$   $\frac{1}{1}$   $\frac{1}{1}$   
 $\frac{3}{2}$   $\frac{2}{2}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{1}{1}$   $\frac{1}{1}$   $\frac{1}{1}$   $\frac{1}{1}$   $\frac{2}{2}$   $\frac{1}{1}$   $\frac{1}{1}$   $\frac{1}{1}$   $\frac{1}{1}$   $\frac{1}{1}$   $\frac{1}{1}$   $\frac{1}{1}$   $\frac{1}{1}$

also

$\frac{3}{2}$   $\frac{2}{2}$   $\frac{3}{2}$   $\frac{3}{2}$   $\frac{2}{2}$   $\frac{2}{2}$   $\frac{2}{2}$   $\frac{2}{2}$   $\frac{2}{2}$   $\frac{2}{2}$   $\frac{2}{2}$   $\frac{1}{1}$   $\frac{1}{1}$   $\frac{1}{1}$   
 $\frac{3}{2}$   $\frac{3}{2}$   $\frac{2}{2}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{2}{2}$   $\frac{2}{2}$   $\frac{2}{2}$   $\frac{2}{2}$   $\frac{2}{2}$   $\frac{1}{1}$   $\frac{1}{1}$   $\frac{1}{1}$   $\frac{1}{1}$

also

a b c d Strophe  
 a b c d Antistrophe<sup>64</sup>

Cette scansion peut être aisément vérifiée sur la partition. En revanche, il est plus délicat de retrouver les périodes dégagées par le philologue, et il nous est difficile de percevoir précisément le couple strophe-antistrophe qu'il repère dans cette scène et qui serait analogue aux systèmes strophiques des stasima antiques. En l'absence de tout commentaire écrit, ces séries numériques paraissent assez sibyllines. Ce qui est plus important, c'est qu'une telle interprétation fait apparaître une idée fondamentale pour Nietzsche: la rythmique wagnérienne est bien une résurrection de la rythmique grecque, puisqu'on peut utiliser les mêmes concepts pour en rendre compte. Il existe en effet un terme tout à fait approprié pour désigner ces incessants changements de mesure: *alogia*. C'est pourquoi l'analyse rythmique de cette scène de *Tristan* se situe à la fin d'un ensemble de notes consacrées à l'*alogia* antique. Après avoir remarqué la fréquence des changements de mesure dans les vers antiques, Nietzsche fait le lien avec la «musique de l'avenir», qui fait abstraction de l'eurythmie, de la régularité, du retour périodique de temps forts. De cette manière, le drame lyrique de Wagner marque bien une

<sup>64</sup> Ibid., S. 201.





résurgence du dionysisme antique, puisque certaines de ses parties sont régies par l'*alogia*, par l'irrationalité, moyen expressif inconnu des modernes et retrouvé par le maître de Bayreuth.

Un autre passage de ses notes prouve de toute évidence que Nietzsche étudie l'*alogia* en relation avec la musique moderne, en dépit de la méthode qu'il a lui-même édictée et de ses critiques contre Westphal. En effet, il reconnaît, à propos de la rythmique des Grecs, que l'alternance de mesures binaires et ternaires est fréquente et en conclut: «Damit leugne ich die Taktgleichheit: es herrscht vielmehr die Eurhythmie der Tacte» (ibid., S. 194); cette déclaration est suivie d'une série de mesures, sans aucune mention de la source: «4/4 4/4 4/4 2/4 2/4 3/4 3/4 4/4 4/4 4/4 4/4 6/3 6/3 [sic] 4/4 4/4 6/3 6/3 6/3 [sic]». En l'absence de toute indication supplémentaire et de précisions concernant le surprenant rapport 6/3 (qui ne correspond à aucune mesure moderne), il faut se contenter d'indiquer que Nietzsche veut ici contester l'eurythmie et l'égalité des mètres antiques en se fondant à la fois sur les théories d'Aristoxène et sur des exemples modernes.

Une autre preuve en est fournie par un dernier exemple, puisé chez un auteur véritablement inattendu dans une étude de la rythmique grecque et wagnérienne: Johannes Brahms, le seul compositeur contemporain que Nietzsche cite à côté de Wagner, son ennemi. L'helléniste croit retrouver une trace de l'*alogia* antique dans un cycle de mélodies de Brahms, les «Magelonelieder», dont il cite les dernières mesures et dans laquelle il découvre une figure rythmique singulière: une noire alterne avec un triolet de forme noire-croche.<sup>65</sup> Cette configuration rythmique lui prouve en tout cas que les compositeurs contemporains aspirent à une plus grande souplesse rythmique, et qu'ils la recherchent au moyen des triolets (rythme ternaire introduit dans une mesure binaire): ainsi font-ils revivre d'une certaine manière l'*alogia* et le changement de mesure qui la caractérisait. Mais cet exemple lui permet aussi de comprendre la différence profonde qui existe entre les deux rythmiques: chez les Grecs, le rythme, fondé sur des proportions temporelles, était de ce fait bien plus libre et plus varié que chez les Modernes, qui en sont réduits à utiliser des triolets pour maintenir le cadre rigide et intangible de la mesure (binaire ou ternaire). C'est pourquoi il s'exclame quelques pages plus loin: «Wahnsinnige Idee, den Griechen die ungerade Taktart abzustreiten! Dabei sollen sie Triolen gehabt haben!» (Aufzeichnungen zur Rhythmik und Metrik, KGW II 3, S. 200).

A la lecture de ces notes, on comprend peut-être mieux les attaques, en apparence si étonnantes, que Nietzsche lancera plus tard contre Wagner et son

<sup>65</sup> Ibid., S. 196. Nietzsche se souvient peut-être du Lied «Treue Liebe dauert lange» (op. 33, n° 15), où l'on relève une alternance entre les mesures à 4/4, 3/4 et 2/2, et une figure rythmique proche de celle qu'il relève.





abus des triolets, en un temps où il rejette avec toujours plus de virulence la rythmique alogique et dionysiaque dont il s'était fait le chantre vers 1870. Dans une lettre à Carl Fuchs, datée du 29 juillet 1877, il confie en effet ses souvenirs au musicologue, se remémorant toutes ses recherches consignées dans la «Griechische Rhythmik» et les «Rhythmische Untersuchungen» et critiquant déjà Wagner pour sa rythmique alogique:

Mir fiel ein, daß ich, beim Studium der antiken Rhythmik, 1870, auf der Jagd nach 5- und 7taktigen Perioden war und die Meistersinger und Tristan durchzählte: wobei mir einiges über W<agner>'s Rhythmik aufgieng. Er ist nämlich so abgeneigt gegen das Mathematische, streng Symmetrische (wie es im Kleinen der Gebrauch der Triole zeigt, ich meine sogar das Übermaß im Gebrauch derselben) daß er mit Vorliebe die 4taktigen Perioden in 5taktige verzögert, die 6taktigen in 7taktige (In den Meistersingern, III. Akt, kommt ein Walzer vor: sehen Sie zu, ob da nicht die Siebenzahl regiert). Mitunter – aber es ist vielleicht crimen laesae majestatis – fällt mir die Manier Bernini's ein, der auch die Säule nicht mehr einfach erträgt, sondern sie von unten bis oben durch Voluten wie er glaubt lebendig macht.<sup>66</sup>

Ces déclarations ne laissent pas de surprendre: certes, le rythme wagnérien est non mathématique, asymétrique, baroque, mais Nietzsche avait constaté que le rythme grec l'était tout autant. Et il avait indiqué à longueur de pages, à partir du phénomène de l'*alogia*, que le rythme grec était tout sauf une succession mécanique et uniforme de temps régulièrement jalonnés et signalés par des accents toniques bien mis en évidence. Quant à la mesure à cinq temps, Nietzsche laisserait presque entendre qu'elle est propre à Wagner, alors qu'il connaît parfaitement le genre hémiole des Anciens et que cette mesure commençait à se répandre sous diverses formes dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle. Il y a donc là une contradiction qui risque de tourner à l'aporie et que Nietzsche n'a jamais complètement résolue: et si, malgré tout, Wagner n'était pas si éloigné de l'art grec, au moins dans la partie rythmique de son œuvre? De fait, dans *Humain, trop humain*, le philosophe montre une certaine hésitation dans son analyse du rythme: certes, il vante les danses aristocratiques de Chopin (auteur de valse et de mazurkas qui ne sont pas faites pour danser) et tout «l'art gréco-français». Les œuvres relevant de ce style s'opposent à l'art allemand et à la musique de Wagner, nage et «balancement dans les airs», selon l'image qu'emploie Nietzsche au paragraphe 134 des *Opinions et Sentences mêlées*, et qui n'est pas sans rappeler la démarche légère et ailée des Bacchants dans *La Naissance de la tragédie*. Mais il doit résoudre également un problème de taille: disqualifier le rythme wagnérien sans amoindrir le rythme grec.

D'où les circonvolutions de sa réflexion sur l'inégalité rythmique dans ce même paragraphe 134: Wagner aime «les paradoxes rythmiques» («rhythmische

<sup>66</sup> Nietzsche an Carl Fuchs, 29. Juli 1877, KGB II 5, Nr. 640, S. 261–262.





Paradoxien»), veut «briser toute proportion mathématique de temps ou de forces» («alle mathematische Zeit- und Kraft-Ebenmässigkeit zu brechen»), et «redoute la pétrification, la cristallisation, le passage de la musique dans des formes architecturales» («Er fürchtet die Versteinerung, die Krystallisation, den Uebergang der Musik in das Architektonische» (MA II 134)). L'union de mesures binaires et ternaires, tout comme l'utilisation de mesures à cinq et à sept temps ou l'allongement des phrases musicales, deviennent ainsi les symptômes de cette «inaptitude à construire» que Nietzsche fustigera encore dix ans plus tard, et dont il souligne le danger: «Aus einer bequemen Nachahmung solcher Kunst kann eine grosse Gefahr für die Musik entstehen: immer hat neben der Ueberreife des rhythmischen Gefühls die Verwilderung, der Verfall der Rhythmik im Versteck gelauert» (ibid.). Cette distinction entre maturité et dégénérescence est nécessaire si l'on veut opposer le rythme grec du rythme wagnérien: d'un côté, l'architecture asymétrique de Paestum et les constructions rythmiques des poètes, dans lesquelles l'*alogia* joue un rôle essentiel, sont la preuve que les Grecs disposaient d'une conception très élevée et d'une perception très raffinée du rythme et de sa puissance; de l'autre, l'irrégularité rythmique recherchée par Wagner et ses épigones est un symptôme de décadence et ne peut être comparée à ce qui se pratiquait dans l'orchestrique grecque.

Pour renforcer cette analyse, Nietzsche convoque dès 1874 la danse et la gymnastique afin d'opposer la plastique supérieure des Grecs à la mimomanie wagnérienne et à la lourdeur allemande.<sup>67</sup> La disqualification du drame lyrique intervient ainsi sur le plan de l'eurythmie orchestrique et de la plastique, même si en 1875, comme nous l'avons vu, Nietzsche pourra louer Wagner d'avoir renouvelé l'union de la gymnastique et de la musique en vigueur chez les Grecs. En 1874, le philosophe émet cependant certaines réserves à propos du drame lyrique, comme l'atteste un fragment posthume:

[...] Vorbild der antike Chortanz. Aber das Ziel ist sofort viel zu hoch genommen: denn wir haben noch keinen Stil der Bewegung, keine ebenso reiche Ausbildung der Orchestrik, wie es unsre Musik hat. Die Musik aber in den Dienst einer naturalistischen Leidenschaftlichkeit zwingen, löst sie auf und verwirrt sie selbst und macht sie später unfähig, die gemeinsame Aufgabe zu lösen. [...] (Nachlass 1874, KGW III 4, 32[27])

<sup>67</sup> Dans le § 252 de *Par-delà bien et mal*, Nietzsche se moquera aussi avec une cruelle ironie des Anglais et en particulier de Carlyle: celui-ci, «absurde brouillon» («abgeschmackte Wirkkopf»), «mimodémié mi-rhétéur» («Halb-Schauspieler und Rhetor»), apparaît comme un cousin britannique de Wagner, tandis que les Anglais, plus encore que les Allemands, sont totalement dépourvus de l'eurythmie grecque et ressemblent à des barbares incapables de se mouvoir avec grâce: «Was aber auch noch am humansten Engländer beleidigt, das ist sein Mangel an Musik, im Gleichniss (und ohne Gleichniss –) zu reden: er hat in den Bewegungen seiner Seele und seines Leibes keinen Takt und Tanz, ja noch nicht einmal die Begierde nach Takt und Tanz, nach «Musik». Man höre ihn sprechen; man sehe die schönsten Engländerinnen gehn – es gibt in keinem Lande der Erde schönere Tauben und Schwäne, – endlich: man höre sie singen! Aber ich verlange zu viel ....» (JGB 252).





A travers ces lignes qui annoncent sa critique du théâtre contemporain, le drame lyrique est plus ou moins directement mis en cause. Dans un autre fragment datant de la même période, la critique est encore plus précise:

Der Weg vom Tanz bis zur Symphonie kann nicht übersprungen werden: was bleibt übrig als ein naturalistisches Gegenstück der unrhythmischen wirklichen Leidenschaft. Aber mit der unstilisierten Natur kann die Kunst nichts anfangen. Excesse in dem Tristan der bedenklichsten Art, z.B. die Ausbrüche am Schluss des 2ten Aktes. Unmässigkeit in der Prügelszene der Meistersinger. Wagner fühlt, dass er in Hinsicht der Form die ganze Rohheit des Deutschen hat und will lieber unter Hans Sachsen Panier kämpfen als unter dem der Franzosen oder der Griechen. Unsrer deutsche Musik (Mozart Beethoven) hat aber die italiänische Form in sich aufgenommen, wie das Volkslied, und entspricht deshalb mit ihrem feingegliederten Reichthum der Linien nicht mehr der bäuerlich-bürgerlichen Rüpelei. (Ibid., 32[43])

Le philosophe opère ici un renversement complet par rapport aux théories de Wagner: la danse a donné naissance, à partir de la Renaissance, à des formes strictement codifiées (suite de danses, sonate), exploitées par les musiciens européens à la suite des Italiens durant trois siècles (XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles), et elle est pour cette raison valorisée par Nietzsche; la régularité rythmique et le retour fréquent de périodes carrées (que Wagner critiquait sous le nom d'eurythmie) deviennent désormais des critères esthétiques valables.<sup>68</sup> C'est pourquoi, après avoir défendu le rôle de la danse dans la musique moderne, le philosophe, dans *Humain, trop humain*, critique Wagner pour n'avoir pas su créer une orchestrique digne du modèle grec et souligne le péril que court la musique moderne si les compositeurs commencent à imiter l'art wagnérien:

Sehr gross wird zumal diese Gefahr, wenn eine solche Musik sich immer enger an eine ganz naturalistische, durch keine höhere Plastik erzogene und beherrschte Schauspielerkunst und Gebärdensprache anlehnt, welche in sich kein Maass hat und dem sich ihr anschmiegenden Elemente, dem allzu weiblichen Wesen der Musik, auch kein Maass mitzuthemen vermag. (MA II 134)

Nietzsche condamne donc le drame lyrique qui, contrairement à ce qu'il pensait vers 1870–1871, ne peut en aucun cas soutenir la comparaison avec l'orchestrique grecque. En 1877–1878, il distingue désormais Eschyle et Wagner: les deux dramaturges ne peuvent plus être comparés, puisque le premier est un vrai «artiste plastique», créateur de formes induisant une gestuelle noble, mesurée, eurythmique et classique, tandis que le second, véritable histrion désireux de représenter la «vie», est animé d'un souci «naturaliste» et baroque. Au théâtre idéalisé des Grecs, fondé sur l'union de la mesure et de la démesure, s'oppose le théâ-

<sup>68</sup> Voir le fragment 32[42], *ibid.*: dans les œuvres de Wagner: «Das Aufhören der grossen rhythmischen Perioden, das Übrigbleiben der Taktphrasen, macht allerdings den Eindruck der Unendlichkeit, des Meers: aber es ist ein Kunstmittel, nicht das reguläre Gesetz [...]. Wir haschen zuerst danach, suchen uns Perioden». Vgl. Dufour, *L'esthétique musicale de Nietzsche*, S. 244–245.





tre wagnérien, dépourvu de toute mesure et soumis aux seuls affects. Voulant distinguer par conséquent bon et mauvais théâtre, Nietzsche résume son idée en une antithèse: d'un côté, un drame lyrique «trop féminin», de l'autre, une tragédie grecque «masculine».

Une telle antithèse, si elle préfigure les futurs développements du philosophe sur les héroïnes hystériques de Wagner, rappelle par ailleurs une image que connaît bien tout helléniste qui a lu les métriciens et les rythmiciens anciens. En effet, ils employaient une métaphore qui résumait selon eux l'essence de la musique: à l'harmonie, principe féminin, doit s'unir le rythme, «le mâle» dans la musique.<sup>69</sup> La nature «trop féminine» du drame lyrique prouve par conséquent que Richard Wagner n'est pas l'héritier des Grecs: il lui manque un sens du rythme suffisamment affiné et viril pour dominer le pathos et ne pas faire du théâtre musical un «narcotique». Dans ces conditions, ses œuvres, se signalant par leur plastique naturaliste, par leur rythmique dégénérée et par la prépondérance de l'harmonie, sont triplement condamnées par Nietzsche: ni la danse, ni le rythme, ni l'harmonie chez Wagner ne peuvent légitimement rivaliser avec le modèle hellénique. En convoquant les auteurs grecs qui ont nourri ses réflexions en matière de rythme, Eschyle, Platon et Aristoxène, Nietzsche veut donc anéantir toutes les prétentions du maître de Bayreuth: le drame lyrique n'est pas la tragédie grecque renouvelée, parce qu'il lui manque cette qualité essentielle de l'art grec à son apogée: l'*alogia* unie à l'eurythmie.



---

<sup>69</sup> Vgl. Maurice Emmanuel, «Grèce-Art gréco-romain», S. 446.

