

Zarathoustra comme musique

Raphaël Zummo, *Université Laval*

Le penseur ne devrait plus penser selon des fins [...] mais écouter, comme on écoute un morceau de musique.

– Nietzsche, *Fragments posthumes 1879-1881*

Liminaire

Le pari qui sera engagé ici consiste à saisir *Ainsi parlait Zarathoustra* depuis son atmosphère musicale, jusqu'à laisser entendre que les idées se dégageant de l'œuvre demeurent fidèles à son esprit lorsqu'on les obtient par condensation de gaz purement rythmico-mélodiques. Nous prendrons au sérieux les aphorismes de Nietzsche où il affirme flâner chez les philosophes – et ceci *avant tout* – leur tempérament spirituel *via* les inflexions infra-sémantiques de leur discours jusqu'à mettre en œuvre, dans la lecture ici suggérée du *Zarathoustra*, cette même sensibilité au *pathos* audible de l'auteur-compositeur-interprète. Ainsi ne nous contenterons pas, comme plus d'un commentateur de Nietzsche, d'insérer sporadiquement à notre texte des considérations sur la morphologie musicale de son style¹, car nous tiendrons cette musicalité comme ascendance, vecteur, archée de la danse des idées zarathoustriennes. Il faut donc s'attendre ici à une étude de mouvement plutôt qu'à une analyse de concepts. Nous voulons montrer la pensée dionysiaque *en train de se faire*, dans son devenir mélodique, plutôt que d'ajouter par rubriques des concepts-clés pour recomposer le système idéal nietzschéen, si organique soit cette recomposition. « On ne comprend pas Nietzsche, si l'on s'en tient uniquement à ce que l'on voit écrit noir sur blanc et à ce que toute table des matières pourrait fournir. Les lecteurs fascistes de Nietzsche étaient, et sont, en majeure partie ceux qui se sont empêtrés dans cette matière – incapables de comprendre le grand jeu de Nietzsche par-delà la sémantique : sa gestuelle musicale postmétaphysique². » Précisons cependant que

nous ne rejetons pas – si et seulement si elles sont puissantes – les interprétations plus apolliniennes de la pensée de Nietzsche qui, partant de représentations nodales comme celle du surhomme, de la volonté de puissance, de la justice, de l'éternel retour du même et du nihilisme, cherchent à reconstituer l'intrication originelle de tous ces moments du penser nietzschéen³. Nul lieu ici non plus pour prétendre discréditer des entreprises conceptuellement denses et germinatives comme celle d'un Deleuze. Dira-t-on que ce dernier, dans *Nietzsche et la philosophie* (Paris, PUF, 1962), manque la dynamique cognitive du père de Zarathoustra parce qu'il ne part pas expressément de l'esprit de la musique? Il faudrait plutôt voir notre travail comme une plongée dans le caractère spontanément musical du devenir-actif des forces mis en lumière par Deleuze, le même dynamisme créateur pouvant se comprendre simultanément d'un point de vue physique, psychologique et musical suivant l'ontologie dionysiaque de Nietzsche. Seulement il est à craindre – comme nous l'a dit plus haut Sloterdijk – que des arpenteurs-philosophes aux habitudes herméneutiques étroitement conceptualisantes ne cristallisent des assertions de Nietzsche là où le maître danse encore, s'ils ne savent *entendre et bouger* les perpétuels débordements musicaux générés en Nietzsche par l'inépuisable muse des fonds. Et surtout : cette thérapie musicale injectée au foyer du lire, une fois pratiquée au contact de Nietzsche, peut atténuer une surdité trop coutumière des lecteurs de philosophie à l'égard des résonances et ambiances de chaque œuvre, de même qu'elle a le pouvoir de nous rendre plus conscients et soignés dans notre propre prose.

Prélude

Lorsque, dans *Ecce Homo (EH)*, Nietzsche pose un regard rétrospectif sur *Ainsi parlait Zarathoustra (APZ)*, il se dit : « Peut-être faut-il ranger mon *Zarathoustra* sous la rubrique “ Musique ”. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il supposait au préalable une “ régénération ” totale de l'art d'*écouter*⁴. » Dans la même veine, Nietzsche parle à plusieurs reprises de son *APZ* en termes musicaux dans ses lettres à Peter Gast, jusqu'à croire que « c'est parmi les symphonies » qu'il devrait « en somme être rangé⁵ ». À qui a lu

le *Zarathoustra* à voix haute avec ses nuances, ses rythmes, ses intonations croisées, en tentant de restituer toute la variété texturale de cette polyphonie polarisée en *Zarathoustra*, ce commentaire de Nietzsche peut sembler tout naturel. Mais si l'on se souvient que, en 1886, Nietzsche se plaignit au sujet de sa *Naissance de la Tragédie* (*NT*, 1872) en ces termes: «Elle aurait dû chanter, cette “âme nouvelle”, et non parler! Quel dommage que je n'aie pas osé exprimer en poète ce que j'avais à dire alors⁶», nous pouvons nous réjouir de le voir accomplir avec *APZ* ce qui est regretté au sujet de la *NT*. Cette réjouissance s'autorise tout particulièrement du fait que *Zarathoustra* est conçu par Nietzsche comme l'incarnation même du dionysiaque; c'est non plus une thématization réflexive de l'esprit tragique, mais sa réalisation charnelle – «*incipit tragœdia*⁷»! soupire le géniteur. C'est à élucider comment le *Zarathoustra* (l'œuvre et sa figure éponyme) peut être dit, sans métaphore, enfanté par l'esprit de la musique que nous nous emploierons ici, après quelques précisions sur la biographie musicale de Nietzsche.

Nietzsche musicien

Alpha: il faut absolument avoir en tête que les rapports de Nietzsche à la musique n'étaient pas que de l'ordre de la mélomanie, mais qu'il était lui-même musicien, et non seulement interprète (pianiste), mais aussi, dit-on, grand improvisateur. «Je ne crois pas, dira par exemple son ami Gersdorff, que les improvisations de Beethoven aient été plus poignantes que celles de Nietzsche, surtout lorsque l'orage couvrait au ciel...⁸» Ces propos peuvent sembler emphatiques si l'on compare à l'oreille les œuvres mises sur partition par Nietzsche à celles de Beethoven; mais si l'on admet un instant que le premier ait pu être bien meilleur improvisateur que compositeur, on peut penser que dans ses improvisations il laissait entendre immédiatement l'«état d'âme musical, auquel l'idée poétique succède» dont il parle au §5 de la *NT*, citant et secondant Schiller. Comme le suggère Florence Fabre, Nietzsche aurait été incapable de réaliser la mise en forme (apollinienne) de son «dionysme musical» dès lors qu'il tentait de passer de l'improvisation à la composition, tandis que dans son œuvre littéraire

(et *a fortiori* dans *APZ*, comme je le soutiendrai), la mise en forme aurait préservé la richesse de la disposition musicale fécondatrice (qui probablement pouvait s'entendre dans les improvisations de Nietzsche)⁹. Ainsi, loin d'avoir à nous apitoyer sur les échecs de Nietzsche en matière de composition musicale ou encore à regretter l'absence d'enregistrement de ses improvisations, c'est du côté de son œuvre littéraire qu'il nous faut aller entendre, *en filigrane*, la musique de Nietzsche. Et l'inscription que le philosophe au pied dansant appose au fronton de sa *NT*: «Je m'adresse uniquement à ceux qui ont une affinité native avec la musique, qui trouvent en elle une sorte de sein maternel et entretiennent presque exclusivement d'inconscientes relations musicales avec les choses¹⁰», permettons-nous de la faire retentir, sonore, au porche d'*APZ*.

Quelques caractéristiques musicales d'Ainsi parlait Zarathoustra

Outre le fait patent qu'à plusieurs reprises Zarathoustra doit, parce qu'elles sont aussi des états d'âme vécus à fond, *chanter* ses idées – sous la forme d'un «Chant de la nuit», d'un «Chant de la danse», d'un «Chant du tombeau», etc. – son expression est, même lorsque parlée, incantatoire. Alors que, dans les formes habituelles de l'écrit philosophique, l'écrivain laisse généralement les idées plaider pour elles-mêmes en effaçant sa personnalité (par camouflage sous un «nous» par exemple), bien au contraire le sol de l'«argumentaire» d'*APZ* tient dans l'*intonation* particulière du locuteur. C'est l'intonation mise en scène qui trahit les qualités physio-affectives de celui qui parle, ses idées n'étant qu'une traduction de ce *substratum* somatique.

Les sens et l'esprit ne sont qu'instruments et jouets : derrière eux se trouve encore le *soi*. Le *soi*, lui aussi, cherche avec les yeux des sens et il écoute avec les oreilles de l'esprit.

Toujours le *soi* écoute et cherche : il compare, soumet, conquiert et détruit. Il règne, et domine aussi le *moi*.

Derrière tes sentiments et tes pensées, mon frère, se tient un maître plus puissant, un sage inconnu – il s'appelle *soi*. Il habite ton corps, il est ton corps.

Il y a plus de raison dans ton corps que dans ta meilleure sagesse. Et qui donc sait pour quoi ton corps a précisément besoin de ta meilleure sagesse?

Ton *soi* rit de ton *moi* et de ses cabrioles. «Que me sont ces bonds et ces vols de la pensée? dit-il. Un détour vers mon but. Je tiens le *moi* en lisière et je lui souffle ses idées.»¹¹

[Werk- und Spielzeuge sind Sinn und Geist: hinter ihnen liegt noch das Selbst. Das Selbst sucht auch mit den Augen der Sinne, es horcht auch mit den Ohren des Geistes.

Immer horcht das Selbst und sucht: es vergleicht, bezwingt, erobert, zerstört. Es herrscht und ist auch des Ich's Beherrscher.

Hinter deinen Gedanken und Gefühlen, mein Bruder, steht ein mächtiger Gebieter, ein unbekannter Weiser – der heisst Selbst. In deinem Leibe wohnt er, dein Leib ist er.

Es ist mehr Vernunft in deinem Leibe, als in deiner besten Weisheit. Und wer weiss denn, wozu dein Leib gerade deine beste Weisheit nöthing hat?

Dein Selbst lacht über dein Ich und seine stolzen Sprünge. «Was sind mir diese Sprünge und Flüge des Gedankens? sagt es sich. Ein Umweg zu meinem Zwecke. Ich bin das Gängelband des Ich's und der Einbläser seiner Begriffe.»¹²

La force de persuasion d'un tel passage vient de ce que c'est Zarathoustra, «l'idée du "surhomme" devenue ici la plus haute réalité¹³», qui entonne de manière dionysiaque la vérité du corps dont il est la bouche privilégiée; du fait aussi que Zarathoustra scande ses idées selon un *rythme* régulier, concis, dont l'effet envoûtant est le même que celui d'un thème musical inlassablement repris selon différentes variations, jusqu'à ce que possession bachique s'ensuive¹⁴.

Ajoutons avec Peter Pütz d'autres «modalités de répétition musicale, comme l'allitération, les rimes finales et les assonances¹⁵» auxquelles s'adonne fréquemment Nietzsche, de même que les scansion quasi mantriques de certains mots ou expressions comme c'est le cas dans le long passage précité. Le *tempo*, qui contribue à transmettre un état ou «la tension interne d'une passion», est

également aux dires de Nietzsche un élément déterminant du style, et de son style en particulier¹⁶. L'on peut aussi reconnaître en *APZ* un art profondément musical des *nuances*, des *crescendos*, des *decrescendos*: toujours le texte exige une grande mobilité d'accentuation, où l'*italique* marque généralement un moment *forte*. Aussi, l'usage atypique du *tiret* chez Nietzsche tantôt induit un effet de *staccato* qui nous confronte radicalement à un récif de la phrase: « En vérité, j'ai trouvé que même le plus grand était – trop humain !¹⁷ » [« Wahrlich, auch den Grössten fand ich – allzumenschlich !¹⁸ »]; tantôt laisse planer un silence qui, à la manière du point d'orgue, permet aux paroles de résonner dans l'esprit, en y déployant ses potentialités harmoniques: « “ TOUS LES DIEUX SONT MORTS: NOUS VOULONS MAINTENANT QUE LE SURHOMME VIVE! ” – *Que cela soit un jour, au grand midi, notre dernière volonté!* –¹⁹ » [« Todt sind alle Götter: nun wollen wir, dass der Übermensch lebe. ” diess sei einst am grossen Mittag unser letzter Wille! –²⁰ »]; et tantôt invite presque à compter les temps de silence, à la manière d'une partition musicale: « Ô joie! Viens ici! Donne-moi la main – – Ah! Laisse! Ah! Ah – – dégoût! dégoût! – – – Malheur à moi !²¹ » [« Heil mir! Heran! Gibt die Hand – – ha! lass! Haha! – – Ekel, Ekel, Ekel – – – wehe mir !²² »] Parmi d'autres, l'aphorisme 246 de *Par-delà le bien et le mal* ne laisse planer aucun doute sur le fait que Nietzsche concevait la littérature de manière musicale:

Quel supplice, pour qui possède une *troisième* oreille, que la lecture des livres allemands! Quelle impatiente colère éveille en lui ce marécage lentement remué de sons qui ne sonnent pas, de rythmes qui ne dansent pas, que les allemands appellent un livre! Et que dire de l'Allemand qui *lit* des livres! [...] Se tromper, par exemple, sur le *tempo* d'une phrase, c'est se tromper sur son sens. N'avoir pas le moindre doute sur les syllabes décisives pour le rythme, sentir que la rupture d'une symétrie trop rigide est voulue et fait le charme d'une phrase, prêter une oreille décisive à tout *staccato*, à tout *rubato* [...]: qui, parmi les Allemands liseurs de livres, a la bonne grâce de vouloir reconnaître des devoirs et des exigences de cet ordre,

et de prêter une oreille attentive à tant d'art et d'intentions dans la langue? Il leur manque justement l'«oreille» pour ces choses [...].

La troisième oreille dont il est question ici n'est-elle pas, le vocabulaire privilégié par Nietzsche oblige, l'oreille musicale?

L'effet musical d'Ainsi parlait Zarathoustra

Si les dimensions musicales du *Zarathoustra*, d'un point de vue autoréférentiel, sont simplement des attributs langagiers organiquement nécessaires du surhomme nietzschéen, elles exercent du même coup de l'*effet* sur le lecteur, effet plus décisif que la persuasion intellectuelle :

La musique qui intercède. – «Je suis avide de trouver un maître dans l'art des sons, disait un novateur à son disciple, un maître qui apprendrait chez moi les idées et qui les traduirait dorénavant dans son langage: c'est ainsi que j'arriverais mieux à l'oreille et au cœur des hommes. Avec les sons on parvient à séduire les hommes et à leur faire accepter toutes les erreurs et toutes les vérités: qui donc sera capable de *réfuter* un son?»²³

Cet aphorisme du *Gai savoir* est contemporain de la gestation d'*APZ*; dans l'optique d'une aimantation des *oreilles* et des *sensibilités* par Zarathoustra, Nietzsche est donc parfaitement conscient de ses moyens – musicaux. «Celui qui écrit en maximes avec du sang ne veut pas être lu, mais appris par cœur²⁴», dit par ailleurs notre hiérophante: c'est une adhésion viscérale qui est visée, et elle ne peut s'accomplir que par enchantement des sens et de l'affectivité. Dans cet esprit, il y a homologie entre la préséance du monde du son sur le monde des mots²⁵ et la primauté des sentiments sur les pensées. Si «nos pensées sont les ombres de nos sentiments²⁶», il en va de même des mots-concepts relativement à la musique, et cela tient nommément au rapport plus étroit qu'entretiennent sentiment et musique *avec le corps*. Ce rapport intime entre musique, corps et sentiment conduira Nietzsche à une conception physiologique de l'esthétique musicale :

« Mes objections contre la musique de Wagner, dira-t-il, sont des objections physiologiques ; à quoi bon les déguiser encore sous des formules esthétiques²⁷ ? » Tenter de s'expliquer l'effet d'une musique par des raisons musicologiques bien réfléchies serait précisément nier ou déformer ce langage *immédiat* du corps sentant. S'agissant de la musique de Wagner, Nietzsche s'afflige : « Mais n'y a-t-il pas mon estomac qui proteste ? mon cœur ? la circulation de mon sang ? *Mes entrailles ne s'attristent-elles point*²⁸ ? » Ce n'est pas un « moi » ou une « âme » qui s'attriste, mais bien « mes entrailles » ; les affects sont, crûment, le langage du corps. Ce qu'on appelle des états d'âme sont en réalité des « états du corps » et la configuration mentale d'un homme découle de sa physiologie, sans reste²⁹. Zarathoustra tirera ainsi profit du pouvoir dynamisant de la musique dans le corps pour provoquer de profondes résonances psychiques chez ses interlocuteurs. Il connaît bien, en effet, la « subjugation élémentaire qui saisit l'homme à l'audition de la musique³⁰ ».

Cette imbrication de la musique, de l'affect et du corps, où la musique apparaît comme une mère du sentiment contre les conventions verbales, est déjà thématifiée dans les *Considérations inactuelles* :

S'éloignant toujours plus des fortes manifestations du sentiment auxquelles il avait correspondu à l'origine en toute simplicité, le langage fut constamment forcé de gravir les derniers degrés auxquels il pût atteindre afin d'embrasser le monde de la pensée, c'est-à-dire tout ce qu'il y a de plus opposé au sentiment. [...] On se trouve être aujourd'hui au déclin des langues l'esclave des mots [...] et il en est peu, en général, qui réussissent à sauvegarder leur individualité dans leur combat avec une culture qui croit prouver son succès [...] en enlaçant l'individu dans le réseau des « notions bien définies » et en lui enseignant à penser juste ; comme s'il y avait une importance quelconque à faire penser et conclure un homme avec justesse si l'on n'a pas réussi d'abord à faire de lui *un être qui sait sentir juste*. Si donc la musique de nos maîtres allemands résonne au milieu d'une humanité tellement malade, qu'est-ce qui s'exprime dans ces sonorités ? Rien autre que le sentiment juste, l'ennemi de toute convention

[...]. Cette musique est en même temps un retour vers la nature [...] ³¹.

La musique, ou tout au moins une certaine musique, conduit à la réintégration de la nature dionysiaque – nature naturante de Nietzsche – en un sens simultanément psychologique et ontologique. Car l'être de la musique, comme nous le verrons affirmé par la *NT*, est d'abord *une puissance de la nature elle-même*, et la plus fondamentale, avant d'être une activité culturelle de l'homme. Ainsi les compositeurs sont-ils les inspirés de cette nature-muse. N'est-il pas significatif en ce sens que, en regard de son *Zarathoustra*, conçu justement comme une symphonie par Nietzsche, ce dernier fasse aveu de médiumnité ?

[...] on ne saurait en vérité se défendre de l'idée qu'on n'est que l'incarnation, le porte-voix, le médium de puissances supérieures. La notion de révélation, entendue dans ce sens que tout à coup « quelque chose » se révèle à notre vue ou à notre ouïe, avec une indicible précision, une ineffable délicatesse, « quelque chose » qui nous ébranle, nous bouleverse jusqu'au plus intime de notre être, est la simple expression de l'exacte réalité. On entend, on ne cherche pas [...] ³².

Selon le fil de notre pensée, l'enseignement de Zarathoustra ne serait-il pas alors le chant de la terre en sa rêverie la plus intime ? Gestation et naissance du surhomme : le sens de la terre dévoilé, à l'oreille.

De Dionysos en Zarathoustra

Toute cette sagesse physio-musicale incarnée par Zarathoustra est dans la droite ligne du dionysiaque de la *NT* : « Ma conception du “ dionysien ”, nous révèle Nietzsche dans son *EH*, devient ici une *action d'éclat*³³ » ; ou encore, s'agissant de l'enseignement de Zarathoustra qui est tout un avec son être, Nietzsche s'exclame : « *Mais ceci est précisément l'idée même de Dionysos*³⁴ ». Ces indices rendent d'autant plus pertinente l'entreprise d'envisager *APZ* d'un point de vue musical, si l'on songe au fait que Dionysos est, de la musique, l'être tutélaire. Un détour par l'élucidation de la figure

de Dionysos nous apportera ainsi quelque éclairage en retour sur Zarathoustra.

Pour cette élucidation, une visite chez Schopenhauer est requise, car la *NT* fut composée sous une influence décisive de sa part, jusqu'à faire dire à l'auteur du volumineux *Richard Wagner et la pensée schopenhauerienne* que la *NT* constitue « le meilleur commentaire de l'esthétique de Schopenhauer et des œuvres de Wagner³⁵ ». La Volonté que Schopenhauer institue comme noumène devient chez Nietzsche le domaine de Dionysos, tandis que les représentations – phénomènes illusoire – deviennent les avatars d'Apollon. À l'instar de la Volonté dont « la manifestation essentielle est celle du Vouloir-vivre, à cause duquel l'univers n'est que souffrance, luttés et déchirements³⁶ », l'expression de Dionysos non médiatisée par Apollon se manifeste par une « singulière ambivalence affective³⁷ ». Certes, pour Nietzsche cette ambivalence inclut des états d'exaltation *joyeuse* que Schopenhauer exclut résolument du domaine de la Volonté, mais toujours est-il que Dionysos est si puissant que, si les hommes ne se créaient pas des représentations illusoire (la part d'Apollon) telles celles des Olympiens, ils verraient leurs individualités – elles aussi illusoire – à jamais dissolues dans le nouménal. Ce couplage du dionysiaque et de l'apollinien constitue d'abord – exactement comme c'est le cas de la volonté et de la représentation chez Schopenhauer – une donnée ontologique à laquelle nous sommes irrésistiblement soumis. « Par rapport à ces états artistiques immédiats de la nature, tout artiste est un “ imitateur ”, c'est-à-dire soit l'artiste du rêve apollinien, soit l'artiste de l'ivresse dionysienne, soit enfin, – par exemple dans la tragédie grecque, – à la fois l'artiste de l'ivresse et l'artiste du rêve³⁸. » Or, si les arts du visible sont placés sous les auspices d'Apollon tout au long de la *NT*, la musique – dans le cas de la tragédie grecque : le chœur – est associée à Dionysos. Et toutes les composantes apolliniennes de la tragédie – le mythe, les personnages, les costumes, le décor, bref toutes les *images* – ont leur origine dans le chœur. La musique est l'être de la tragédie, les images en sont l'apparaître.

Cela répond parfaitement à l'idée de Schopenhauer selon laquelle la musique laisse éprouver *immédiatement* la Volonté

elle-même, l'essence du monde, contrairement aux autres arts qui phénoménalisent médiatement cette Volonté, *via* une réfraction plus ou moins importante des Idées :

La musique, dit Schopenhauer, est objectivation et reproduction de la Volonté tout entière d'une façon aussi directe que le monde lui-même, voire les Idées elles-mêmes, dont le phénomène multiple constitue l'univers des différents objets. La musique n'est donc absolument pas, comme les autres arts, l'image des Idées, mais l'image de la Volonté elle-même, dont les Idées constituent également l'objectité : c'est pour cette raison que l'effet de la musique est tellement plus puissant et profond que celui des autres arts ; car ils ne parlent que de l'ombre, alors qu'elle parle de l'être³⁹.

Malgré la rupture (d'ailleurs suivie de récurrentes sympathies dosées) de Nietzsche d'avec Schopenhauer et Wagner (Wagner qui potentialise l'esthétique mais aussi l'éthique de Schopenhauer sur le plan musical), Nietzsche continuera à faire vivre le dionysiaque dans son œuvre, avec la plupart des connotations qu'il possédait dès la *NT* : la musique est ontologiquement première par rapport à l'image mais aussi à la sémantique, elle secoue les assises physio-affectives de l'homme et lui rappelle son origine terrestre. Et si *APZ* appartient à la musique, c'est que Dionysos, *alias* Zarathoustra, *est* la musique, sa plus pure personnification ! Alors on comprend pourquoi ce corps surhumain est un danseur au pied léger !

- car ainsi parle la sagesse de l'oiseau : «Voici, il n'y a pas d'en haut, il n'y a pas d'en bas ! Jette-toi ça et là, en avant, en arrière, toi qui est léger ! Chante ! ne parle plus !
- «toutes les paroles ne sont-elles pas faites pour ceux qui sont lourds ? Toutes les paroles ne mentent-elles pas à celui qui est léger ? Chante ! ne parle plus !»⁴⁰

Aussi, à la manière de Dionysos, Zarathoustra dissout chez ses interlocuteurs l'idée selon laquelle ils seraient étrangers à la terre. Si, «sous le charme de Dionysos [...] la nature, devenue étrangère, hostile, ou réduite à la servitude, célèbre sa réconciliation avec

l'homme, son fils prodigue⁴¹», Zarathoustra transmet la même impulsion : il enseigne le sens de la terre : «Je vous en conjure, mes frères, *restez fidèles à la terre* et ne croyez pas ceux qui vous parlent d'espérances supraterrrestres⁴²!» Or, Nietzsche pense en retour que «l'existence et le monde n'apparaissent justifiés qu'en tant que phénomène esthétique⁴³». Si l'on ajoute à notre syllogisme la première place qu'accorde Nietzsche à la musique dans le royaume des arts, on obtient la conclusion : «La vie sans musique n'est qu'une erreur, une besogne éreintante, un exil⁴⁴.» J'insiste sur : *un exil*. Si la vie sans musique est exil, la vie avec la musique, dans la musique, n'est-elle pas : *enracinement*?

Là où Wagner le blesse

Jusqu'ici nous n'avons parlé que de *la* musique, indistinctement. Osons donc nous demander : *quelle* musique est celle de Zarathoustra ?

Quel que soit le penchant que l'on ait pour la musique sérieuse et grande, à certaines heures on n'en sera peut-être que plus subjugué, charmé et attendri par son contraire. Je veux parler de ces *mélismes* d'opéras italiens, les plus simples de tous, qui, malgré leur uniformité rythmique et l'enfantillage de leurs harmonies, nous émeuvent parfois comme si nous entendions chanter l'âme même de la musique⁴⁵.

Ces heures où la musique du Sud sera aimée et défendue par Nietzsche, elles deviendront de plus en plus nombreuses. Dans le même mouvement, son contraire – la musique septentrionale, celle de Wagner en particulier – sera pris en grippe par l'auteur du *Zarathoustra*.

Et c'est surtout parce que je suis l'ennemi de l'esprit de lourdeur, que je suis comme un oiseau [...].

C'est là-dessus que je pourrais entonner un chant – et je *veux* l'entonner [...].

Celui qui voudra apprendre à voler aux hommes de l'avenir aura déplacé toutes les bornes ; pour lui les bornes mêmes

s'envoleront dans l'air, il baptisera de nouveau la terre – il l'appellera « la légère »⁴⁶.

Lourdeur maladive, tel est le chef d'accusation opposé par Nietzsche à la musique de Wagner (« l'art de Wagner pèse de cent atmosphères : inclinez-vous, c'est tout ce qu'on peut faire...⁴⁷ »), qu'il avait plus tôt défendue sans réserve parce qu'elle était à ses oreilles la reviviscence de la tragédie grecque⁴⁸. Mais à mesure qu'il deviendra évident à Nietzsche que la morale de Wagner articule l'optimum du pessimisme – un pesant alliage d'éthiques chrétienne et schopenhauerienne – il se retournera contre son œuvre. D'autant plus que le compositeur d'opéras, inversant par là l'esthétique nietzschéenne, affirmera en lettres italiques et capitales dans l'introduction à *Opéra et Drame* que « l'erreur dans le genre artistique de l'Opéra consiste en ce QUE L'ON A FAIT D'UN MOYEN D'EXPRESSION (LA MUSIQUE) LE BUT, ET RÉCIPROQUEMENT, DU BUT DE L'EXPRESSION (LE DRAME), LE MOYEN [...] »⁴⁹. Or les thèmes de ses drames seront précisément, après 1854, les favoris du christianisme que Nietzsche martèlera sans relâche : pitié, fuite hors du monde, ascèse, rédemption, amour du prochain, etc. Et c'est justement en 1854 que Wagner rencontre la philosophie de Schopenhauer ; c'est par le biais de son pessimisme qu'il en viendra à prendre sur son dos les valeurs chrétiennes (dont plusieurs sont aussi celles du bouddhisme, qui exerce une fascination sur Schopenhauer). L'essence de la religion, dira Wagner dans le sillage de Schopenhauer, ce qui en fait la beauté, c'est « la négation du monde, c'est-à-dire le fait de reconnaître l'univers comme un état éphémère et illusoire fondé sur un mirage, ainsi que la rédemption souhaitée pour en sortir, préparée par le renoncement et atteinte par la foi⁵⁰ ». Nietzsche suit de très près les données du « cas Wagner » et alors l'équation est simple : la musique de Wagner est devenue un outil de propagation de la morale chrétienne, portée à la scène de la manière la plus caricaturale.

Dans *Nietzsche contre Wagner*, le philosophe au marteau se repent de sa bévue de jeunesse – avoir entendu Dionysos en Wagner – en formulant une typologie bipartite de la souffrance. Car Nietzsche ne réagit pas au pessimisme par un optimisme naïf, mais bien par une philosophie tragique, éprouvette alchimique de la souffrance :

il y a deux sortes de souffrants, d'abord ceux qui souffrent de la *surabondance* de vie, qui veulent un art dionysien et aussi une vision et une perspective tragiques de la vie, – et ensuite ceux qui souffrent d'un *appauvrissement* de la vie et qui demandent à l'art et à la philosophie le calme, le silence, une mer lisse, *ou bien* encore l'ivresse, les convulsions, l'anesthésie⁵¹.

On a une illustration parfaite de la souffrance comme surabondance de vie dans le « Prologue » de Zarathoustra, où celui-ci s'extrait d'une longue solitude parce que, comme le soleil, il souffre d'abriter tant de vie à essaimer, tant de désir d'engendrer. On est ici aux antipodes de la conception pessimiste de la souffrance et du désir, pour qui ces états sont des handicaps, des béances insatiables, des tares à nier et à annihiler, coûte que coûte. Jamais Zarathoustra ne se départirait de sa souffrance ni de son désir. Car chez lui, ce sont là des moteurs dynamisants pour sa haute volonté de puissance. Zarathoustra *affirme* la douleur qui marque l'accouchement, les mutations, les épreuves de la vie : « Moi Zarathoustra, l'affirmateur de la vie, l'affirmateur de la douleur, l'affirmateur du cercle – c'est toi que j'appelle, toi la plus profonde de mes pensées⁵² », lit-on dans « Le convalescent ». Et quelle est-elle, cette affirmation suprême invoquée par Zarathoustra ? Elle est le couronnement, la conséquence lumineuse d'une pure éthique de l'*amor fati* : la pensée de l'éternel retour. Les eschatologies chrétienne et bouddhiste, haineuses envers la terre, incapables soit de reconnaître soit d'assumer le jeu incessant de la création et de la destruction, espèrent la délivrance éternelle. Au contraire, la perspective de l'éternel retour est soit insatiable de vie, de ma propre vie sur terre. « Un jour reviendra le réseau des causes où je suis enerré [...]. Je reviendrai avec ce soleil, avec cette terre [...]. Je reviendrai éternellement pour cette même vie, identiquement pareille [...]⁵³. » Entonnée ici au futur simple, cette cime de l'enseignement de Zarathoustra comporte aussi son versant rétrospectif. Il s'agit de la pensée de la rédemption : « transformer tout “ ce qui était ” en “ ainsi ai-je voulu que ce fût ” ! – c'est cela seulement que j'appellerai rédemption!⁵⁴ ». L'horizon sotériologique d'une existence émerge à même son vouloir affirmatif orienté dans tous les temps, à l'inverse

de cette morale pour amers – Schopenhauer, Wagner et frères – qui nie la volonté.

Ces considérations excursives ont des conséquences directes sur notre question initiale – «quelle est la musique de Zarathoustra?» – parce que Schopenhauer, s’il voit dans la musique l’expression immédiate de la Volonté, juge qu’elle est aussi par là un moyen direct d’endiguement de cette Volonté, fondement torrentiel de la vie⁵⁵. Pour Nietzsche au contraire, la vraie musique est exaltation de la volonté créatrice amoureuse de la vie génitrice. Une musique dionysiaque doit émerger de l’homme en mouvement conjoint avec l’exubérance amoral de la nature, quitte à verser comme elle dans «la méchanceté, l’insanité, la laideur⁵⁶».

Les compositeurs qui, avec la nature, souffrent de surabondance de vie, Nietzsche se verra contraint de les rechercher ailleurs qu’en Allemagne. Se citant lui-même, il dira : «*Il faut méditerraniser la musique* : j’ai mes raisons pour choisir cette formule (Par-delà le bien et le mal, §255). Le retour à la nature, à la santé, à la gaieté, à la jeunesse, à la *vertu*!⁵⁷». Bien que moins méridional que Rossini et Bellini (également loués par Nietzsche), Bizet deviendra, tout particulièrement dans *Le cas Wagner*, l’objection de la vie contre Wagner. À l’écoute du *Carmen*, Nietzsche s’allège : «A-t-on remarqué comme la musique rend l’esprit *libre*? comme elle donne des ailes à la pensée? comme l’on devient plus philosophe, à mesure que l’on devient plus musicien⁵⁸?» Or Zarathoustra, en qui un dieu danse d’un pied léger⁵⁹, Zarathoustra qui veut l’homme et la femme «tous deux aptes à danser avec la tête et les jambes⁶⁰», Zarathoustra aime et respire une musique qui, comme celle de Bizet, a du rythme, un *tempo* bien vif, de la légèreté, de l’humour aussi, une musique où le mode majeur domine. En Zarathoustra, comme dans sa maxime la plus courageuse, celle qui commande le recommencement de la vie, il doit y avoir «beaucoup de fanfare⁶¹». Certes, il a ses moments de mélancolie où un air mineur fait surface, où il a le pied alourdi, «le visage obscurci», mais c’est pour se ressaisir aussitôt de sa vigueur, de son humeur dansante. Par exemple, dans «De la vision et de l’énigme», §1, l’esprit de lourdeur, «démon» et «ennemi mortel» de Zarathoustra, est assis sur lui (il a forme de nain-taube) et l’opprime.

Mais l'emprise du nain est vite contrecarrée par le surhomme-orchestre qui scande : « “ Nain ! L'un de nous deux doit disparaître, toi, ou moi ! ” Car le courage est le meilleur meurtrier, – le courage qui *attaque* : car dans toute attaque il y a une fanfare. »

Mais il y a une autre donnée à ne pas contourner si l'on aborde APZ comme une symphonie : c'est le fait qu'une voix y domine nettement. La mélodie de Zarathoustra, « le plus solitaire », repousse les autres voix dans la fonction d'accompagnement à cette grandiose destinée du surhomme en devenir. On a le droit d'y voir l'expression musicale de l'aristocratie de Nietzsche, qui mêle lui-même ses réflexions politiques et musicales. Après avoir caractérisé Wagner de « *décadent* typique », Nietzsche définit ainsi « le symbole de tout style de *décadence* : chaque fois, anarchie des atomes, désagrégation de la volonté, “ liberté de l'individu ”, pour parler le langage de la morale ; – ou, amplifié en théorie politique : “ *égalité* des droits pour tous ”⁶². » Or Nietzsche diagnostique dans la musique de Wagner – qui par surcroît est subordonnée au théâtre, « cet *art des masses par excellence*⁶³ » – une perte du sens de la mélodie⁶⁴. Dans cette veine, « La *Gaie Science* se demande s'il ne faut pas voir dans ce dédain toujours plus répandu de la mélodie et dans le dépérissement du sens mélodique chez les Allemands une incongruité démocratique et un contre-coup de la Révolution⁶⁵. » Le seul espoir pour l'Allemagne serait l'émergence d'une musique goethéenne. Car Goethe est le « dernier Allemand de goût aristocratique⁶⁶ », « l'Allemand d'exception pour qui une musique qui aille de pair avec lui n'a pas encore été trouvée⁶⁷ ! » Le *Zarathoustra* ne serait-il pas lui-même une chasse en direction de ce trésor ?

Finale : musique, personnalité, perspectivisme

Suivant Nietzsche, la formation musicale tiendrait une place capitale dans une *Bildung* de l'idiosyncrasie créatrice. « Par rapport à la musique, toute communication par des mots est éhontée, note-t-il en 1887. Le mot amoindrit et abêtit : le mot dépersonnalise, le mot rend commun ce qui est rare⁶⁸. » Cette pensée recoupe de très près un autre passage qui a retenu notre attention plus haut :

il en est peu, en général, qui réussissent à sauvegarder leur individualité dans leur combat avec une culture (*Bildung*) qui croit prouver son succès [...] en enlaçant l'individu dans le réseau des « notions bien définies » et en lui enseignant à penser juste ; comme s'il y avait une importance quelconque à faire penser et conclure un homme avec justesse si l'on n'a pas réussi d'abord à faire de lui un être qui sait sentir juste⁶⁹.

Et Nietzsche invoque alors la musique, « l'ennemi de toute convention », comme puissance capable de cultiver l'individualité créatrice, dans le jardin du sentiment juste. Rapprochons ce passage de celui où Nietzsche parle d'une « troisième oreille⁷⁰ » qui permet de saisir, de la phrase, le *tempo*, le rythme, les *staccatos* et les *rubatos*, les « teintes les plus délicates et les plus riches », etc. Nietzsche qualifie précisément ces composantes « d'intentions dans la langue » et il affirme que « se tromper, par exemple, sur le *tempo* d'une phrase, c'est se tromper sur son sens. » Dans cet horizon, savoir interpréter un texte, c'est savoir distinguer à l'oreille les inflexions physio-affectives de celui qui écrit, inflexions exprimées par les caractéristiques musicales du texte. Et le fin flair psychologique dont se targue Nietzsche lui-même, c'est certainement un flair – auditif : « De même que les Italiens s'approprient une musique en l'incorporant à leur passion [...], ainsi je lis les penseurs et chante après eux leurs mélodies : je sais que derrière tous ces mots froids se meut une âme de désir, et je l'entends chanter, car ma propre âme chante quand elle est émue⁷¹ ».

Outre par cette contribution à la divination des véritables idiosyncrasies des auteurs, l'art de l'interprétation formé à l'école de la musique agit comme antidote contre l'aplatissement égalitaire en ce qu'il exerce la volonté créatrice de l'interprète :

Faut-il refuser, à ceux qui viennent plus tard, le droit de faire revivre leur propre âme dans l'âme des œuvres anciennes ? Non, car ce n'est qu'en leur donnant notre propre âme que nous les rendons capables de vivre encore ; c'est seulement *notre* sang qui les amène à nous parler. L'interprétation vraiment « historique » parlerait en fantôme à des fantômes⁷².

De même qu'une œuvre musicale s'enrichit de la variété d'interprétations qui en sont faites, de même la lecture d'un livre doit être investie par les entrailles du lecteur, par son *sang*, sinon il se verra condamné par Zarathoustra qui dit: «je hais tous les paresseux qui lisent⁷³». Ainsi, ce qui fait la valeur de l'interprétation, c'est notoirement l'audace de l'interprète, son courage, sa compromission existentielle. Le perspectivisme de Nietzsche n'est donc pas un relativisme épistémologique: il y a concurrence et hiérarchie des perspectives sous le rapport de leur vérité/puissance. Par exemple, la perspective d'un Mozart sur la musique sera beaucoup plus proche de l'essence de cette dernière que le réductionnisme acoustique d'un physicien borné⁷⁴.

La leçon perspectiviste de la musique vaut non seulement pour le domaine des lettres, mais aussi pour la lecture du monde en général, qui «est redevenu pour nous, dit Nietzsche, " infini "»: en tant que nous ne pouvons pas réfuter la possibilité qu'il *contienne des interprétations à l'infini*⁷⁵», à la manière d'une partition. Sous l'éclairage d'une telle pédagogie musicale à l'herméneutique, laissons résonner ce mot de pure vie: «Nous avons l'art, afin de ne pas mourir de la vérité⁷⁶». Point d'orgue.

-
1. Comme par exemple Pierre Héber-Suffrin dans *Le Zarathoustra de Nietzsche*, «Philosophies», Paris, PUF, 1988.
 2. Peter Sloterdijk, *Le penseur sur scène. Le matérialisme de Nietzsche*, trad. H. Hildenbrand, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1990 (1986), p.18. Rüdiger Safranski a aussi la sensibilité assez fine pour faire procéder la *vie* de Nietzsche de la musique. Cf. le chapitre I de son *Nietzsche. Biographie d'une pensée* (trad. N. Casanova, Paris, Solin/Actes Sud, 2000), qui s'ouvre ainsi: «Le vrai monde est musique. Elle est le monstrueux. Quand on l'entend, on appartient à l'être. C'est ainsi que Nietzsche l'a vécue. Elle fut pour lui un et tout.» Page 13.
 3. Telle est l'entreprise de Heidegger dans «La métaphysique de Nietzsche», dans *Nietzsche II*, trad. P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1971, p.205-266. Malgré les bons outils de systématisation offerts par une telle approche à une pensée qui, chez le maître de l'aphorisme, ne révèle pas didactiquement son ordonnancement, il semble qu'ici

comme dans les développements de Heidegger sur l'esthétique nietzschéenne dans *Nietzsche I* selon Michel Haar, la dépsychologisation et la déphysiologisation viennent littéralement *dénaturer* l'ontologie nietzschéenne. (Cf. M. Haar, «*La physiologie de l'art. Nietzsche revu par Heidegger*» dans dir. D. Janicaud, Lausanne, L'Âge d'homme, 1985, p.70-80.) En partant de l'esprit de la musique bien compris, nous nous prémunissons d'une telle désincarnation.

4. *EH*, «Ainsi parlait Zarathoustra. Un livre pour tous et pour personne», §1 dans Nietzsche, *Œuvres*, dir. Jean Lacoste et Jacques Le Rider, coll. «Bouquins», Paris, Robert Laffont, 1993, tome II, p.1170. Souligné par Nietzsche. Sauf indication contraire, je me référerai à cette édition pour la suite du texte.
5. Nietzsche, *Lettres à Peter Gast*, trad. L. Servicen, intro. et notes A. Schaeffner, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1981, p.344 (lettre du 2 avril 1883).
6. *NT*, «Essai d'autocritique», §3; *Œuvres*, tome I, p.26. Souligné par Nietzsche.
7. *Le Gai savoir (GS)*, §342; *Œuvres*, tome II, p.202. Ce mot introduit un paragraphe qui est repris quasiment tel quel au §1 du «Prologue de Zarathoustra» dans *APZ*; *Œuvres*, tome II, p.289.
8. Cité dans la «postface» par Georges Liébert – *Nietzsche et la musique* – au tome II des *Œuvres*, p.1471.
9. Florence Fabre, *Nietzsche musicien. La musique et son ombre*, coll. «Aesthetica», Rennes, PUR, 2006, p.209-210 en particulier.
10. *NT*, §21 dans la traduction de Cornélius Heim, Paris, Gonthier, 1964, p.137-138. Remarquons bien les expressions «affinité native» et «sein maternel» qui laissent entendre que Nietzsche considérait la musique comme sa langue maternelle.
11. *APZ*, «Des contempteurs du corps»; *Œuvres*, tome II, p.308.
12. *Werke. Kritische Gesamtausgabe (KGA)*, VI, 1. *Also sprach Zarathoustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, Berlin, Walter de Gruyter & Co, 1968, «Der Genesende», p.35-36.
13. *EH*, «Ainsi parlait Zarathoustra. Un livre pour tous et pour personne», §6; *Œuvres*, tome II, p.1177.
14. «Le rythme est une contrainte; il engendre un irrésistible désir de céder, de se mettre à l'unisson; ce ne sont pas seulement les pas que l'on fait avec les pieds qui suivent la cadence de la mesure, l'âme aussi». *GS*, §84; *Œuvres*, tome II, p.101.
15. Peter Pütz, «Introduction» à *APZ*; *Œuvres*, tome II, p.285.

16. « Communiquer un état intérieur, une tension intérieure, de la passion par des signes – y compris le *tempo* de ces signes – voilà le sens de toute espèce de style, et comme la multiplicité des états intérieurs est extraordinaire chez moi, il y a chez moi beaucoup de possibilités de styles ». *EH*, « Pourquoi j'écris de si bons livres », §4 ; *Œuvres*, tome II, p.1149-1150. Souligné par Nietzsche.
17. *APZ*, « Des prêtres » ; *Œuvres*, tome II, p.354.
18. *KGA*, VI, 1. *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, « Von den Priestern », p.115.
19. *APZ*, « De la vertu qui donne », §3 ; *Œuvres*, tome II, p.344. Le traducteur souligne.
20. *KGA*, VI, 1. *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, « Von der schenkenden Tugend », p.98.
21. *APZ*, « Le convalescent » ; *Œuvres*, tome II, p.455.
22. *KGA*, VI, 1. *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, « Der Genesende », p.267.
23. *GS*, §106 ; *Œuvres*, tome II, p.118. Souligné par Nietzsche.
24. *APZ*, « Lire et écrire » ; *Œuvres*, tome II, p.313.
25. « La musique peut engendrer des images, qui ne sont alors jamais que des schèmes et en quelque sorte des exemples de son véritable contenu universel. Mais comment l'image, la représentation pourrait-elle engendrer de la musique ! Quand au concept, ou, comme on a dit, " l'idée poétique ", ils en seraient encore bien moins capables. » *Fragments posthumes (FP) 1869-1872*, début 1871, cité dans Florence Fabre, *Nietzsche musicien*, p.207-208.
26. *GS*, §179 ; *Œuvres*, tome II, p.148.
27. *Nietzsche contre Wagner*, « Où je fais des objections » ; *Œuvres*, tome II, p.1210.
28. *Ibid.* Je souligne.
29. Au sujet du sentiment comme propriété *sui generis* du corps, voir surtout « Les quatre grandes erreurs » dans *Le crépuscule des idoles* ; *Œuvres*, tome II, p.974-980.
30. *GS*, §84 ; *Œuvres*, tome II, p.101.
31. « Richard Wagner à Bayreuth », quatrième des *Considérations inactuelles* ; *Œuvres*, tome I, p.377-378. Je souligne.
32. *EH*, « Ainsi parlait Zarathoustra », §3 ; *Œuvres*, tome II, p.1173. Souligné par Nietzsche.
33. *Ibid.*, §6, p.1176. C'est Nietzsche qui souligne.
34. *Ibid.*, §6, p.1177. Nietzsche souligne.

35. Edouard Sans, *Richard Wagner et la pensée schopenhauerienne*, Paris, Klincksieck, 1969, p.130.
36. *Ibid.*, p.48.
37. *NT*, §2 ; traduction Heim, p.25.
38. *NT*, §2 ; *Œuvres*, tome I, p.39.
39. *Le monde comme volonté et comme représentation*, III, §52. Cité dans Edouard Sans, *Richard Wagner et la pensée schopenhauerienne*, p.130.
40. *APZ*, « Les sept sceaux (ou : le chant du oui et de l'amen) », §7 ; *Œuvres*, tome II, p.468.
41. *NT* §1 ; traduction Heim, p.21.
42. *APZ*, « Le prologue de Zarathoustra », §3 ; *Œuvres*, p.292. Nietzsche souligné.
43. *NT* §24 ; traduction Heim, p.156.
44. *Lettres à Peter Gast*, p.501 (lettre du 15 janvier 1888).
45. *Humain trop humain*, II, « Le voyageur et son ombre », §168 ; *Œuvres*, tome I, p.891.
46. *APZ*, « De l'esprit de lourdeur », §1-2 ; *Œuvres*, tome II, p.434. Souligné par Nietzsche.
47. *Le Cas Wagner*, §8 ; *Œuvres*, tome II, p.913.
48. Voir en particulier à ce sujet l'éloge du *Tristan* de Wagner au §21 de la *NT*, mais aussi « Richard Wagner à Bayreuth » (1876), quatrième des *Considérations inactuelles*.
49. Richard Wagner, *Œuvres en prose. Tome IV. Opéra et drame*, trad. Par J.-G. Prud'homme, Coll. « Les introuvables », Éditions d'aujourd'hui (retirage de l'édition Delagrave, Paris 1910), p.60. Nietzsche connaissait ce texte, cf. *Le cas Wagner*, §10 ; *Œuvres*, tome II, p.917.
50. Richard Wagner, *Ueber Staat und Religion*, cité dans Edouard Sans, *Richard Wagner et la pensée schopenhauerienne*, p.119.
51. *Nietzsche contre Wagner*, « Nous autres antipodes » ; *Œuvres*, tome II, p.1215.
52. *Œuvres*, tome II, p.455.
53. *Ibid.*, p.459.
54. *APZ*, « De la rédemption » ; *Œuvres*, tome II, p.392.
55. Voir à ce sujet Edouard Sans, *Richard Wagner et la pensée schopenhauerienne*, p.131.
56. *Nietzsche contre Wagner*, « Nous autres antipodes » ; *Œuvres*, tome II, p.1215.
57. *Le cas Wagner*, §3 ; *Œuvres*, tome II, p.903.
58. *Ibid.*, §2, p.902.
59. *APZ*, « Lire et écrire » ; *Œuvres*, tome II, p.314.

60. APZ, «Des vieilles et des nouvelles tables», §23 ; *Œuvres*, tome II, p.450.
61. APZ, «De la vision et de l'énigme», §1 ; *Œuvres*, tome II, p.405.
62. *Le cas Wagner*, §7 ; *Œuvres*, tome II, p.911. Nietzsche souligne.
63. *Nietzsche contre Wagner*, «Où je fais des objections» ; *Œuvres*, tome II, p.1211. Nietzsche souligne.
64. Cf. §6 du *cas Wagner* ; *Œuvres*, tome II, p.910 : «Principe : la mélodie est immorale. Démonstration : Palestrina. Application : Parsifal. L'absence de mélodie sanctifie même... [...] Osons, mes amis, être laids ! Wagner l'a osé ! Remuons sans crainte devant nous le limon des harmonies les plus répugnantes !»
65. Ernst Bertram, *Nietzsche. Essai de mythologie*, trad. Robert Pitrou, coll. «Les marches du temps», Paris, Félin, 2007, p.175.
66. *Le cas Wagner*, «Épilogue» ; *Œuvres*, tome II, p.929.
67. GS, §103 ; *Œuvres*, tome II, p.116.
68. *FP automne 1887-mars 1888* ; cité par Georges Liébert dans *Nietzsche et la musique*, postface aux *Œuvres*, tome II, p.1455.
69. «Richard Wagner à Bayreuth», quatrième des *Considérations inactuelles* ; *Œuvres*, tome I, p.377-378.
70. *Par-delà le bien et le mal*, §246 ; *Œuvres*, tome II, 694.
71. Fragment posthume de fin 1880 ; cité par Georges Liébert, *Nietzsche et la musique* ; *Œuvres*, tome II, p.1457. Souligné par Nietzsche. Nietzsche dit ailleurs, dans le même sens : «Le penseur ne devrait plus penser selon des fins [...] mais écouter, comme on écoute un morceau de musique» dans *FP 1879-1881* ; cité par Marie-Louise Mallet dans son ouvrage *La musique en respect*, coll. «La philosophie en effet», Paris, Galilée, 2002, p.161.
72. *Humain, trop humain*, II, §126 ; *Œuvres*, tome I, p.746.
73. APZ, «Lire et écrire» ; *Œuvres*, tome II, p.313.
74. Cf. GS, §373 : «Un monde essentiellement mécanique serait essentiellement *dépourvu de sens* ! En admettant que l'on évalue la *valeur* d'une musique d'après ce qu'elle est capable de compter, de calculer, de mettre en formules – combien absurde serait une telle évaluation – “scientifique” de la musique ! Qu'y aurait-on saisi, compris, reconnu ? Rien, littéralement rien, de ce qui chez elle est de la “musique” !...» *Œuvres*, tome II, p.244-245. Souligné par Nietzsche.
75. GS, §374 ; *Œuvres*, tome II, p.245. Nietzsche souligne.
76. Cité dans Georges Liébert, *Nietzsche et la musique* ; *Œuvres*, tome II, p.1480.