

# *Nietzsche, philosophe-musicien de l'éternel retour (\*)*

PIERRE SAUVANET

Université de Bordeaux III

« De la cire dans les oreilles », c'était là, jadis, presque la condition préalable au fait de philosopher : un authentique philosophe n'avait plus d'oreille pour la vie, pour autant que la vie est musique, il *n'ait* la musique de la vie, – et c'est une très vieille superstition de philosophe que de tenir toute musique pour musique de sirènes. »

(*Le Gai Savoir*, § 372, trad. P. Klossowski)

*RÉSUMÉ* : Musique et philosophie ne peuvent être séparées chez Nietzsche. C'est du moins l'hypothèse de cet article, qui vise à préciser les liens entre ces deux « actions » sur deux points précis : le rythme musical dans les premières recherches du jeune Nietzsche, et la question même de l'éternel retour. En effet, cette pensée centrale ne saurait être comprise, c'est-à-dire pleinement interprétée, sans lui conférer aussi un sens musical – et même, plus précisément, un sens rythmique. De nombreux textes tendent ainsi à montrer que la philosophie stylistique de Nietzsche est manifestement indissociable de la sensibilité à la musique.

*MOTS-CLÉS* : Éternel retour. Musique. Nietzsche. Rythme. Sensibilité.

*ABSTRACT* : Music and Philosophy cannot be dissociated in Nietzsche's works. This is at least the assumption of the following article, which aims at defining the links between those two « actions » with regard to two aspects : the musical rhythm in the early works of young Nietzsche, and the question of the eternal return. This central issue cannot be understood, or rightly interpreted, without being given any musical meaning – and even more precisely, any rhythmic meaning. A large number of texts tend to show that Nietzsche's stylistic philosophy is obviously indissociable from sensitivity to music.

*KEY WORDS* : Eternal return. Music. Nietzsche. Rhythm. Sensitivity.

(\*) Au moment de la rédaction de cet article, les *Cahiers de l'Herne* consacrés à Nietzsche n'étaient pas parus.

La plupart des études déjà parues sur l'aspect musical de la production nietzschéenne abordent la musique d'une part, la philosophie d'autre part, comme s'il pouvait s'agir chez un homme tel que Nietzsche de deux entités nettement séparées. Au moins cinq d'entre elles, en français ou en allemand, sous forme d'article, de chapitre ou d'ouvrage entier, titrent de manière révélatrice « Nietzsche *et* la musique » – ce qui n'enlève rien à leur valeur propre, mais indique toutefois une limite<sup>1</sup>. Seul un article relativement ancien prend en compte la double dimension nietzschéenne, et donc les *effets* de la musique sur la philosophie : Nietzsche aurait ainsi « pensé la philosophie, son but, sa nature et son statut en musicien »<sup>2</sup>, en fonction de l'écoute (le sens de l'ouïe se substituant à la vision comme sens philosophique classique), l'auscultation (le marteau du « comment philosopher », qui ausculte les idoles), la résonance (autorisant le pluriperspectivisme de l'interprétation), la sonorité, le timbre, le *tempo* enfin (et leurs rapprochements avec la question même du *style*).

Ce qui nous intéresse ici dans cette perspective, c'est donc le « trait d'union » existant de fait entre le philosophe et le musicien, en référence à l'auto-définition du « philosophe-artiste ». Car si le moment nietzschéen est bien ce geste d'*incorporation de l'esthétique à l'intérieur même du discours philosophique*, en rupture avec les esthétiques philosophiques précédentes (kantienne ou hégélienne) qui se tenaient toujours à distance de leur objet, cette incorporation ne rend-elle pas problématique le statut même de la philosophie dans son rapport à la vérité ? Dans cette perspective, le « cas » Nietzsche d'un philosophe-musicien qui, pour comprendre l'art de l'intérieur, veut pouvoir se placer du point de vue du créateur, n'est-il pas symptomatique d'un tel renversement ? N'est-ce pas en somme parce que Nietzsche était *aussi et d'abord* musicien, et qu'il savait donc ce que perception sonore, création et interprétation veulent dire, qu'une « philosophie » de l'oreille, du style et, là encore, de l'interprétation, a pu voir le jour ?

1. Les études les plus récentes sont, par ordre chronologique : C. ROSSET, *La Force majeure*, Minuit, Paris, 1983, « Notes sur Nietzsche » : 2. « Nietzsche et la musique ». J.-E. MARIE, « Nietzsche et la musique », in *Nouvelles Lectures de Nietzsche*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1985, p. 160-165. J. LIBIS, « Nietzsche et la musique », in *Critique*, n° 469-470, juin-juillet 1986, p. 713-731. G. LIÉBERT, *Nietzsche et la musique*, PUF, Paris, 1995 (version remaniée de la postface portant le même titre dans l'édition des *Œuvres* de Nietzsche, Robert Laffont, 1993, t. II). G. Pöltner, H. Vetter (dir.), *Nietzsche und die Musik*, P. Lang, Frankfurt am Main, 1997. Sans oublier deux dates importantes : au fameux Colloque de Royaumont de juillet 1964, M. Goldbeck avait fait une conférence sur « Nietzsche et la musique », malheureusement non reproduite dans les actes (cf. *Nietzsche*, Minuit, 1967, Avant-propos) ; et, au début du siècle : P. LASSERRE, *Les Idées de Nietzsche sur la musique*, Mercure de France, Paris, 1907.

2. E. BLONDEL, « Nietzsche philosophe musicien : la métaphorique de l'interprétation », in *Nouvelles Lectures de Nietzsche*, *op. cit.*, p. 15-27.

« Musicien », dans le cas de Nietzsche, peut vouloir dire trois « états » : mélomane tout d'abord (et l'on sait suffisamment combien ses rapports avec la musique de Wagner, et Wagner lui-même, furent complexes <sup>3</sup>) ; mais aussi instrumentiste, et improvisateur au piano (comme le rappellent ses biographies <sup>4</sup>) ; compositeur enfin, du moins jusqu'en 1874 (comme les partitions retrouvées le confirment <sup>5</sup>, dont une partie d'entre elles ont donné lieu à divers enregistrements <sup>6</sup>, quoiqu'on pense par ailleurs de leur valeur musicale intrinsèque <sup>7</sup>). Quant à « philosophe », on pourra toujours discuter à l'infini pour savoir si Nietzsche l'est ou ne l'est pas – peu nous importe ici. Les références à la musique dans l'œuvre de Nietzsche sont innombrables <sup>8</sup> ; nous ne relèverons ici que celles qui correspondent au trait d'union « philosophe-musicien ». Il faut d'ailleurs souligner d'emblée que les rapports qu'entretiennent philosophie et musique chez Nietzsche ne sont pas exactement symétriques. S'il est à peine possible de *penser* honnêtement la musique (cf. *Humain, trop humain*, II, « Le voyageur et son ombre », 167), contre tout arraisonement du musical au pensable, dans l'autre sens en revanche, la musique *donne à penser*, sans pour autant que le pensable soit nécessairement attaché au musical. Le trait d'union entre le philosophe et le musicien est donc surtout un trait à sens unique, une flèche : de la musique vers la philosophie, beaucoup plus que de la philosophie vers la musique. Nietzsche pense moins la musique que la musique ne lui donne à penser.

Nous n'en verrons ici que deux exemples, réunis autour d'une seule hypothèse. Tout d'abord, les recherches de jeunesse de Nietzsche sur la

3. Outre l'ouvrage déjà cité de G. Liébert, voir notamment R. HOLLINRAKE, *Nietzsche, Wagner and the Philosophy of Pessimism*, George Allen and Unwin, Londres, 1982 ; F.-P. HUDEK, *Die Tyrannei der Musik, Nietzsches Wertung des Wagnerischen Musikdramas*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1989 ; et D. Borchmeyer, J. Salaquarda (dir.), *Nietzsche und Wagner – Stationen einer epochalen Begegnung*, Insel, Frankfurt am Main, Leipzig, 1994.

4. G. Liébert fait le point dans son paragraphe intitulé « Un grand improvisateur ». Dans sa liste chronologique, C. P. Janz date par ailleurs de 1854 les premiers essais musicaux (*Nietzsche, biographie*, Gallimard, trad. fr. 1984-85, t. III, p. 607).

5. Voir l'édition par C. P. Janz des œuvres musicales de Nietzsche, *Der musikalische Nachlaß*, préface de K. Schlechta, Bärenreiter, Bâle, 1976.

6. Ecouter notamment le CD *The Piano Music of Friedrich Nietzsche*, John Bell Young, Constance Keene, 1992, Newport Classic NPD 85513. En concert, le pianiste Michaël Levinas joue parfois en *bis* un court thème de Nietzsche.

7. Hans von Bülow reprocha ainsi à Nietzsche d'avoir commis, avec sa *Manfred Meditation*, « du point de vue musical, ni plus ni moins que l'équivalent d'un crime dans le domaine moral » (cité par C. P. Janz, *Nietzsche, biographie, op. cit.*, t. I, p. 437 ; cf. également son article, « Nietzsches Manfred-Meditation, Die Auseinandersetzung mit Hans von Bülow », *Nietzsche und die Musik, op. cit.*, p. 45-55).

8. On consultera commodément l'entrée « Musique » de l'index des *Œuvres* en collection « Bouquins », Robert Laffont, 1993, t. II, p. 1671-1672.

question du rythme musical nous paraissent avoir été trop peu soulignées jusqu'à présent ; elles permettent pourtant de comprendre, bien avant *La Naissance de la tragédie* (et son sous-titre original : ... *enfantée par l'esprit de la musique*), comment Nietzsche, dès ses premières recherches philologiques, s'est délibérément tourné vers la musique, et de voir ainsi l'influence possible sur le développement de sa pensée de la musique en général, et du rythme en particulier. Nous tenterons alors de montrer dans un deuxième temps, preuves à l'appui, qu'une des productions les plus décisives du « philosophe-musicien » n'est autre que l'idée même de l'éternel retour, et que cette idée ne saurait selon nous être comprise, c'est-à-dire pleinement interprétée, sans lui conférer aussi un sens musical – et même, plus précisément, comme précédemment, un sens rythmique. L'hypothèse veut donc non seulement qu'on retrouve dans l'éternel retour quelque chose comme un écho des premières recherches rythmiques, mais surtout qu'une telle pensée n'ait pu être trouvée que dans et par la musique. Encore faut-il, dit l'aphorisme cité en épigraphe, ôter la cire de ses oreilles. A moins, dit l'aphorisme 246 de *Par-delà bien et mal*, qu'on n'en possède une troisième...

Parmi les premières préoccupations de Nietzsche, jeune professeur de philologie à l'Université de Bâle, figurent ses nombreuses recherches sur le rythme antique, par définition aussi bien poétique que musical. Le recueil allemand *Philologica II*<sup>9</sup> contient notamment ces textes de l'hiver 1870-71, dont le seul énoncé du titre permet de se faire une idée des préoccupations de l'auteur : *Griechische Rhythmik, Zur Theorie der quantitativen Rhythmik, Rhythmische Untersuchungen...* Ses « Recherches rythmiques » furent ainsi l'objet de plusieurs cours, lors de l'année 1871 ; le jeune Nietzsche y évoque même à deux reprises une « *Philosophie des Rhythmus* »<sup>10</sup> ; enfin, on trouve dans les projets de Nietzsche en 1871-72 un *Traité d'esthétique générale* dont le sous-titre est également : « Les Recherches rythmiques ». Dans ce *corpus* qui reste encore à découvrir, nous choisissons deux passages révélateurs d'une attention toute particulière à certains problèmes rythmiques, et qui anticipent, chacun à sa manière, des points aussi cruciaux que le couple Apollon-Dionysos ou le statut de la musique dans *Le Gai Savoir*.

Tout d'abord, dans l'appendice intitulé « *Zur Auseinanderhaltung der antiken Rhythmik (Zeit-Rhythmik) von der barbarischen (Affekt-Rhythmik)* »<sup>11</sup>, Nietzsche distingue déjà le *pathos* d'une rythmique « barbare », purement affective – reconnue ici comme « germanique » et reposant

9. F. NIETZSCHE, *Philologica II*, in *Nietzsches Werke*, Band XVIII, A. Kröner, Leipzig, 1912 (on en trouvera quelques extraits traduits dans l'ouvrage d'A. KREMER-MARIETTI, *Nietzsche et la rhétorique*, PUF, 1992, notamment p. 139, 181, 187).

10. F. NIETZSCHE, *Philologica II*, *op. cit.*, p. 310 et 318.

11. *Ibid.*, p. 338.

sur le principe qualitatif du contraste entre temps forts et temps faibles – et la mesure apollinienne d'une rythmique « hellénique », dont le principe quantitatif est, comme chez Aristoxène de Tarente, le *chronos protos* et la division du temps qu'il régule. On retrouve ici les deux catégories du dionysiaque et de l'apollinien, appliquées à deux types de rythmiques différentes. C'est pourquoi également, dans *Le Gai Savoir*, Apollon seul sera dit « le dieu des rythmes »<sup>12</sup>, tandis que dans les *Nachlaß* c'est Dionysos qui est dit « créateur de rythmes »<sup>13</sup>. Le rythme n'est donc pas seulement la forme métrique, visuelle, imposée par Apollon ; il appartient également, dans la force du son, du corps tout entier, à Dionysos. Mieux encore : le dionysiaque englobe l'apollinien comme un de ses moments. L'apollinien n'est qu'un voile pudique jeté sur le dionysiaque. Le dionysiaque-rythmique est donc ce qui anime l'apollinien-métrique, ce qui le rend profondément *tragique*, s'il est vrai que, selon la formule d'un fragment posthume, le « métrique » n'est que du « à demi rythmique »<sup>14</sup>. Le rythme proprement dit a ceci de particulier qu'il abolit la subjectivité jusqu'au plus total oubli de soi, nous mettant ainsi en contact avec les forces du monde, en une sorte d'ivresse, qui n'est pas exactement une « béatitude ».

Dans *La Vision dionysiaque du monde*, Nietzsche montre ainsi que l'état dionysiaque est un état proche des problèmes de la conscience rythmique : « Cet état ne peut être compris que par analogie, si on ne l'a pas soi-même éprouvé : c'est quelque chose comme lorsque l'on rêve et qu'en même temps on sent que le rêve est rêve. Le serviteur de Dionysos doit être en état d'ivresse et en même temps rester posté derrière soi-même comme un guetteur. Ce n'est pas dans l'alternance entre lucidité et ivresse, mais dans leur simultanéité, que se fait voir l'état esthétique dionysiaque »<sup>15</sup>. On voit là toute la complexité de la conscience de l'homme dionysiaque, rêveur

12. F. NIETZSCHE, *Le Gai Savoir*, trad. P. Klossowski, Gallimard, 1982, § 84, p. 112.

13. Cf. B. PAUTRAT, *Versions du soleil*, Seuil, 1971, p. 116-117 : « J'ai déjà noté quelle importance présentent les recherches sur le rythme dans les travaux de jeunesse de Nietzsche : le rythme est alors présenté comme facteur d'illusion, comme voile apollinien jeté sur le monde, etc. Donc : comme forme imposée par Apollon. Or, cette « théorie du rythme » subit le déplacement qui affecte « Apollon » dans son ensemble : les fragments du *Nachlaß* définissent précisément *Dionysos* comme « créateur de rythmes » et principe de la plasticité en général, et donc aussi de la loi qui la règle. Il s'agit bien encore du même mouvement, par où Apollon, qu'on pensait avoir *confiné* hors de Dionysos, se trouve réintégré et réinscrit comme *moment de Dionysos* ». Sur le débat du rythme apollinien ou dionysiaque chez Nietzsche, il nous semble que les positions respectives de S. KOFMAN (*Nietzsche et la métaphore*, Payot, 1972, p. 19) et de P. LAGOUE-LABARTHE (*Le Sujet de la Philosophie, Typographies I*, Aubier-Flammariion, 1979, p. 60-61) n'apportent rien de plus à ce texte de B. Pautrat (dont les pages citées 116-117 « auto-correctent » d'ailleurs la page 88).

14. F. NIETZSCHE, fr. 15 [27], *Fragments posthumes 1874-1876, Considérations inactuelles III et IV*, Gallimard, 1988, p. 506.

15. F. NIETZSCHE, « La vision dionysiaque du monde », trad. J.-L. Backès, repris dans l'édition de *La Naissance de la tragédie*, Gallimard, Folio, 1977, p. 291.

conscient de son rêve, paradoxalement conscient de son inconscience. De même, la conscience rythmique est sous la contrainte du rythme (ivresse), mais en même temps elle *veut* être sous une telle contrainte (lucidité). C'est ce que Nietzsche nomme aussi « le charme du rythme », ou plus littéralement ce charme qui gît « dans le rythme » (*der Zauber im Rhythmus*)<sup>16</sup>. Ce *charme* lui-même prend une double forme, aliénante ou libératrice : celle d'une contrainte et celle d'un plaisir – plaisir de la contrainte et contrainte du plaisir –, celle d'un envoûtement passif et celle d'un consentement actif.

C'est également cette ambivalence que l'on retrouve dans le célèbre aphorisme 84 du *Gai Savoir* sur l'origine de la poésie : « On cherchait à tirer profit de cette domination élémentaire que l'homme subit à l'audition de la musique ; le rythme est une contrainte (*der Rhythmus ist ein Zwang*) ; il engendre une envie irréprouvable de céder, de se mettre à l'unisson ; ce n'est pas seulement le pas, c'est aussi l'âme même qui suit la mesure ; – peut-être aussi l'âme des dieux, concluait-on ! ». C'est parce que le rythme dans toutes ses manifestations (gestuelle, poétique, musicale) apparaît aux hommes comme une force parfois contrôlée, mais souvent incontrôlable, qu'ils songent à appliquer cette force humaine aux puissances divines incontrôlées, mais peut-être dès lors contrôlables. La puissance mystérieuse du rythme fait de lui un principe d'influence, espoir ou illusion d'un lien entre les hommes et les dieux. Selon Nietzsche – qui produit là une théorie fort profonde, parce que superficielle, de l'ambiguïté essentielle du rythme –, le plaisir de l'homme originel sensible au rythme était à la fois de lui obéir par contrainte et de l'imiter par choix. Il en va ici du rythme comme de toutes choses : « Il faut apprendre à aimer », dit le paragraphe 334 du même *Gai Savoir*. Avec le rythme, je finis par vouloir ce que j'ai commencé par refuser, et la jouissance passe aussi par le dépassement. Le rythme envahit le musicien, mais c'est aussi que le musicien *aime* se laisser envahir par le rythme. N'y a-t-il pas là déjà quelque chose de l'*amor fati* ?

Un deuxième point analysé par Nietzsche dans ces relativement peu connues « Recherches rythmiques », toujours inédites en français, et dont nous proposons ici une traduction, est précisément ce problème récurrent de la « force du rythme » (*Kraft des Rhythmus*) :

Je fais l'hypothèse que la force sensible du rythme réside en ceci : deux rythmes agissant l'un sur l'autre se déterminent de telle sorte que le rythme ample ordonne le rythme restreint. Les mouvements rythmiques du pouls, etc. (de l'allure) sont sans doute réorganisés autrement par l'action d'une musique de marche, de même que la pulsation se règle sur le pas. Par exemple, quand la pulsation est la suivante : 1 2 3 4 5 6 7 8, alors un coup sur les temps 1 4 7 peut se faire entendre : et ainsi de suite, sans discontinuer. Je crois que la pression du

16. F. NIETZSCHE, *Philologica III, op. cit.*, Band XIX, p. 390.

sang est peu à peu devenue plus forte sur les temps 1 4 7 que sur les temps 2 3 5 6 8. Et comme le corps tout entier contient une quantité innombrable de rythmes, il subira réellement une attaque directe venant de chaque rythme. Tout se meut soudain selon une nouvelle loi : non pas à la vérité que les premiers rythmes ne dominent plus, mais qu'ils sont devenus déterminés. Fondement physiologique et explication du rythme (et de sa force) »<sup>17</sup>.

Les données physiologiques invoquées par Nietzsche sont à l'évidence indémonstrables (on pourrait vraisemblablement démontrer au contraire que la pression du sang n'est pas plus forte sur les temps forts d'un rythme quelconque). Ce qui nous intéresse ici, c'est l'idée de cette « nouvelle loi » qu'impose un rythme à un autre rythme, que Nietzsche présente d'ailleurs au début de son texte comme une simple hypothèse. Cette nouvelle détermination rythmique, en l'absence d'autres données, est à penser en termes d'influence réciproque (du biologique à l'esthétique : la pulsation se règle sur le pas, et de l'esthétique au biologique : le pouls se règle sur la musique de marche). La raison avancée de cette influençabilité du corps est la quantité de rythmes qu'il contient (« *der ganze Leib eine Unzahl von Rhythmen enthält* »), comme si tout rythme extérieur pouvait alors trouver un rythme intérieur de fréquence similaire sur lequel exercer sa puissance : alors le corps subit une « attaque directe » (*ein direkter Angriff*), et la subit « réellement » (*wirklich*), souligne Nietzsche.

Mais somme toute, si ce texte ne faisait état que de ces quelques considérations, il ne nous apporterait pas grand chose de plus que le sens commun : les rythmes ont une influence, etc... L'originalité de ce texte se situe ailleurs : l'exemple, même très simple, pris par Nietzsche (celui d'une succession de huit événements sonores accentués sous la forme de trois groupes : 3 + 3 + 2), n'a précisément rien à voir avec le rythme du cœur. La formule rythmique à huit temps premiers dont les accents sont ainsi placés sur les premiers, quatrième et septième temps, constitue en elle-même une forme plus syncopée, moins régulière encore que le plus irrégulier des rythmes biologiques. En d'autres termes, Nietzsche oppose aux rythmes naturels du corps un rythme dont la structure relève expressément de

17. « *Ich vermute, da die sinnliche Kraft des Rhythmus darin liegt, daß zwei aufeinander wirkende Rhythmen sich in der Weise bestimmen, daß der umfassende den engeren einteilt. Die rhythmischen Bewegungen des Pulses usw. (des Ganges) werden durch eine Marschmusik wahrscheinlich neu gegliedert, wie dem Schritt sich der Pulsschlag akkomodiert. Wenn z. B. der Pulsschlag dieser ist : 1 2 3 4 5 6 7 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) » (F. NIETZSCHE, *Philologica II, op. cit.*, « Kraft des Rhythmus », § 1, p. 317).*

l'artifice humain – mais il oppose ces rythmes pour mieux les réunir, dans l'influence réciproque qui nous paraît dès lors d'autant plus étonnante que ces rythmes sont opposés. C'est pourquoi le texte insiste autant sur les notions d'ordonnement, de réorganisation, de nouvelle détermination (*einteilt, neu gegliedert, einem neuen Gesetz, bestimmt werden...*). Il y a un ordre, mais cet ordre peut changer, d'une sphère à l'autre, du biologique à l'esthétique, de l'extérieur vers l'intérieur. Il y a un ordre, mais c'est un ordre modifiable, influençable et pourtant très puissant, sur des plans opposés mais communicants. Telle est bien l'explication de la force propre du rythme, en termes d'influence réciproque. Plus encore peut-être que la mélodie ou l'harmonie, le rythme fournit ainsi une illustration exemplaire de ce paradoxe nietzschéen : comment une simple suite numérique de coups (de sons qui n'ont pas besoin d'être des notes) peut-elle provoquer une telle réaction chez tel ou tel individu ? Comment une quantité sonore peut-elle provoquer une telle qualité émotionnelle ? En donnant le rythme comme réponse à cette question, on se rend compte du même coup que le problème était d'emblée mal posé : le rythme n'est pas isolable comme une simple suite numérique de coups ; il est déjà partie intégrante d'un ensemble total entre le corps, l'esprit et le monde.

Nous sommes donc plus dans l'ordre physiologique que dans l'ordre esthétique à proprement parler. Or c'est également de ce point de vue que Nietzsche en viendra à critiquer la musique de Wagner, en des termes qui nous paraissent correspondre très exactement aux premières recherches rythmiques. Qu'on en juge plutôt :

Mes objections à la musique de Wagner sont des objections physiologiques : à quoi bon les travestir en formules esthétiques ? Mon « fait » est que cette musique, dès qu'elle agit sur moi, rend ma respiration plus difficile : bientôt mon *pied* se fâche et s'insurge contre elle – il lui faut de la mesure, de la danse, de la marche cadencée, il attend avant tout de la musique des ravissements dans l'*agréable* allure de la marche, du saut et de la danse. – Mais mon estomac ne proteste-t-il pas à son tour ? Mon cœur ? Ma circulation sanguine ? Mes entrailles ? Est-ce qu'à l'entendre, je ne m'enroue pas imperceptiblement ? – Et ainsi je l'interroge : qu'est-ce donc que mon corps tout entier *attend* absolument de la musique ? Du *soulagement*, je pense : comme si toutes les fonctions animales devaient être accélérées par des rythmes légers, audacieux, exubérants, sûrs d'eux-mêmes...<sup>18</sup>

Charme, contrainte, force, attente : ce que nous suggèrent déjà ces textes qui semblent se répondre sur une décennie, c'est que la musique en général, et le rythme en particulier, représente une voie d'accès privilégiée à la

18. F. NIETZSCHE, *Le Gai Savoir*, op. cit., § 368. Voir également *Nietzsche contre Wagner*, « Wagner considéré comme un danger », § 1.



sensation non-consciente des forces du monde, qui jouent en nous, sans nous. La musique est le plus souvent chez Nietzsche du côté de l'art le plus corporel, le plus organique, le plus viscéral. C'est peu de dire que la musique est, comme chez Schopenhauer, la représentation primitive du vouloir : elle en est bien plutôt la présentation. Ni image, ni langage : la musique ne représente pas, elle présente. Et l'ouïe est précisément le sens de cette présence. Comme le dit B. Pautrat, « la musique *est* la vraie philosophie (c'est-à-dire la philosophie tragique, puisque le tragique est la réalité du vouloir) parce qu'elle exhibe proprement la présence pleine de cet *Ur-Ein* (tragique) dans lequel Nietzsche continue à penser l'Être en son être »<sup>19</sup>. Même si *Humain, trop humain* marque les limites sceptiques d'une telle conception de la musique à l'époque de la *Naissance de la tragédie*, il n'en reste pas moins que la musique – en tant précisément qu'elle annule la représentation – a toujours joué pour Nietzsche le rôle du *médiateur le moins médiat possible* entre le monde et lui. C'est dans le même sens, nous semble-t-il, que Hugues Dufourt, qui voit dans cet ouvrage le *nexus* de toute l'œuvre nietzschéenne, a pu écrire : « *La Naissance de la tragédie* n'est pas une philosophie de la musique, c'est la musique devenue philosophie »<sup>20</sup>.

Or c'est maintenant qu'il faut prolonger cette intuition jusqu'au bout de sa logique propre : si la musique apparaît bien chez le jeune Nietzsche comme une expérience originelle de l'être, la pensée postérieure de l'éternel retour comme pensée de l'être en devenir n'aurait-elle pas elle-même, *en retour*, une tonalité musicale ? L'expérience musicale nous donne l'intuition inexprimable du monde lui-même, en lui-même, au plus près de son caractère profondément tragique ; l'éternel retour exprimerait alors cette intuition en l'élevant au stade de pensée à la fois horrible et jouissive, pensée qui restait précisément interdite au stade musical. Ainsi l'éternel retour thématise et médiatise – nous ne disons pas : « théorise » – l'immédiateté de la musique comme intuition des forces du monde. La pensée de l'éternel retour prend sa source dans une perception radicalement esthétique du jeu du monde, comme affirmation du chaos et de l'innocence du devenir. Selon nous, la pensée de l'éternel retour n'est donc pas une pensée *de la* musique, mais bel et bien une *pensée musicale*. C'est ce qui reste à montrer.

Sur l'éternel retour, on sait qu'il existe en gros cinq types de sources nietzschéennes, et donc d'interprétations possibles : autobiographique<sup>21</sup>,

19. B. PAUTRAT, *Versions du soleil*, Seuil, 1971, p. 71. L'auteur dit que Nietzsche « continue » à penser ainsi, entendant par là qu'il reste prisonnier, malgré qu'il en ait, d'une métaphysique de la présence.

20. H. DUFOURT, *Musique, pouvoir, écriture*, C. Bourgois, 1991, p. 38.

21. Cf. F. NIETZSCHE, *Ecce Homo*, « Pourquoi j'écris de si bons livres », *Ainsi parlait Zarathoustra*, § 1.

philosophique<sup>22</sup>, scientifique<sup>23</sup>, imaginaire<sup>24</sup>, éthique<sup>25</sup>. Nous voudrions en établir une sixième, d'ordre musical, en posant maintenant le problème nietzschéen de l'éternel retour dans son rapport à la musique.

Mais reprenons tout d'abord l'essentiel. Nietzsche ne cesse de le *répéter*<sup>26</sup>, et le commentaire de G. Deleuze ne nous semble pas toujours très fidèle sur ce point<sup>27</sup> : il n'y a à strictement parler *rien de nouveau* dans l'éternel retour. Dans l'éternel retour *du même*, comme pourrait-il y avoir de l'autre ? A première vue, l'éternel retour n'est donc qu'une pure et simple répétition, répétition potentielle, dans sa grande périodicité universelle : le temps est un cercle, le monde est une roue<sup>28</sup>. Mais, avant d'être un devenir universel, l'éternel retour est d'abord une expérience individuelle, la *Stimmung* d'un certain mois d'août 1881, dans la forêt de la Haute-Engadine, au bord du lac de Silvaplana, près d'un rocher dressé en forme de pyramide... Tel est le paradoxe vécu de l'éternel retour : il faut bien qu'il y ait une « première fois » de sa « révélation », et cette première fois à son tour doit s'inscrire dans le cercle des cercles, dans l'anneau des anneaux. Dès lors, c'est surtout dans l'ordre éthique que la pensée de l'éternel retour trouve sa fécondité, en tant que pensée désespérante, car c'est là qu'elle trouve en somme sa vraie différence, par rapport à elle-même.

Un célèbre aphorisme du *Gai Savoir* (341), intitulé « Le poids le plus lourd », et qui n'est autre que la première présentation de l'éternel retour dans l'œuvre nietzschéenne, est précisément construit sur ce schéma symétrique, entre physique et éthique. Nous ne sommes pas encore dans la

22. Cf. F. NIETZSCHE, *Considérations inactuelles*, II, « De l'utilité et des inconvénients des études historiques », § 2 (sur les sources pythagoriciennes) ; et surtout *Ecce Homo*, « La Naissance de la tragédie », § 3 (sur les sources héralclitéennes ou stoïciennes). Cf. aussi la discussion qui suivit la conférence de P. Klossowski à Royaumont, « Oubli et anamnèse dans l'expérience vécue de l'éternel retour du Même », *Nietzsche*, Minuit, 1967, p. 236 sq.

23. Cf. notamment A. MITTASCH, « Nietzsches Verhältnis zu Robert Mayer », in *Blätter für deutsche Philosophie*, 1942, 16, p. 139 sq. En avril 1881, Nietzsche reçoit de son ami Heinrich Köselitz, alias Peter Gast, un volume d'essais du physicien Robert Mayer consacrés au principe de la conservation de l'énergie, qui a pu inspirer l'aspect thermo-dynamique et pseudo-scientifique de l'hypothèse de l'éternel retour. On notera au passage que la référence scientifique est venue du compositeur dont Nietzsche admirait alors le plus la musique (cf. F. R. LOVE, *Nietzsche's Saint Peter, Genesis and Cultivation of an Illusion*, Walter de Gruyter, Berlin, New York, 1981, ch. II, 4 : « Recoaro and the Music of the Eternal Return »).

24. Cf. G. BACHELARD, *L'Air et les Songes*, J. Corti, 1943, ch. V : « Nietzsche et le psychisme ascensionnel », p. 180 et 184.

25. Cf. G. DELEUZE, *Nietzsche et la philosophie*, PUF, 1962, II, 14 : « Deuxième aspect de l'éternel retour : comme pensée éthique et sélective », p. 77-80.

26. Cf. *Le Gai Savoir*, § 341 ; *Ainsi parlait Zarathoustra*, III, « De la vision et de l'énigme », et « Le Convalescent » ; *Par-delà bien et mal*, § 56 ; *Ecce Homo*, « Naissance de la tragédie », 3, « Ainsi parlait Zarathoustra », 1.

27. Cf. G. DELEUZE, *op. cit.*, p. 52-53.

28. Cf. respectivement *Ainsi parlait Zarathoustra*, III, « De la vision et de l'énigme », 2, et *Le Gai Savoir*, Appendice en vers, « A Goethe ».

musique, mais nous y arrivons. La première moitié du texte est constituée par la parole du démon (*daimon*) qui révèle cette formidable pensée cosmologique du devenir-même (« Cette vie telle que tu la vis maintenant et que tu l'as vécue, tu devras la vivre encore une fois et d'innombrables fois ; et il n'y aura rien de nouveau en elle... »). La deuxième moitié présente l'interprétation éthique de cette pensée pour un devenir-autre (« Si cette pensée exerçait sur toi son empire, elle te transformerait, faisant de toi, tel que tu es, un autre »). Dans l'éternel retour du même, il y a donc du moins *un autre*... Les deux moitiés de l'aphorisme sont articulées autour d'un dilemme : faut-il maudire ce démon ou bien le bénir d'une pensée aussi divine ? Le bénir, bien sûr, car la pensée de l'éternel retour est une invitation à un engagement entre soi et soi (comme le montre le rôle dans le texte d'une conscience dédoublée entre un je et un tu). Le poids le plus lourd, c'est l'aspect tragique, dionysiaque, de l'éternel retour : si tout doit revenir, lourdement, alors il m'appartient, au sens propre, de peser, de *soupeser la valeur de chaque instant*.

Alors seulement, l'homme de l'éternel retour veut la vie comme elle fut, comme elle est, mais surtout comme elle sera. L'éternel retour se conjugue plus au futur qu'au passé ou au présent – ou plus précisément, si l'on nous permet ce jeu sur les temps grammaticaux (mais ne croyons-nous pas toujours à la grammaire ?) : au futur antérieur. Dire : « cette araignée reviendra, ce clair de lune aussi », c'est déjà dire : « cette araignée, ce clair de lune *seront revenus* ». De même, il ne suffit pas de dire à quelqu'un : « je tiendrai ma promesse », il faut que ce quelqu'un puisse réellement penser : « il *aura tenu* sa promesse ». Il faut parvenir à une mémoire de la volonté pour pouvoir répondre de sa personne en tant qu'avenir<sup>29</sup>. L'éternel retour vaut donc comme critère éthique avant même de valoir comme doctrine cosmologique : il vaut pour l'action à venir, pour la volonté de puissance. Comme le résume G. Deleuze en une formule frappante : « Ce que tu veux, veuille-le de telle manière que tu en veuilles aussi l'éternel retour »<sup>30</sup>. L'éternel retour peut alors apparaître paradoxalement, non pas comme une pensée penchée sur son passé, mais comme une pensée tendue vers l'avenir. Cette pensée est un guide pour l'action de se surmonter soi-même : « Une paresse qui voudrait son éternel retour, une bêtise, une bassesse, une lâcheté, une méchanceté qui voudraient leur éternel retour : ce ne serait plus la même paresse, ce ne serait plus la même bêtise... »<sup>31</sup>. A la limite du paradoxe, l'éternel retour opère une sélection au présent en fonction de l'avenir. Il faut qu'une telle chose soit possible : dans le temps, je m'engage aujourd'hui à ne pas avoir de regrets un jour.

29. Cf. *La Généalogie de la morale*, Deuxième dissertation, 1.

30. G. DELEUZE, *op. cit.*, p. 77.

31. *Ibid.*, p. 78.

On connaît ainsi le goût de Nietzsche pour les anniversaires de naissance et les soirées de la Saint-Sylvestre, au cours desquelles l'âme « peut sereinement embrasser du regard une période de son propre développement »<sup>32</sup>. C'est alors que le philosophe peut goûter ces passages où le temps revient sur lui-même, se suspend presque, et en même temps se déploie, à la charnière d'un passé que l'on juge et d'un avenir qui échappe encore à tout jugement. Sous le portique de l'instant, le maintenant oscille entre le pas-encore-maintenant et le plus-maintenant. Chacun des instants que nous vivons, destiné à revenir un nombre de fois infini, porte la marque de l'éternité, est lui-même un Éternel. Les instants individuellement ou collectivement marqués (anniversaire ou fin d'année) sont tout particulièrement porteurs de cette vision cyclique : pour que le cycle tourne, il faut un repère. On vit alors un *temps vibré* : il y a le temps du *bilan* et il y a le temps du *vœu*. Comme le dit l'aphorisme « Pour le nouvel an » du *Gai Savoir* (276), le bilan peut même se réduire à un « Je vis encore, je pense encore », et le *vœu* à un seul et unique *amor fati*. A la limite, cela suffit : tout est là pour la vie à venir. Il suffit de répéter le mot « oui ». Mais, pour cela, il faut déjà *apprendre à aimer* – pas encore le *fatum* lui-même, mais... une musique par exemple :

Voici ce qui nous arrive dans le domaine musical : il faut avant tout *apprendre à entendre* une figure, une mélodie, savoir la discerner par l'ouïe, la distinguer, l'isoler et la délimiter en tant qu'une vie en soi : ensuite il faut de l'effort et de la bonne volonté pour la *supporter*, en dépit de son étrangeté, user de patience pour son regard et pour son expression, de tendresse pour ce qu'elle a de singulier ; – vient enfin le moment où nous y sommes *habitués*, où nous l'attendons, où nous sentons qu'elle nous manquerait, si elle faisait défaut ; et désormais elle ne cesse pas d'exercer sur nous sa contrainte et sa fascination jusqu'à ce qu'elle ait fait de nous ses amants humbles et ravis, qui ne conçoivent de meilleure chose au monde et ne désirent plus qu'elle-même, et rien qu'elle-même.<sup>33</sup>

La figure musicale dont il est question ici exige et provoque en elle-même quatre moments successifs : la délimitation de son existence, l'acceptation de son étrangeté, l'accoutumance à sa répétition, la dépendance totale de sa beauté enfin. Ces quatre moments successifs soulignent le paradoxe voulu par Nietzsche : aimer n'est pas quelque chose d'immédiat, de spontané ; aimer demande du temps ; aimer s'apprend. Dans l'amour musical, il se pourrait bien en effet que ce soient les musiques que nous n'aimons pas à la première écoute qui finissent par nous ravir entièrement : l'étrangeté se dévoile peu à peu, leur beauté apparaît avec le temps, mais – heureusement

32. F. NIETZSCHE, Lettre à sa mère et à sa sœur, fin décembre 1864, *Correspondance*, Gallimard, 1986, t. I, p. 346. Sur ce point, voir l'article de J. Figl, « Festtagkult und Musik im Leben des jungen Nietzsche », in *Nietzsche und die Musik*, *op. cit.*, p. 7-16.

33. F. NIETZSCHE, *Le Gai Savoir*, *op. cit.*, § 334. A noter que le mot « contrainte » (*Zwang*) figurait déjà à propos du rythme dans le § 84 du *Gai Savoir*.

– il reste toujours un voile. La facilité n'est jamais bon signe pour l'amour exigeant. C'est alors que Nietzsche ajoute, aussitôt après la phrase précédente : « – Mais ce n'est pas seulement en musique que ceci nous arrive : c'est justement de la sorte que nous avons *appris à aimer* tous les objets que nous aimons maintenant ». On pourra donc relire l'aphorisme tout entier à la lumière de l'éternel retour : en quatre mots, il faut savoir l'entendre, le supporter, l'attendre, le désirer.

Ainsi, quel est au juste le rapport entretenu entre l'éternel retour et la musique ? Malgré toute la force de ce premier texte, il faut bien reconnaître que nous n'en sommes encore qu'à un rapprochement hasardeux entre trois aphorismes du *Gai Savoir* (*amor fati* du 276, musique du 334 et éternel retour du 341). Pourtant, un texte autobiographique de Nietzsche, sur lequel il nous semble que les commentateurs n'ont pas assez insisté<sup>34</sup>, permet d'apporter un second élément de réponse, explicite celui-là. Immédiatement après avoir conté l'histoire de la genèse de l'éternel retour, comme centre même de *Zarathoustra*, Nietzsche écrit en effet, cherchant en lui-même l'explication de cette révélation : « Si, à compter de ce jour, je me reporte quelques mois plus tôt, je trouve, comme signe prémonitoire, une modification soudaine et radicale de mon goût, surtout en musique. Peut-être *Zarathoustra* appartient-il tout entier à la musique : il est en tout cas certain qu'il présupposait une véritable renaissance de l'art d'*écouter* »<sup>35</sup>. Il y a précisé-ment deux manières d'écouter cette phrase : elle peut signifier, soit que *Zarathoustra* est écrit avec tout l'art du grand style, soit que l'intuition centrale de *Zarathoustra*, l'éternel retour lui-même, a une connotation musicale. D'ailleurs, la doctrine de *Zarathoustra* ne doit-elle pas être *chantée*, comme l'y exhorte la compagnie de ses animaux ? Dans les deux cas, Nietzsche dit clairement que le livre même de *Zarathoustra* n'aurait pu exister sans une oreille, cette oreille même qui cache d'autres oreilles

34. Même M. Heidegger, dans son gigantesque commentaire (*Nietzsche*, Gallimard, 1971, t. I, p. 209), tronque la citation de *Ecce Homo* juste avant le passage que nous citons. C. Rosset évoque bien « l'expérience, répétable à loisir, de la jubilation *musicale* » et « l'importance primordiale et constitutive de la musique dans la genèse de la pensée nietzschéenne » (*op. cit.*, p. 45 et 46, section 2 des « Notes sur Nietzsche »), mais n'ose pas le rapprochement avec le retour éternel (relégué à la section 7 des mêmes « Notes »). Seule exception à notre connaissance, G. Liébert consacre un bref paragraphe à ce problème dans son « Nietzsche et la musique » (*op. cit.*, p. 1544), avec cette précision d'ordre biographique : « Lorsqu'il a eu l'intuition de l'Éternel Retour, c'est dans un de ces moments d'exaltation lyrique où paraissent se résoudre toutes les contradictions, et quelque temps auparavant, il s'était remis, sinon à composer, du moins à travailler de nouveau une de ses anciennes partitions ». C'est ce que semble en effet confirmer le fragment suivant, de la même époque : « Nous désirons sans cesse revivre une œuvre d'art. L'on doit façonner de telle sorte sa vie que l'on éprouve le même désir devant chacune de ces parties ! Voilà la pensée capitale. » (Fragment posthume de printemps-automne 1881, *Œuvres complètes, Le Gai Savoir*, p. 373).

35. F. NIETZSCHE, *Ecce Homo*, trad. J.-C. Hémerly, Gallimard, 1974, p. 306.

encore... Ces deux pages qui constituent le premier paragraphe de la section d'*Ecce Homo* consacrée au *Zarathoustra* sont pleines d'enseignement sur les rapports philosophie-musique chez Nietzsche : en effet, non seulement l'idée d'éternel retour y est explicitement rapprochée de la musique (comme dans la citation précédente), mais on y découvre en outre une série de signes indubitables de la *musicalité même de l'éternel retour* : tandis que Peter Gast est régénéré par le « phénix de la musique », la partie finale de *Zarathoustra* est « terminée très précisément à l'heure sainte où Richard Wagner mourait à Venise » ; « de même, c'est dans cet intervalle que se situe l'*Hymne à la vie* », symptôme de la « passion du oui par excellence » ; et « peut-être ma musique a-t-elle en cet endroit aussi une certaine grandeur – (la dernière note du hautbois : *do dièse* et non *do*) », etc. Pourquoi toutes ces précisions pour un texte censé resituer autobiographiquement la pensée de l'éternel retour, sinon pour nous mettre sur la voie d'une autre écoute de cette pensée ? Car *l'éternel retour n'est-il pas précisément un autre « hymne à la vie »* ? Et, parallèlement à *Zarathoustra* se surmontant soi-même, Nietzsche n'a-t-il pas rêvé à la musique du Midi, « musique de midi »<sup>36</sup> ? C'est à propos de la *Carmen* de Bizet que Nietzsche écrivait : « A-t-on remarqué que la musique rend l'esprit libre ? qu'elle donne des ailes à la pensée ? que l'on devient d'autant plus philosophe que l'on est plus musicien ? »<sup>37</sup>...

Nous n'affirmons donc pas que l'éternel retour, s'il a bien quelque chose de rythmique (et non de métrique) au sens où il instaure une différence éthique, soit à proprement parler un rythme musical, ce qui serait absurde ; nous suggérons – mais c'est Nietzsche lui-même qui le dit – que *la pensée même de l'éternel retour est manifestement indissociable de la sensibilité à la musique*, pour celui qui la profère comme pour celui qui l'entend. Ce qui suppose que cette pensée, la pensée des pensées, ne soit pas accessible à tous, et ce qui explique que la philosophie de Nietzsche dans son ensemble exige, pour être comprise, d'être *entendue* : « Je ne m'adresserai qu'à ceux qui ont une parenté immédiate avec la musique, ceux dont la musique est pour ainsi dire le giron maternel et qui n'entretiennent presque avec les choses que des relations musicales inconscientes »<sup>38</sup>. Nous évoquions précédemment le goût de Nietzsche pour les soirées de la Saint-Sylvestre, où le temps se savoure autrement. Nous avons volontairement omis d'indiquer alors que la pensée nietzschéenne de l'instant qui revient a également une existence musicale, et même plus précisément rythmique. C'est ce dont témoigne la

36. Cf. J. LIBIS, « Nietzsche et la musique », *op. cit.*, et G. GRÜBER, « Nietzsches Begriff des "Südländischen" in der Musik », in *Nietzsche und die Musik*, *op. cit.*, p. 115-128.

37. F. NIETZSCHE, *Le Cas Wagner*, § 1 (trad. H. Albert).

38. F. NIETZSCHE, *La Naissance de la tragédie*, *op. cit.*, § 21. Le procès-verbal de l'hôpital de Bâle en janvier 1889, date connue de la « folie », indique : « Quand on s'informe de son état, il répond qu'il se sent bien, mais qu'il ne pourrait exprimer son état qu'en musique » (cité par G. BIANQUIS, *Nietzsche devant ses contemporains*, Ed. du Rocher, 1959, p. 158).

figure rythmique obstinée (*ostinato*) de la composition pour deux pianos intitulée *Nachklang einer Sylvesternacht* (*Echo d'une nuit de la Saint-Sylvestre*), vraisemblablement issue d'une de ses fougueuses improvisations au piano. Quand bien même la composition de Nietzsche ne serait pas un chef-d'œuvre (par manque paradoxal de « grand style », de sens non-aphoristique de la « grande forme »), comment ne pas opérer ici le rapprochement qui s'impose entre musique et philosophie sous le rapport du rythme ? Attachons-nous d'ailleurs au titre même de cette composition : *Nachklang*, écho (littéralement : après le son), mais aussi réminiscence, souvenir, et nous comprendrons ce qui la relie souterrainement au thème de l'éternel retour...

Cependant, là encore, n'est-ce pas là « tirer » artificiellement l'éternel retour vers des catégories musicales ? Nous ne le croyons pas. Précisons donc ce rapport capital entre esthétique et éthique, à partir des deux fragments suivants, particulièrement clairs sur ce point. Le premier fragment, antérieur il est vrai à la révélation de l'éternel retour, met en valeur la notion d'interprétation musicale, pour laquelle la rythmicité vaut comme critère : « Tout ce qui comporte un rythme, la vie entière des individus, la politique des peuples, les rapports d'intérêt, les conflits de classes, l'opposition du peuple et du non-peuple – involontairement l'homme nourri de musique le mesurera et le jugera selon le critère de la musique »<sup>39</sup>. L'homme nourri de musique, c'est bien entendu Nietzsche lui-même, et cette musique devient en elle-même un critère de jugement, notamment sous le rapport du rythme, dont la caractéristique est de combiner répétition et différence. Quant au second fragment, il est postérieur à l'éternel retour, et permet de préciser l'idée d'une interprétation rythmique du monde : « L'homme est une créature qui invente des formes et des rythmes [...]. Sans cette transformation du monde en formes et en rythmes, il n'y aurait pour nous rien qui fût “ identique ”, donc rien qui se répète, donc aucune possibilité d'expérience ni d'assimilation, de *nutrition*. [...] Voilà comment apparaît notre monde, c'est là l'origine du monde tout entier »<sup>40</sup>. Ici se fait à nouveau jour quelque chose comme une pensée de l'origine esthétique de la répétition et de la différence. Encore faudrait-il distinguer plus rigoureusement le « ce qui se répète » à l'échelle de l'homme et le « ce qui se répète » à l'échelle du monde. Mais précisément : Nietzsche dit ici que c'est la transformation du monde en phénomène esthétique qui – non pas justifie l'existence, comme dans la *Naissance de la tragédie* –, mais *configure* le monde lui-même, lui confère la forme et le « rythme » que nous lui connaissons, en un mot son *apparence*.

39. F. NIETZSCHE, fr. 12 [24], in *Considérations inactuelles III et IV, Fragments posthumes début 1874-printemps 1876*, Gallimard, 1988, p. 483.

40. F. NIETZSCHE, fr. 38 [9], in *Fragments posthumes automne 1884-automne 1885*, Gallimard, 1982, p. 341.

L'éternel retour n'est alors qu'une manière, essentiellement esthétique et éthique, d'affirmer pleinement, dans son apparaître, cet être du devenir-même.

N'oublions pas enfin que la « thèse » de l'éternel retour, qui n'en est une que pour les commentateurs, est fort peu présente dans les textes mêmes de Nietzsche. Qu'il faille substituer – au moins provisoirement – la musique au texte ne nous paraît donc pas aberrant. Si la pensée de l'éternel retour, comme le souligne B. Pautrat, est bien étrangère à tout discours, scientifique ou philosophique – certes pas au discours de Zarathoustra lui-même, qui pourtant ne l'enseigne jamais explicitement –, ne peut-on pas formuler l'hypothèse qu'elle est peut-être familière du musical, qui précisément n'est pas un discours, et qui est en quelque sorte avec le poétique l'autre versant classique du non-philosophique ? La forme d'art supérieure qu'est la musique, en tant que non-représentation, exprimerait en quelque sorte la forme de pensée supérieure qu'est l'éternel retour, en tant que non-théorie. Nous pourrions reformuler alors notre hypothèse sous la forme suivante : l'intuition de l'éternel retour, voire la « croyance » en lui – en ce sens qu'elle n'a jamais fait l'objet d'un exposé théorique de la part de Nietzsche, dans aucune de ses œuvres – serait elle-même le « retour » nécessaire d'une double impossibilité : de son incapacité relative à composer, d'une part (après 1874 du moins) ; de ses premières recherches sur le rythme, d'autre part, impossibles à théoriser autrement que dans des notes fragmentaires... Nietzsche écrivait en effet : « Il faudrait concevoir la *cadence* comme quelque chose de fondamental : c.-à-d. la sensation la plus originelle du temps, la *forme* même *du temps* »<sup>41</sup>. Ainsi, pour remonter jusqu'aux textes de jeunesse de l'édition Kröner, pourquoi l'éternel retour ne serait-il pas en somme la forme hypostasie des *Rhythmische Untersuchungen* – où le jeune Nietzsche parle à deux reprises d'une « philosophie du rythme », et où les tout derniers mots sont pour le rythme comme « forme du devenir, principalement la *forme du monde des phénomènes* – *Rhythmus ist die Form des Werdens, überhaupt die Form der Erscheinungswelt* »<sup>42</sup> ? Tout se passe en effet comme si ces recherches, décisives et quasi obsessionnelles chez le jeune Nietzsche, après avoir fait l'objet de quelques tentatives théoriques appliquées aux Grecs, comme au paragraphe 84 du *Gai Savoir*, s'étaient finalement cristallisées dans une vaste intuition musicale : celle d'« un éternel *da capo* »<sup>43</sup>... Il faudrait alors renverser notre formulation précédente, et dire : c'est la forme

41. F. NIETZSCHE, fr. 9 [116], in *La Naissance de la tragédie, Fragments posthumes automne 1869-printemps 1872*, Gallimard, 1977, p. 397.

42. F. NIETZSCHE, *Philologica II*, op. cit., p. 320.

43. F. NIETZSCHE, fr. 34 [204], in *Fragments posthumes automne 1884-automne 1885*, Gallimard, 1982, p. 218. Le même terme musical figure également en bonne place au § 56 de *Par-delà bien et mal*.



de pensée supérieure qu'est l'éternel retour qui exprime la forme d'art supérieure qu'est la musique. Il faudrait enfin concevoir l'éternel retour comme la musique de la vie.

Répetons-le donc : nous ne disons pas ici, simplement, que le retour existe aussi dans la musique, sous la forme rythmique de la répétition ou mélodique de la reprise (bien plus en tout cas que dans l'harmonie, qui n'a guère les faveurs nietzschéennes), et que l'éternel retour, en ce sens, ne serait que l'extrapolation de ces deux formes sonores primitives. Nous disons que, chez un philosophe comme Nietzsche qui, d'une certaine manière, n'a jamais séparé sa vie et sa philosophie, la musique en tant que mode sensible-esthétique d'appréhension du monde sans arrière-mondes – et ce dans toutes ses composantes formelles chez le mélomane, mais aussi corporelles, organiques, musculaires chez l'interprète, et intellectuelles, structurelles, combinatoires chez le compositeur – est très vraisemblablement liée à une pensée comme l'éternel retour qui, qu'on le veuille ou non, n'est pas une thèse ni une doctrine. Ce lien est une *expression* à double sens : la musique exprime l'éternel retour, mais c'est surtout l'éternel retour qui exprime la musique. C'est pourquoi nous avons tenté de montrer comment, dans un premier temps (les textes de jeunesse), la musique en général, et le rythme en particulier, apparaissaient comme les moyens d'accès privilégiés à l'intuition des forces mêmes du monde en devenir ; et comment, dans un deuxième temps, cette intuition trouve son expression *pensable* uniquement dans la perspective de l'éternel retour. Dans ces conditions, nous irons jusqu'à dire en conclusion que cette pensée extrême de Nietzsche requiert, pour être comprise, soit la lecture de Zarathoustra, soit l'écoute de l'*Hymne à la vie* ! – les deux restant toujours, évidemment, à *interpréter* <sup>44</sup>.

Le domaine musical n'est donc pas extérieur à la pensée de Nietzsche, il en est au contraire l'élément même. Nietzsche philosophe est manifestement « dans » la musique, et doit être également compris en elle. Il faudrait donc écrire : Nietzsche, « musicien-philosophe » ; ou encore, comme G. Liébert : philosophe *parce que* musicien... Le problème étant, bien entendu, qu'il devient dans cette dimension *aussi irréfutable qu'un son* – et par conséquent non philosophique au sens classique du terme. Il resterait ainsi à montrer comment ces « pensées musicales » s'expriment dans la langue de Nietzsche, selon certaines modalités de *tempo* que l'auteur lui-même ne cesse de rapprocher de la musique. Et il faudrait enfin revenir, comme le fait

44. Ce rapprochement philosophie-musique, c'est Nietzsche lui-même qui l'exprime sous forme de fantasme dans ses *Lettres à Peter Gast* : « Il est hors de doute que dans le tréfonds de mon être, j'aurais voulu *pouvoir* composer la *musique* que vous composez, vous – et ma propre musique (bouquins compris) n'a été faite que *faute de mieux*... » (Lettre 220, trad. L. Servicen, préface d'A. Schaeffner, Ed. du Rocher, 1957, rééd. C. Bourgois, 1981).

E. Blondel dans son article, sur le changement profond de perspective que Nietzsche a fait subir aux rapports des sens et de l'intuition philosophique : ce n'est plus l'œil, c'est l'oreille qui est le sens épistémique ; ce n'est plus la vision, c'est l'ouïe qui devient la perception ontologique. Le sens de l'ouïe est chez Nietzsche le sens par excellence qui permet de juger le monde et l'existence comme phénomène esthétique à part entière. En un mot, le philosophe-musicien est celui qui a une oreille *pour la vie*. « Sans la musique, la vie serait une erreur »<sup>45</sup> – est-ce à dire que la musique soit la vérité de la vie ? « La vie sans musique n'est qu'une erreur, une besogne éreintante, un exil »<sup>46</sup> – et sans l'éternel retour ?

45. F. NIETZSCHE, *Crépuscule des Idoles*, « Maximes et Traits », § 33, trad. J.-Cl. Hémery. Cf. le commentaire de G. Liébert, *op. cit.*, p. 1461 : « Que la vie sans musique soit une erreur peut vouloir dire que la musique fait oublier la vie [...]. Mais la même formule peut au contraire signifier que la vie ne se comprenant qu'à partir de la musique, celle-ci loin d'en être la négation en représente l'affirmation immédiate et irréfutable. [...] La jubilation, l'excitation à vivre qu'elle provoque ou accroît traduisent une acceptation pleine et entière de la réalité, au point d'en faire souhaiter la permanence ou le retour ».

46. F. NIETZSCHE, *Lettres à Peter Gast*, *op. cit.*, Lettre 241 du 15 janvier 1888.