

LES CAHIERS
PHILOSOPHIQUES
DE STRASBOURG

Les Cahiers philosophiques de Strasbourg

40 | 2016

Nietzsche philologue et philosophe

Nietzsche & la rythmique grecque

Une approche philologique & anthropologique

Carlotta Santini



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cps/349>

DOI : 10.4000/cps.349

ISSN : 2648-6334

Éditeur

Presses universitaires de Strasbourg

Édition imprimée

Date de publication : 30 novembre 2016

Pagination : 113-142

ISBN : 978-2-86820-947-4

ISSN : 1254-5740

Référence électronique

Carlotta Santini, « Nietzsche & la rythmique grecque », *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg* [En ligne], 40 | 2016, mis en ligne le 03 décembre 2018, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cps/349> ; DOI : 10.4000/cps.349

Nietzsche & la rythmique grecque. Une approche philologique & anthropologique*

Carlotta Santini

Dans le panorama actuel de la recherche, la question du rythme est devenue un des thèmes centraux de la *Nietzsche Forschung*, et cela non seulement aux yeux des spécialistes du rapport de Nietzsche avec le monde grec, mais aussi chez les chercheurs qui en étudient les répercussions dans les ouvrages de la maturité du philosophe allemand. Au cours des dernières années, la redécouverte des leçons sur la rythmique ancienne de Nietzsche a suscité un débat assez vivace à l'intérieur de la *Nietzsche Forschung*¹. L'intérêt de Nietzsche pour le rythme constitue une constante qui accompagne, quoique souvent d'une manière implicite, la réflexion du philosophe². Or, pour mesurer la présence et les effets du discours

* Cet article a été rédigé dans le cadre du projet financé par l'ANR SOURVA. Toute traduction de l'allemand est faite par l'auteure.

1 On rappellera, parmi les contributions qui s'inscrivent d'une façon cohérente à l'intérieur de ce débat: Ch. BENNE, «Good cop, bad cop: von der Wissenschaft des Rhythmus zum Rhythmus der Wissenschaft»; Ch. CORBIER, «*Alogia* et Eurythmie chez Nietzsche»; J. I. PORTER, «Being on Time: the Studies in Ancient Rhythm and Meter (1870-1872)»; É. DUFOUR, «La physiologie de la musique de Nietzsche»; F. F. GÜNTHER, *Rhythmus beim frühen Nietzsche*; A. KREMER-MARIETTI, «Rhétorique et Rythmique chez Nietzsche».

2 Les premières attestations sont constituées par les cours de rythmique grecque prononcés à Bâle à partir des années 1870-1871, et les écrits et annotations de cette période, qui ont été publiés dans le 3^e volume de la II^e *Abteilung* de l'édition COLLI-MONTINARI des œuvres complètes de Nietzsche chez De Gruyter: *Griechische Rhythmik* (WS 1870-1871), p. 99-201; *Aufzeichnungen zur Metrik und Rhythmik*, p. 203-261; *Zur Theorie der quantitirenden Rhythmik*, p. 263-280; *Rhythmische Untersuchungen*,

sur le rythme dans la philosophie de Nietzsche, il est indispensable de prendre conscience des différents plans autour desquels cette réflexion s'articule. Il faudra donc distinguer au moins deux modalités d'approche de la question : d'une part l'étude philologique du rythme, d'autre part l'analyse de sa valeur anthropologique. Il faudra commencer par cette dernière.

Les origines de la réflexion de Nietzsche sur le rythme sont à rechercher dans le cadre de la réflexion plus générale sur l'origine et la nature de l'œuvre d'art de la parole (*Kunstwerk der Sprache*) chez les Grecs. Dans les leçons sur l'*Histoire de la littérature grecque* (*Geschichte der griechischen Litteratur*), Nietzsche observe que toute forme de littérature en Grèce témoigne du fait que les Grecs étaient conscients d'être confrontés à quelque chose de dangereux et de puissant. Bien loin de la considération commune des arts comme loisir, les Grecs regardaient la poésie comme un phénomène d'une importance première pour la vie de la *polis*, qui avait une force civilisatrice et qu'il fallait donc régler et subordonner à un système de normes. Nombreux sont les exemples cités par Nietzsche dans la mythologie grecque d'un pouvoir presque magique sur les âmes, qui était attribué aux figures d'anciens chanteurs mythiques, à savoir, entre autres, Orphée et Arion. Mais le mythe n'est pas seul à nous fournir des exemples. Nous pouvons observer aussi dans l'histoire et dans le cas de personnages moins obscurs, de quelle façon la musique et le chant font leur apparition à des moments particulièrement importants de la vie de la *polis*, pour des raisons de propitiation ou pour leurs capacités d'action sur l'âme humaine. Si les murs légendaires de Thèbes ont été érigés grâce au son magique de la lyre d'Amphion, ils ont été réellement détruits par Alexandre le Grand au son des flûtes³, ce qui avait été déjà le cas des Longs Murs du Pirée abattus sur ordre du général spartiate Lysandre⁴. De même, on disait qu'Empédocle avait guéri avec

p. 281-338. Encore en 1888 on trouve les mêmes questions débattues dans les lettres échangées avec le musicologue Carl Fuchs, sur lesquelles on aura l'occasion de revenir plus bas.

3 La destruction de la ville de Thèbes et de ses célèbres murs a eu lieu en 335 av. J.-C., par ordre d'Alexandre le Grand. La tradition selon laquelle un joueur de flûte était présent lors de la destruction de la ville remonte à certaines versions du *Roman d'Alexandre* (pour indiquer seulement la plus importante : Ps. CALLISTHÈNE, recensio β, I, 46-46a.

4 XÉNOPHON, *Helléniques*, II, 2, 23.

son chant un homme pris d'un accès de fureur⁵. Damon pour sa part, avait soigné un jeune homme fou d'amour⁶. Les pratiques des corybantes sont aussi bien connues : à travers la musique et la danse, ils guérissaient les maladies d'origine mentale⁷.

Si l'on se tourne vers l'histoire de la littérature plus ancienne, comme l'a fait Nietzsche, déjà Terpandre, originaire de l'île de Lesbos, a été envoyé à Sparte par ordre de l'oracle de Delphes, pour accomplir des tâches bien différentes de celles que nous avons l'habitude d'attribuer à un poète. À Sparte, Terpandre, poète et musicien qui avait gagné plusieurs compétitions pythiques, était censé littéralement «ordonner la vie de l'État»⁸. Terpandre y réprima des désordres sociaux, il institua des règles pour le chant et «ses innovations ont été sanctionnées du point de vue légal»⁹. Ces règles sont connues comme les *nomoi* (νόμοι) musicaux de Terpandre, littéralement donc «les lois», parce que de fait elles sont devenues des normes étatiques très sévères, dont l'infraction était punie de mort. En effet, chaque nouveau chant aurait pu provoquer de nouvelles révoltes, de même que le premier chant avait été capable à l'origine de les supprimer. Cette première réglementation du chant est appelée première *katastasis* (κατάστασις), c'est-à-dire, à la lettre, «institution, constitution», *institutio, constitutio, Gesetzgebung*.

À ce statut particulier de la musique, du chant et en général du *Kunstwerk der Sprache* en Grèce correspond un statut spécial réservé aux auteurs auxquels était confiée la tâche de l'éducation musicale. En particulier Nietzsche s'intéresse à la figure du *chorodidaskalos*

5 *Geschichte der griechischen Litteratur, KGW II/5, p. 285.*

6 *Ibidem.*

7 HORACE consacre un de ses *Carmina* (II, 13), cité par Nietzsche dans ses leçons sur *Les Lyriques grecs*, aux chanteurs Sappho et Alcée. Il attribue à ces poètes une place privilégiée dans l'Au-delà grâce à la beauté séduisante de leurs chants : «Quam paene furvae regna Proserpinae / et iudicantem vidimus Aeacum / sedesque discriptas piorum et / Aeoliis fidibus querentem / Sappho puellis de popularibus / et te sonantem plenius aureo, / Alcaeae, plectro dura navis, / dura fugae mala, dura belli. / Utrumque sacro digna silentio / mirantur umbrae dicere; sed magis / pugnas et exactos tyrannos / densus umeris bibit aure vulgus» (*Die griechischen Lyriker, KGW II/2, p. 131, citant HORACE, Carmina, II, 13, 22-41*).

8 *Die griechischen Lyriker, KGW II/2, p. 110.*

9 *Ibidem.*

(χοροδιδάσκαλος), le maître itinérant¹⁰, payé par l'une ou l'autre cité qui le chargeait de mener à bien le complexe des célébrations et des fêtes. La condition juridique et sociale de ces figures était très particulière. En tant qu'étrangers à la *polis* qui les accueillait, bien que bienvenus et considérés comme nécessaires, ils n'échappaient jamais à la méfiance de leurs hôtes :

« Dans la *polis* ancienne domine une peur extraordinaire de toute nouvelle culture. Pour la cité la mesure et le code de comportement sont déterminés par la loi et l'éducation de l'État. On craint que le relâchement des coutumes apporté par ces maîtres qui venaient de l'extérieur mine l'État. On oscille indécis entre ce sentiment de peur et la conscience de ne pas pouvoir se passer de ces intermédiaires de la divinité, comme on fera plus tard avec les sophistes. De surcroît, on avait le sentiment de pouvoir être enchanté, écrasé, bousculé par

- 10 La figure du *chorodidaskalos* est assimilée par Nietzsche à celle du sophiste, en accord avec l'hypothèse mentionnée dans le *Protagoras* de Platon selon laquelle cette figure serait très ancienne. Le sophiste aussi est un maître itinérant qui se fait porteur d'une culture dont il fait commerce. Nietzsche en parle en deux lieux de ses leçons sur *l'Histoire de la littérature grecque* : « Platon dit dans son *Protagoras*, 916, que l'art de la sophistique serait très ancien, mais que, à cause de la peur des persécutions, il se serait caché sous les déguisements de l'art poétique ou de la musique, etc., mais même ce déguisement n'aurait pas pu le protéger de la méfiance ; on pensait qu'il était capable de corrompre la jeunesse, précisément par rapport à la religion » (*Geschichte der griechischen Litteratur, KGWII/5*, p. 184-185) et « Protagoras a tout à fait raison quand il dit que la sophistique serait déjà très ancienne, mais qu'elle se serait jadis par précaution masquée sous d'autres formes – par exemple comme poètes, comme maîtres de gymnastique, etc. » (*idem*, p. 298). Aimés et recherchés par les *poleis*, tant le *chorodidaskalos* que le sophiste étaient en même temps objets de méfiance de la part de la politique : « Ils sont les véhicules d'une culture panhellénique qui n'est pas liée à des cités particulières, une culture qui n'existe qu'à travers leur enseignement » (*ibid.*). Et notamment l'être « panhellénique », véhicule de savoirs communs à toute la Grèce, fait de ses figures des éléments dangereux pour la culture locale, sur laquelle se fonde l'ordre social et politique de chaque *polis* : « La vénération générale d'Homère est l'attentat le plus profond à l'exclusivité de la religiosité des *poleis*. Platon a combattu à l'avance l'influence de ce poète dans son État idéal. Surtout, l'attitude de Platon contre les poètes montre qu'il les considérait comme un des plus grands dangers pour la *polis*. L'art poétique n'est toléré qu'au prix d'une censure rigoureuse et il est sanctionné d'une façon très rigide (*aegyptisch-ewig*) : l'opinion de Platon dans ce cas était la même que le monde hellénique plus ancien, sauf que ce dernier ne résistait pas à l'enchantement et oubliait son angoisse » (*idem*, p. 298-299).

l'action de ces poètes et musiciens : fascination et angoisse. C'est pour cette raison que les États ont toujours cherché à circonscrire ces influences dans des limites établies par la loi. On acceptait par exemple une innovation dans la musique, on la légalisait, mais à ce point-là on disait d'autant plus fermement : "maintenant, on ne va pas plus loin" »¹¹.

L'origine de cette savante précaution dans l'utilisation de l'œuvre d'art de la parole et du chant est à retracer, selon Nietzsche dans l'origine de l'œuvre d'art elle-même.

Dans les leçons sur l'*Histoire de la littérature grecque*, Nietzsche fait remonter les premières manifestations du chant à la sphère du culte des dieux, en cherchant à expliquer à travers cette dérivation l'aura sacrale, le mystère, fait de pouvoir et de danger, qui enveloppait les figures des chanteurs et l'œuvre d'art elle-même. Les occasions que Nietzsche reconnaît comme fondatrices du chant en général étaient en réalité aussi autres, et ne se réduisaient pas au culte : la fête, le *symposion*, l'*agôn* (autant gymnique que poétique), la guerre, le mariage, la mort. Mais la mise en relation originare de la musique et de la parole (c'est-à-dire de la poésie) avec le culte, avec cette sphère, donc, dont la société tout entière, la santé de la cité et le bien-être des citoyens dépendaient, est un témoignage de la puissance extraordinaire qu'on lui reconnaissait. Dans la troisième partie de ses leçons sur l'*Histoire de la littérature grecque*, Nietzsche analyse l'origine du *Kunstwerk der Sprache* comme un produit nécessaire de la culture grecque, issue de la considération des vertus de la musique, et en particulier du rythme dans le milieu du culte. L'utilisation de la musique dans le culte aurait eu des finalités magiques et de propitiation, fondées sur l'observation des effets du rythme sur

11 «Nun herrscht in der alten πόλις [*polis*] eine außerordentliche Angst vor aller neuen Bildung: für sie ist ja das Maß und die Art, durch die Gesetze, die gesetzliche Erziehung bestimmt, man fürchtet, dass Lockerung der Anschauungen durch auswärtige Lehrer den Staat untergraben. [...] Dazu kam das Gefühl, dass man hingerissen und überwältigt und zu allem durch diese Dichter und Musiker bestimmt werden könne: Entzückt sein und Beängstigung. Daher versuchten immer die Staaten wieder, diesen Einfluss in gesetzlichen Schranken zu tun, man nahm z.B. eine Neuerung der Musik an, legalisierte sie, aber sagte nun umso entschiedener; „nun nicht weiter!“ » (*ibid.*).

l'homme et sur la conviction qui s'ensuit que ces effets pouvaient aussi avoir une forme d'influence (*Einwirkung*) sur les dieux.

Nietzsche schématise les effets de l'action du rythme sur les hommes et dès lors aussi sur les dieux en en distinguant quatre typologies :

- «A) On croyait pouvoir les obliger grâce à la musique, de même que l'homme se sent lui-même contraint par elle.
- B) On croyait pouvoir les "purifier" et désamorcer leurs affections trop violentes.
- C) La prière des hommes s'imprime plus durablement si elle est aperçue d'une façon rythmique : il s'agit d'un moyen mnémonique.
- D) On croyait pouvoir parler avec eux [les dieux] plus clairement et à de plus grandes distances»¹².

Pour résumer, les quatre effets peuvent être synthétisés de la manière suivante: A) un effet de contrainte, B) un effet cathartique, C) un effet mnémonique et D) finalement un effet de communication. Ces deux derniers effets, l'effet mnémonique et celui de la communication, seraient selon Nietzsche présents encore aujourd'hui dans la perception moderne du rythme. Cela n'est pas le cas, au contraire, pour les deux premiers effets. Le premier, en particulier, serait l'expression de l'essence la plus primitive de l'homme :

«Plus l'homme est excitable, plus il est primitif, plus le rythme agit sur lui comme une contrainte: il provoque une forme de consonance aveugle déterminée par le rythme et éveille une envie irrésistible de céder, d'imiter. L'homme se sent prisonnier, contraint, dominé, et à partir de cette sensation il conclut qu'il pourrait contraindre de cette façon aussi les dieux»¹³.

- 12 «A) Man glaubte, sie mit Musik zu zwingen, wie der Mensch sich selbst gezwungen fühlt. / B) Man glaubte, sie zu „reinigen“ und ihre allzu heftigen Affekte zu entladen. / C) Man prägt ihnen das menschliche Anliegen tiefer ein, wenn man es rhythmisch fasst: dies ist ein mnemonisches Mittel. / D) Man glaubte, deutlicher und über größere Fernen hin mit ihnen reden zu können» (*idem*, p. 284).
- 13 «Je erregbarer ein Mensch, je ursprünglicher er ist, umso mehr wirkt der Rhythmus auf ihn wie ein Zwang: er erzeugt ein blindes Einstimmen in das rhythmisch Bezeichnete und weckt eine unbezwingliche Lust nachzugeben, nachzumachen. Der Mensch fühlt sich unfrei, bezwungen, überwältigt, daraus schließt er, dass man auch die Götter auf diese Weise zwingen könne» (*ibid.*).

À ce titre, le rythme et la poésie sont utilisés dans le culte comme des moyens d'influence directe sur les dieux. Cette action de la poésie sur l'homme est, selon Nietzsche, la même que Platon décrivait dans son *Ion*, quand il affirmait que le poète n'est pas libre de chanter, mais qu'il peut le faire seulement quand la force du rythme et de l'harmonie prend possession de son esprit¹⁴.

Le deuxième effet décrit par Nietzsche pourrait être défini comme une forme de déchargement de la passion (*Entladung der Leidenschaftlichkeit*). Des exemples de ce phénomène étaient observables dans les cas déjà cités de Terpandre et des pratiques anciennes des corybantes, qui montraient l'action modératrice de la musique sur les âmes surexcitées¹⁵.

«Le rythme semblait capable de produire dans les mouvements corporels une bonne tension et une harmonie de l'âme, et en quelque sorte de la réparer. L'application de cette observation aux dieux pour modérer leur *ferocia* est très ancienne; μέλος [*melos*] est un chant rassérénant. Une forme de purification des dieux»¹⁶.

- 14 «Ce n'est point en effet à l'art, mais à l'enthousiasme et à une sorte de délire, que les bons poètes épiques doivent tous leurs beaux poèmes. Il en est de même des bons poètes lyriques. Semblables aux corybantes, qui ne dansent que lorsqu'ils sont hors d'eux-mêmes, ce n'est pas de sang-froid que les poètes lyriques trouvent leurs beaux vers; il faut que l'harmonie et la mesure entrent dans leur âme, la transportent et la mettent hors d'elle-même. Les bacchantes ne puisent dans les fleuves le lait et le miel qu'après avoir perdu la raison; leur puissance cesse avec leur délire; ainsi l'âme des poètes lyriques fait réellement ce qu'ils se vantent de faire. Ils nous disent que c'est à des fontaines de miel, dans les jardins et les vergers des Muses, que, semblables aux abeilles, et volant çà et là comme elles, ils cueillent les vers qu'ils nous apportent; et ils disent vrai. En effet le poète est un être léger, ailé et sacré: il est incapable de chanter avant que le délire de l'enthousiasme arrive» (PLATON, *Ion*, 533-534).
- 15 Pour citer un autre cas mentionné par Nietzsche: «Pythagorei etiam docuerunt ferociam animi tibiis aut fidibus mollientes cum corporibus adhaerere nexum foedus animarum. Membris quoque latentis interserere numeros non contempsit» (MARTIANUS CAPELLA, IX, 313E).
- 16 «Offenbar sollte der Rhythmus in den Bewegungen des Körperlichen eine richtige Spannung und Harmonie der Seele herstellen und sie gleichsam reparieren. Uralt war die Anwendung dieser Beobachtung auf die Götter, deren *ferocia* zu mildern: μέλος [*melos*] Besänftigungslied. Eine Art Reinigung der Götter» (*Geschichte der griechischen Litteratur*, KGW II/5, p. 285).

L'idée à la base de ce deuxième effet est que le rythme agit sur le corps humain, et à travers le corps est capable d'influencer aussi l'âme, de la purifier de ses passions. Pour comprendre cette action, il faut sous-entendre une approche physiologique, qui justifierait du point de vue scientifique l'efficacité de cette action du rythme sur le corps humain. Comme le remarquait déjà James Porter dans son chapitre « Being on Time » de son ouvrage déjà cité, *Nietzsche and the philology of the future*, si nous cherchons à rapporter le rythme à son essence première, à la manifestation première dont l'homme peut avoir la perception, il faut penser à la consonance avec le rythme cardiaque, avec le souffle humain, avec les cycles physiologiques du corps¹⁷.

L'action du rythme décrite par ce deuxième effet est donc à concevoir comme une « sorte de purification » (*Art Reinigung*)¹⁸, une purification

17 Une déclinaison du rythme sur le plan physiologique est évidente dans certains aphorismes tardifs, mais déjà dans le *Nachlass* de l'époque de Bâle on peut trouver des éléments qui témoignent de l'intérêt de Nietzsche pour les effets physiologiques de la musique et du rythme sur le corps humain, surtout en relation avec les études de H. v. HELMHOLTZ, *Die Lehre von Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig: Vieweg, 1863. En tout cas, il n'est pas nécessaire de s'appuyer sur cette tradition moderne pour reconnaître un phénomène qui était déjà bien connu dans l'Antiquité. Déjà Aristote dans sa *Politique*, un texte que Nietzsche connaît très bien et qu'il cite souvent dans ses leçons sur l'*Histoire de la littérature grecque*, reconnaît l'effet de certains types de rythmes et de certains modes musicaux sur l'âme humaine et il cherche à évaluer leur utilité pour l'éducation des jeunes. « Ces diverses qualités de l'harmonie ont été bien comprises par les philosophes qui ont traité de cette partie de l'éducation, et leur théorie ne s'appuie que sur le témoignage même des faits. Les rythmes ne varient pas moins que les modes : les uns calment l'âme, les autres la bouleversent ; et les allures de ces derniers peuvent être ou plus vulgaires ou de meilleur goût. Il est donc impossible, d'après tous ces faits, de ne pas reconnaître la puissance morale de la musique ; et puisque cette puissance est bien réelle, il faut nécessairement faire entrer aussi la musique dans l'éducation des enfants. Cette étude même est en parfaite analogie avec les dispositions de cet âge, qui ne souffre jamais patiemment ce qui lui cause de l'ennui, et la musique par sa nature n'en apporte jamais. L'harmonie et le rythme semblent même des choses inhérentes à la nature humaine ; et des sages n'ont pas craint de soutenir que l'âme n'était qu'une harmonie, ou que tout au moins elle était harmonieuse » (ARISTOTE, *Politique*, 1340b).

18 *Geschichte der griechischen Litteratur*, KGW II/5, p. 285.

physiologique, un véritable moyen purgatif, qui peut être adressé aux dieux pour modérer leur *ferocia animi*. Mais comment agit-elle, cette *Entladung* (pour utiliser le mot de Nietzsche) qui est en même temps une *Reinigung*? Le mot grec pour exprimer ces deux concepts est le très célèbre mot *katharsis* (κάθαρσις), concept fondamental pour l'interprétation nietzschéenne du monde grec dans ces années. Ce mot désigne le même phénomène que celui qui est décrit dans la *Naissance de la tragédie*, la *katharsis* tragique, dont parle Aristote dans sa *Poétique* (1449b). Dans les leçons, aussi bien que dans la *Naissance de la tragédie*, Nietzsche traduit *katharsis* avec *entladen*, *Entladung*, et non pas avec *reinigen*, *Reinigung*, termes qu'il utilise quand même, mais d'une manière plus métaphorique. Cet usage du terme *Entladung* par Nietzsche renvoie aux études sur la théorie de la *katharsis* tragique de Jakob Bernays et Yorck von Wartenburg, comme l'ont souligné plusieurs chercheurs, entre autres Gherardo Ugolini et Barbara von Reibnitz¹⁹. Ces interprètes ont remarqué que la *katharsis* rythmique provoquée par des rythmes en musique a comme finalité le déchargement, l'épuisement des passions. Mais pour y parvenir, elle doit s'appuyer sur son contraire, c'est-à-dire, l'excitation des passions mêmes :

« Il est reconnu dans tous les cultes grecs que toutes les passions tendent à la démesure et qu'il faut de temps en temps les décharger ; de nombreuses pratiques anciennes doivent être comprises à partir de ce constat. L'action cathartique de la musique est précisément celle qui permet ce déchargement, parce qu'elle conduit l'âme rapidement à l'ivresse de la démesure. Ainsi en effet la tragédie, selon Aristote, peut guérir de la peur, de la dépression et de la compassion en portant d'une manière rapide dans l'âme de l'auditeur les affects excités de manière morbide à leur point culminant grâce à l'action scénique ; après ça l'âme en est libérée. De même dans le *symposion*, la

19 G. UGOLINI, *Jacob Bernays e l'interpretazione medica della catarsi tragica*; B. v. REIBNITZ, *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik (Kap. 1-12)*. Jacob Bernays s'opposait aux théories de Lessing sur la *katharsis* comme purification morale (*Läuterung*). Yorck von Wartenburg reprend les thèses de Bernays et Lessing. Voir J. BERNAYS, *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie*, Breslau, 1857; P. Y. v. WARTENBURG, *Die Katharsis des Aristoteles und der Oedipus Coloneus des Sophokles*, Berlin : Hertz, 1866; G. E. LESSING, *Hamburgische Dramaturgie*, Hamburg-Bremen : Cramer, 1768-1769.

fonction originaire du vin et de la musique est de déchaîner l'ivresse et l'exubérance grâce au rythme et à la boisson, de telle manière que l'âme se sente par après libérée, déchargée de ces passions. Tous les cultes orgiastiques ont pour sens de déchaîner d'un seul trait la *ferocia* d'une divinité, pour qu'ensuite elle nous laisse en paix et soit douce»²⁰.

La catharsis rythmique serait donc produite par une augmentation contrôlée des passions jusqu'au point de déchargement de l'excès de violence qui doit se produire dans le temps et dans le lieu réservé à ce genre de purifications, et surtout jamais dans d'autres circonstances, dans lesquelles il peut nuire à la communauté. Ce discours est donc valable pour les cultes orgiastiques, mais aussi bien pour tous ces cultes, comme les dionysiaques et les cultes de Déméter, pendant lesquels la raillerie, la dérision et l'obscénité étaient permises et acceptées. Cela était aussi la fonction du *symposion*, des chants symposiarques et de l'ivresse qui y régnait: être libre sous une stricte surveillance, déchaînement des passions d'autant plus fort qu'il est contraint par des liens invisibles.

Ces deux premiers effets du rythme montrent comment dans cette interprétation domine une vision magique du monde:

« Dans le culte, la parole est mise en relation avec l'élément rythmique de la musique et pendant des milliers d'années l'homme s'est habitué à l'enchantement du discours rythmique: les raisons originaires de ce lien lui sont progressivement devenues inconscientes. Mais on peut observer la même chose dans ce qu'on appelle le chant séculier: le présumé est que le rythme, lorsqu'on rame, lorsqu'on puise

- 20 «Überall ist es im griechischen Kultus anerkannt, dass alle Regungen zum Übermaß streben und zeitweilig zu entladen sind; daraus sind viele Gebräuche zu verstehen. Die kathartische Wirkung der Musik ist nun die, jene Entladung herbeizuführen, dadurch dass man die Seele schnell zu jenem trunkenen Übermaße führt. Wie die Tragödie nach Aristoteles dadurch von Angst Gedrücktheit und Mitleid heilt, dass sie die krankhaft gesteigerten Affekte in der Seele der Zuhörer durch eine Handlung schnell auf die Höhe treibt; hinterdrein ist die Seele freier davon. So ist wohl auch beim Symposion die ursprüngliche Absicht des Weintrinkens und der Musik, den Taumel und die Ausgelassenheit durch Rhythmus und Wein so zu entfesseln, dass die Seele hinterher sich frei fühlt, sich entladen hat. Alle orgiastischen Kulte haben den Sinn, die *ferocia* einer Gottheit auf ein Mal zu entfesseln, damit sie uns nachher in Ruhe lasse und milde sei» (*Geschichte der griechischen Litteratur*, KGW II/5, p. 286).

de l'eau d'un puits, etc., recèle une force non pas naturelle mais magique»²¹.

Le troisième et le quatrième effet du rythme, l'effet mnémonique et l'effet communicatif, ne sont pas traités autant que les autres, du moins dans ces leçons. Pour trouver un aperçu de ces deux derniers éléments, il faudra se tourner vers un ouvrage plus tardif, datant de 1881. Dans l'aphorisme 84 du *Gai savoir*, intitulé «De l'origine de la poésie», nous allons retrouver les mêmes pages que celle des leçons de 1876, citées presque à la lettre, mais aussi réélaborees dans certains passages très significatifs. La différence la plus intéressante entre cet aphorisme et les pages des leçons analysées jusqu'ici est l'inversion de l'ordre de présentation des quatre effets du rythme, ce qui témoigne sans doute d'un changement hiérarchique de ces effets. Cette fois, l'effet mnémonique et celui de la communication sont affichés en premier plan

21 «Also im Kultus ist die Sprache mit dem Rhythmischen der Musik zusammengebracht worden, jahrtausendlang hat sich der Mensch an den Zauber der rhythmischen Rede gewöhnt: die ursprüngliche Anlässe sind ihm allmählich aus dem Bewusstsein geschwunden. Aber auch bei dem sogenannten weltlichen Liede ist es dasselbe; die Voraussetzung ist, dass der Rhythmus beim Rudern Brunnenschöpfen usw. keine natürliche, sondern eine magische Kraft hat» (*ibidem*, p. 285). Nietzsche renvoie ici à un passage des *Opuscula philologica* de F. RITSCHL, dans lesquels il parle des différents genres de chants séculiers, c'est-à-dire des chants qui sont liés aux différentes occupations de la vie quotidienne et du travail, et non pas aux fonctions du culte. L'idée fondamentale est qu'il n'y a pas de différence substantielle entre chants séculiers et chants religieux, parce que l'usage même de la musique et du chant avait toujours une finalité propitiatoire. «Presque toute occupation de la vie quotidienne avait ses chants: les *Epimylien*, ἐπιμυλιοὶ ᾠδαί [*epimylioï ôdai*], sont chantés par les meuniers; les *πιστικά* [*ptistiká*] par les boulangers; ἔλινος [*elinos*] est chanté par les tisseurs, comme le ἰούλος [*ioulos*] est le chant de ceux qui filent la laine; ἱμαῖος [*imaios*] est le chant des femmes qui puisent l'eau à la fontaine; ἄλιτις ᾠδή [*alētis ôdē*] celui du jeu de la balançoire, qui se joue dans la fête d'Erigone; ensuite, le καταβαυκάλησις [*katabaukalēsis*] est le chant de la nourrice, une berceuse; ἐπιπλήνιος [*epiplēnios*] est le chant du pressoir et du vigneron; les ποιμενικά [*poimenika*] sont ensuite les chants des bergers et ils sont appelés aussi βουκολιασμοὶ [*boukoliasmoï*] ou συβωτικά [*sybōtika*]; les ἐρετικά [*eretika*] de leur côté sont les chants des matelots, et sont chantés par les hommes aux rames, etc.» (F. RITSCHL, *Opuscula philologica*, 1866, I, p. 250-251).

par rapport aux éléments de la contrainte et de la catharsis, ils occupent donc la première et la deuxième position.

Le premier effet du rythme selon *Le gai savoir* (troisième selon les leçons), est le mnémonique :

« Grâce au rythme, une prière humaine devait imprégner plus profondément les dieux, après qu'on eut remarqué que l'homme est capable de mieux mémoriser un vers qu'un discours en prose »²².

En même temps, cet exercice de mémoire, ce renforcement exercé par le rythme sur la prière, permettait d'accomplir plus sûrement sa finalité, c'est-à-dire le quatrième effet du rythme, la communication avec le dieu pour en obtenir l'intercession.

« De même, on pensait avec le tic-tac du rythme pouvoir se faire entendre des dieux à travers de plus grandes distances ; la prière rythmée semblait arriver plus proche aux oreilles des dieux »²³.

La prière, en particulier, lorsqu'elle est proférée en musique, est capable d'augmenter son effet de séduction sur le dieu, et elle est dès lors capable de produire ce qu'elle demande, uniquement à travers la parole. Il s'agit d'un pouvoir plus efficace que la simple persuasion : il s'agit plutôt d'une véritable séduction du dieu à travers la prière, donc, encore une fois, d'une contrainte pour en influencer l'action.

Le rythme en effet est l'âme non seulement de la musique, mais de la parole même, et les Grecs ont inventé la poésie, selon Nietzsche, pour renforcer ces deux effets, celui du rythme sur la parole, et celui de la parole sur les événements²⁴. Elle est une forme très artificielle

22 « Es sollte vermöge des Rhythmus den Göttern ein menschliches Anliegen tiefer eingepägt werden, nachdem man bemerkt hatte, dass der Mensch einen Vers besser im Gedächtnis behält, als eine ungebundene Rede » (*Die fröhliche Wissenschaft*, 84, *KGW V/2*, p. 116 ; *KSA 3*, p. 440).

23 « Ebenfalls meinte man durch das rhythmische Tiktak über größere Fernen hin sich hörbar zu machen; das rhythmisierte Gebet schien den Göttern näher ans Ohr zu kommen » (*ibid.*).

24 L'invention de l'écriture semblerait selon Nietzsche avoir obéi à ce même genre de nécessité. L'écriture était employée dans l'Antiquité pour une finalité exclusivement mnémonique, caractère, d'ailleurs, qu'elle a gardé aussi de nos jours. Mais l'un des premiers lieux dans lesquels on puisse attester l'usage de l'écriture en Grèce est encore une fois un lieu cultuel : le temple de Delphes où les réponses oraculaires étaient données en hexamètres et registrées sur des tablettes. « Usage de l'écriture dans le cadre de l'oracle.

d'expression, mais en même temps elle est perçue comme très naturelle par les Grecs, parce qu'elle exprime les instances naturelles du rythme. À ce titre on peut expliquer le rôle de premier plan joué par la poésie dans la société grecque, une position de prestige donc – mais qui a aussi été regardée avec suspicion –, par rapport à laquelle la prose, la composition sans vers, a eu du mal à s'imposer et à gagner son droit de cité.

«D'un point de vue général, on peut poser la question suivante: y avait-il quelque chose de plus utile que le rythme pour une vision du monde superstitieuse comme celle des Anciens? Avec le rythme on était capable de tout faire: faciliter un travail par magie; forcer un dieu à se montrer, à être proche, à écouter; arranger l'avenir selon sa volonté; décharger sa propre âme de n'importe quelle démesure (peur, manie, compassion, désir de vengeance), et non seulement sa propre âme, mais aussi celles des démons les plus méchants – sans le vers on n'était rien, grâce au vers, on devenait presque un dieu. Une telle conviction fondamentale ne se laisse plus jamais éradiquer totalement, – et encore aujourd'hui, après un travail plurimillénaire pour combattre de telles formes de superstition, même le plus sage

Elle est utilisée pour les formules de dédicace sacrée, pour les formules magiques et les oracles, sinon on risquait de provoquer des disgrâces» (*Geschichte der griechischen Litteratur*, *KGW* II/5, p. 281). En ce sens, les réponses oraculaires en forme métrique doivent être interprétées comme des formules magiques qui exploitaient le pouvoir du rythme. Quand elles étaient prononcées, il fallait les transcrire, parce que l'écriture constituait un renforcement de l'efficacité de l'oracle, en empêchant, par exemple, que les réponses ne fussent pas répétées à la lettre, en perdant dès lors leur pouvoir magique. Pour appuyer sa thèse sur l'oracle, Nietzsche cite une étymologie commentée par T. BERGK dans sa *Griechische Literaturgeschichte*, Weidmann, Berlin 1872, V. I, p. 202, n. 40: «Bergk a expliqué le dicton Ἀπόλλων ἔχρη [*Apollôn echrè*] comme "il gravait", "il écrivait" (similaire à χρᾶω, χάρασσω [*chrauô, charassô*]). Cela n'est pas vrai. Plutôt, la sentence oraculaire est originairement une forme de détermination, d'extorsion du futur: les σημεῖα τέρατα [*signes et portenta*] exercent une puissance magique sur le futur. Se laisser donner une prophétie signifie originairement "se faire déterminer le futur": c'est-à-dire χρᾶω [*chrauô*], dit par le dieu [...] χρή; [*chrè*] signifie "il est nécessaire que je", "Apollon oblige, détermine que"» (*Geschichte der griechischen Litteratur*, *KGW* II/5, p. 281). Ici on peut trouver peut-être une explication pour la grande célébrité de l'oracle: non pas seulement prévoir le futur, mais aussi le déterminer, l'influencer de quelque façon; l'oracle aurait donc eu la capacité de produire le futur qu'il était censé deviner.

d'entre nous se transforme parfois en un fou du rythme, ne serait-ce qu'en ce qu'il éprouve une pensée comme plus vraie si elle est présentée sous forme métrique et qu'elle s'exprime donc avec un divin *Hopsasa*»²⁵.

Avec cette analyse du phénomène rythmique du point de vue anthropologique, nous n'avons pourtant pas encore résolu la question de la nature même de ce phénomène. Il faut revenir en fait à une définition du rythme, ou du moins à un aperçu de son concept dans l'Antiquité, pour mieux saisir ensuite à travers quelles voies il est capable d'agir sur l'âme humaine et sur la société tout entière. Dans les leçons sur l'*Histoire de la littérature grecque*, au §3, Nietzsche nous propose une définition du rythme dans le cas du *Kunstwerk der Sprache*, définition brève, mais essentielle :

«Le rythme, qui se montre dans une succession ordonnée selon les règles de l'art (*kunstmäßig*) de syllabes longues et brèves domine naturellement toute la poésie, mais aussi, ce qu'il faut remarquer, la meilleure et la plus grande partie de la prose»²⁶.

Les éléments à considérer ici sont les suivants. D'abord, l'usage de l'adjectif *kunstmäßig*. Le terme, utilisé souvent par Nietzsche dans le cadre de ces leçons et non sans raison, dénoncerait un élément d'artificialité du rythme et permettrait de l'inscrire à l'intérieur d'un

- 25 «Im Ganzen gesehen und gefragt: gab es für die alte abergläubische Art des Menschen überhaupt etwas Nützlicheres, als den Rhythmus? Mit ihm konnte man Alles: eine Arbeit magisch fördern; einen Gott nötigen, zu erscheinen, nahe zu sein, zuzuhören; die Zukunft sich nach seinem Willen zurecht machen; die eigene Seele von irgendeinem Übermaße (der Angst, der Manie, des Mitleids, der Rachsucht) entladen, und nicht nur die eigene Seele, sondern die des bösesten Dämons, – ohne den Vers war man Nichts, durch den Vers wurde man beinahe ein Gott. Ein solches Grundgefühl lässt sich nicht mehr völlig ausrotten, – und noch jetzt, nach Jahrtausende langer Arbeit in der Bekämpfung solchen Aberglaubens, wird auch der Weiseste von uns gelegentlich zum Narren des Rhythmus, sei es auch nur darin, dass er einen Gedanken als wahrer empfindet, wenn er eine metrische Form hat und mit einem göttlichen Hopsasa daher kommt» (*Die fröhliche Wissenschaft*, 85, *KGW* V/2, p. 118; *KSA* 3, p. 442).
- 26 «Rhythmus, erscheinend in einer kunstmäßig geordneten Abfolge von langen und kurzen Silben, beherrscht natürlich die ganze Poesie, aber auch, was zu betonen ist, den größten und besten Teil der Prosa» (*Geschichte der griechischen Litteratur*, *KGW* II/5, p. 18).

panorama anthropocentrique de convention normative, à première vue en opposition au « domaine naturel » dont on parle dans la même citation. Nous chercherons, dans la suite de cet article, à concilier ces deux aspects de la convention et de la naturalité du rythme.

Pour l'instant, il faut remarquer un deuxième élément dans le passage cité. Le rythme, bien que lié à un calcul de syllabes longues et brèves (donc ce qu'on appelle le mètre poétique), se trouve non seulement dans la poésie, donc dans le *Kunstwerk der Sprache* en forme métrique, mais aussi dans la prose. Selon une autre définition donnée dans les leçons sur la *Rhythmique grecque*, le « Mètre est la représentation du rythme dans la parole »²⁷. Mètre et rythme ne sont donc pas une seule chose, mais le premier est une des modalités de l'autre. Cette distinction sera très importante et même si elle peut sembler plutôt banale, c'est en s'appuyant sur elle que Nietzsche s'opposera à la tradition des études consacrées à la rythmique et à la métrique de son temps. Dans une lettre à Friedrich Ritschl, son maître à Leipzig, en décembre 1870, Nietzsche écrit :

« [...] vous connaissez ma conviction, selon laquelle, dans la mesure où nous avons cherché à comprendre la métrique à partir de la musique moderne, nous nous sommes d'autant plus éloignés de la vraie métrique de l'Antiquité. [...] Dans ce domaine, il faut appliquer un radicalisme total, il faut faire un véritable retour à l'Antiquité, même s'il y a le risque que sur des points très importants on ne parvienne jamais plus à sentir comme les Anciens et qu'on ait à l'avouer »²⁸.

La rythmique était depuis relativement peu de temps une discipline de plein droit au sein de la philologie classique, grâce au grand travail de systématisation de Gottfried Hermann²⁹, et avant lui de Richard

27 « Metrum [ist] die Darstellung des Rhythmus in der Sprache » (*Griechische Rhythmik*, KGW II/3, p. 121).

28 « [...] bekenne Ihnen übrigens meine Überzeugung, dass je mehr wir von der modernen Musik zum Verständnis der Metrik hinzugewonnen haben, wir umso weiter uns auch von der wirklichen Metrik des Altertums entfernt haben. [...] Hier tut einmal ein völliger Radikalismus not, eine wirkliche Rückkehr zum Altertum, selbst auf die Gefahr hin, dass man in wichtigen Punkten den Alten nicht mehr nachfühlen könnte und dass man dies gestehen müsste » (*An Friedrich Ritschl*, 30. Dezember 1870, KGB II/1, p. 117).

29 G. HERMANN, *Elementa doctrinae metricae*, Leipzig: Fleisher, 1816.

Bentley³⁰. À Hermann, Nietzsche reproche d'avoir voulu construire un système kantien de la rythmique grecque. Selon lui, Hermann n'avait pas évité l'erreur fondamentale, à laquelle avait échappé au contraire Rudolf Westphal, c'est-à-dire celle de ne pas distinguer le rythme du mètre et de considérer les deux disciplines, la métrique et la rythmique, comme simplement superposables. Le mérite d'Hermann était néanmoins d'avoir redécouvert et valorisé les théories des plus anciens traités de rythmique grecque, en particulier les fragments d'Aristoxène de Tarente³¹. Aristoxène avait été élève d'Aristote et ses doctrines rythmiques témoignent d'une façon explicite de l'influence du philosophe (de son côté, l'usage même que Nietzsche fera d'Aristoxène peut être lui aussi défini comme aristotélicien). Aristoxène fonde sa doctrine rythmique sur la distinction entre le rythme en soi, *rhythmos* (ῥυθμός), en tant que forme, et ce qui reçoit le rythme, le *rhythmizomenon* (ῥυθμιζόμενον), c'est-à-dire la matière, qu'il s'agisse du son, de la parole ou même du marbre, bref, de tout ce qui est capable d'accueillir une mesure, un rythme. Déjà à partir de cette première distinction, il est évident pour Nietzsche qu'il ne faut pas confondre tout ce qui a du rythme avec le rythme même, et donc, *a fortiori*, qu'il ne faudra pas confondre le mètre avec le rythme, qui en est le principe informateur. Le *rhythmizomenon* en effet peut accueillir le rythme, mais aussi bien l'*arrhythmia* (ἀρρυθμία), parce que, du point de vue aristotélicien, la matière est en puissance capable d'accueillir les deux. Le rythme qui descend sur la matière, qui l'ordonne, qui lui donne forme et concrètement la façonne, témoignerait

30 Les noms les plus importants des études de rythmique à l'époque de Nietzsche et auxquels il se réfèrera pour ses leçons sont ceux de Gottfried Hermann, August Apel, Rudolf Westphal, August Rossbach et Johann Hermann Heinrich Schmidt.

31 Nietzsche connaît les écrits d'Aristoxène pour d'autres raisons encore. Parmi les comptes-rendus qu'il a écrits entre 1868-1869 pour le *Literarisches Centralblatt für Deutschland* de Friedrich ZARNCKE, il a recensé aussi l'édition de P. MARQUARD, Aristoxenou harmonikôn ta sôzomena. *Die harmonischen Fragmente Aristoxenus. Griechisch und deutsch mit kritischem und exegetischem Commentar und einem Anhang die rhythmischen Fragmente des Aristoxenus enthaltend*, 1868 (KGW II/1, p. 374-375). Une autre voie d'accès à Aristoxène pour Nietzsche est R. WESTPHAL, *Die Fragmente und die Lehrsätze der griechischen Rhythmiker*, Supplement zur *Griechischen Rhythmik* von A. ROSSBACH, 1861.

de ce que dans l'*Encyclopédie de la philologie classique* Nietzsche appelle «la capacité plastique des Grecs qu'ils appliquent à leur langue»³².

Nietzsche conçoit le rythme à partir de la définition d'Aristoxène «Ὁ ῥυθμός ἐστι χρόνων τάξις»³³. À la lettre, *taxis* (τάξις) signifie la succession ordonnée, donc le principe d'ordre qui produit une succession déterminée; *chronôn* (χρόνων), génitif pluriel, ne signifie pas simplement *chronos* (χρόνος) (nominatif singulier), mais le *chronos prôtos* (χρόνος πρῶτος), c'est-à-dire l'unité de temps la plus petite. En s'appuyant sur cette dernière notion de *chronos prôtos*, James Porter dans son chapitre déjà cité «Being on Time», renvoie pour ce point à l'influence de la pensée de Démocrite sur Nietzsche et cherche à relire ces études sur la nature du rythme à la lumière de la physique démocritéenne. Porter se base sur l'interprétation du *chronos prôtos* comme un «atome de temps», interprétation que Nietzsche même semble autoriser si l'on considère des allusions à la *Zeitatomenlehre*, qu'on trouve dans le *Nachlass*³⁴. Pour ma part, je ne suis pas tout à fait convaincue par cette interprétation, même si elle est assez probable et bien justifiée. Je ne veux pas nier qu'il soit possible que la réflexion de Nietzsche prenne cette direction aussi, mais il me semble forcé de la considérer comme l'unique interprétation possible, et surtout comme définitive. Bien sûr, l'influence de Démocrite n'est point négligeable du point de vue historique dans le cas d'Aristoxène, mais cela n'implique pas qu'il faille nécessairement attribuer à Nietzsche une lecture démocritéenne qui risque, de surcroît, d'être porteuse de simplifications injustifiées. Le *chronos prôtos* n'est pas un véritable atome, sinon métaphoriquement, et à mon avis il ne faut pas lui donner trop d'importance, du moins dans le cadre de l'interprétation nietzschéenne. Il s'agit notamment d'une notion abstraite, mais non pas comparable à un concept mathématique. L'«unité de temps la plus petite» sur laquelle Frederike Felicitas Günther³⁵ insiste pour la définition du *chronos prôtos*, n'est pas une mesure absolue, mais conventionnelle et relative: elle est utilisée pour établir des rapports de temps dans la rythmique, mais elle ne constitue pas une réalité en elle-même. En tant qu'unité de temps,

32 «Plastische Begabung der Griechen auf ihre Sprache» (*Encyclopaedie der klassischen Philologie*, KGW II/3, p. 397).

33 «Le rythme est ordre des temps» (*Griechische Rhythmik*, KGW II/3, p. 104).

34 Voir en particulier *Nachlass* 1873, KGW III/4, 26[11] (KSA 7, 26[11]).

35 F.F. GÜNTHER, *Rhythmus beim frühen Nietzsche*.

elle n'est pas infiniment petite, *apeiros* (ἄπειρος), mais bien déterminée *hōrismenos* (ὁρισμένος) conventionnellement chaque fois. Elle n'est pas établie d'une manière définitive, mais, comme on le verra dans quelques instants, elle sera adaptable aux nécessités de chacun des différents rythmes et elle sera mesurable de manière différente selon les circonstances.

La rythmique grecque n'était pas en effet exacte du point de vue mathématique et elle ne prétendait pas non plus l'être pour ce qui concerne la définition finale de la durée de ses unités temporelles. Nietzsche insiste plusieurs fois sur ce point. Les unités temporelles sont en effet presque un prétexte, elles sont des notions fonctionnelles pour articuler le véritable fondement de la rythmique quantitative ancienne, c'est à dire la perception et le calcul des relations et des rapports entre ces unités de temps :

«Voilà une phrase très importante d'Aristoxène qui se trouve dans Michael Psellus, *Prolambanomenon*, § 1 : “La brève n'est pas toujours égale à la brève, la longue n'est pas toujours égale à la longue, mais la longue a toujours un temps double de la brève. Donc, dans chaque phrase rythmique, la longue est le double de la brève qui la suit”³⁶.

Même si une syllabe longue ne mesurera pas toujours la même durée qu'une autre longue, ni la brève la même durée qu'une autre brève, il suffit que le rapport selon lequel la longue est le double de la brève reste inchangé. D'autre part, il faut préciser que la mesure longue aura sans aucun doute une durée double par rapport à la brève suivante, mais non pas nécessairement par rapport à une autre brève qui apparaîtra plus tard, quand, par exemple, dans le cas d'un changement de temps, il y aura eu une accélération ou un ralentissement. En outre, s'il est vrai qu'une mesure longue est mathématiquement le double d'une brève, il n'est pourtant pas vrai que la longue est équivalente à deux brèves : en effet, entre « – – » et « – U U » il n'y a aucune égalité rythmique, même si le rapport mathématique est le même.

Le point est repris d'une manière plus explicite dans les *Notations sur la métrique et la rythmique* :

36 «Wichtiger Satz des Aristoxenus bei Michael Psellus Prolambanomenon, § 1 „die Kürze ist nicht immer gleich der Kürze, die Länge ist nicht immer gleich der Länge, aber immer hat die Länge den doppelten Zeitumfang der Kürze. – Also: in jedem Einzeltakte ist die Länge das Doppelte der auf sie folgenden Kürze“» (*Griechische Rhythmik*, KGW II/3, p. 121).

«Deux temps ne seront jamais égaux du point de vue mathématique : plus la composition de l'ouvrage est pleine d'esprit, plus finement s'individualisent ses rythmes, parfois d'abord selon la durée générale ($\acute{\alpha}\gamma\omega\gamma\eta$), parfois ensuite selon les accents (*Icten*) (selon les nécessités de la déclamation) et finalement selon la durée de ses parties singulières. Dans les successions de syllabes et dans les périodes émerge toujours cette individualité ; au contraire, la rigidité signifie la mort pour la récitation. Pour cette même raison, le chef d'orchestre ne sera pas une machine, un chronomètre. La saisie correcte du tempo d'une pièce musicale dans son déroulement est une connaissance psychologique : l'essence profonde de deux rythmes qui se suivent l'un après l'autre s'exprime dans la perception du rythme choisi chaque fois. De même que la forme d'une feuille est toujours la même, si l'on considère son idée, mais n'est en réalité jamais identique, de même cela vaut aussi pour l'égalité des rythmes, des périodes, des strophes. Le tic-tac d'une pendule nous dérange : cela nous donne l'impression du squelette mathématique»³⁷.

Donc la rythmique grecque se basera sur le temps, sur la durée et sur la perception des relations de temps, et non pas sur les unités de mesure conçues comme granitiques. La relation fondamentale de la rythmique grecque est celle qui existe entre la mesure longue et la brève, c'est-à-dire entre deux quantités de temps qui n'ont pas d'autres caractérisations supplémentaires, sinon la relation 1 : 2, l'une étant le double de l'autre. Pour cette raison la rythmique ancienne se laisse définir comme une rythmique quantitative, c'est-à-dire une rythmique qui relève des relations de temps.

37 «Mathematisch genau sind nie zwei Takte gleich: je geistiger das Darzustellende erfasst ist, umso feiner individualisiert sich der Takt, einmal seiner Dauer nach ($\acute{\alpha}\gamma\omega\gamma\eta$), dann seinen Icten nach (nach seiner Deklamation) und drittens in der Dauer seiner einzelnen Teile. In Reihen und Perioden steigert sich nun diese Individualität, die architektonische Starrheit ist der Tod des Vortrags. Deshalb darf der Dirigent keine Maschine, kein Chronometer sein. Das richtige Erfassen vom Tempo eines folgenden Musikstücks ist eine psychologische Erkenntnis: das innerste Wesen der zwei auf einander folgenden Tonstücke spricht sich im Gefühl des verschieden gewählten Taktes aus. Wie die Form des Blattes der Idee nach immer dieselbe, in Wirklichkeit nie dieselbe ist, so steht es mit der Gleichheit der Takte, der Perioden, der Strophen. Der Pendelschlag berührt uns peinlich: er gibt das mathematische Gerippe» (*Aufzeichnungen zur Metrik und Rhythmik*, KGW II/3, p. 205).

Le fait que le rythme soit finalement une relation quantitative fondée sur le temps permet de l'appliquer sans aucune distinction à tout phénomène capable de recevoir un ordre mesurable dans le temps ou dans l'espace. Pour cette raison le *rhythmizomenon* pourra être n'importe quelle chose. Nietzsche a cité trois matières possibles du rythme: le son, la parole (articulée en syllabes longues et brèves), mais aussi le marbre. Car, en effet, la pierre aussi, un bâtiment, une statue peuvent correspondre à des règles rythmiques dans leurs mesures, dans le rapport de leurs volumes et dans leurs proportions, dans le calcul des forces. Mais pour revenir à la poésie, ce n'est pas seulement la parole, le son prononcé, qui constitue la matière du rythme. Le silence aussi, la pause, en relevant eux aussi du temps, entrent à titre de parties essentielles dans la mesure rythmique. Cette inclusion de la pause, de la suspension dans le rythme du discours sera par exemple un élément central de la rhétorique ancienne³⁸. À ce titre, il est évident qu'on ne peut pas simplement superposer le mètre au rythme, parce que le premier affecte exclusivement ce qui est prononcé, alors que le rythme comprend aussi les césures, les pauses, la vitesse ou le ralentissement, c'est-à-dire une multiplicité d'éléments qu'on ne peut pas rabattre sur le mètre.

Or, selon Nietzsche, toute la tradition des études modernes sur la rythmique ancienne serait fondée sur une mésinterprétation du caractère éminemment quantitatif de la rythmique grecque, donc sur une erreur fondamentale. Pour réagir contre cette mésinterprétation, Nietzsche écrit son texte *Sur la théorie de la rythmique quantitative*. Les philologues modernes, en s'appuyant sur la conception moderne du rythme qui se fonde sur la tradition de la poésie rythmée du Moyen Âge³⁹, auraient reconstruit la rythmique ancienne sur la base de l'accentuation, en instituant donc une hiérarchie à l'intérieur du vers entre des syllabes qui portent l'accentuation et des syllabes qui ne la portent pas. Pour

38 Il ne faut pas penser ici nécessairement à des figures rhétoriques prévoyant le silence comme un élément d'expression symbolique au même niveau du langage, comme l'aposiopèse, l'ellipse, la prétérition etc. Nietzsche pense plutôt à l'utilisation de la pause à l'intérieur du discours oratoire, qui permet de régler le souffle, de respecter les parallélismes entre les parties du discours, et donc d'articuler la période dans la récitation orale.

39 Pour un traitement actualisé de la question de la rythmique latine au Moyen Âge, voir D. JACOB, «Poésie rythmique et "traditions discursives"». Une perspective prototypicaliste sur les genres médiévaux».

cette raison, cette rythmique fondée sur l'accentuation est dite aussi « qualitative », car elle reconnaît à certaines syllabes la qualité de l'accent et non pas aux autres.

Entre les nombreuses mésinterprétations relevées par Nietzsche à partir de cette perspective qualitative, la plus grande, le *prōton pseudos* (πρῶτον ψεῦδος)⁴⁰, *Grundirrtum*⁴¹, *Grundfehler*⁴², est l'institution de l'ictus rythmique et toutes les théories qui lui sont liées, notamment celles de Gottfried Hermann. Le présupposé de cette erreur est de croire qu'une rythmique quantitative, fondée sur la scansion du temps en syllabes longues et brèves, donc sur la *chronôn taxis*, devrait nécessairement être aussi accentuée, dans le sens de marquer les temps forts de son parcours (de son *agôgè*, selon le terme d'Aristoxène). Avec la définition d'accent rythmique, d'ictus rythmique, on pense en effet à une augmentation de l'intensité de la voix (*intensio vocis*) qui marque qualitativement certains points du vers et marque aussi le rythme. Dans la poésie moderne (en français, en allemand, ou en italien), cet accent rythmique coïncide souvent avec l'accent propre de la parole ou accent tonique, même s'il est quelque chose de totalement indépendant de ce dernier et qu'il pourrait le contredire en de nombreuses occasions. Cette contradiction se manifeste encore plus clairement quand on essaye d'appliquer l'accent rythmique à une poésie qui n'est pas qualitative, mais quantitative, comme la poésie grecque et la poésie latine. Ici, le calcul des mesures des syllabes internes au vers, auquel est liée l'application de l'accent rythmique, a souvent des résultats frappants, comme la présence d'accents sur la dernière syllabe d'un mot latin, alors que le latin n'admet jamais des oxytons⁴³. Le premier effet causé par l'application de l'ictus touche donc la prononciation du vers, qui présente des points d'intensité différents par rapport aux accents toniques normaux des mots.

Il faut considérer en premier lieu que le langage, y compris le simple langage parlé et non pas seulement l'usage de la langue selon les règles

40 *Aufzeichnungen zur Metrik und Rhythmik*, KGW II/3, p. 267.

41 *Ibid.*

42 *Encyclopaedia der klassischen Philologie*, KGW II/3, p. 400.

43 Un exemple célèbre, l'incipit de l'*Énéide* de VIRGILE. Selon la scansion rythmique, le vers a les accents suivants : « àrma virùmque canò, Troiaè qui prìmus ab òris ». Au contraire, en considérant seulement l'accent tonique des mots du vers, l'accentuation serait la suivante : « àrma virùmque càno, Tròiaè qui prìmus ab òris ».

de l'art (*kunstmäßige Behandlung der Sprache*), n'est jamais monotone, mais dans chaque phrase sont présents différents accents qui déterminent l'intonation : « Aristoxène appelle la parole μέλος⁴⁴, parce que, comme dans le chant, on peut y trouver différents niveaux d'intonation »⁴⁵. Les accents qui normalement se trouvent dans chaque phrase sont de deux types : les accents propres à chaque mot, qui sont calibrés sur la base des mesures internes de la parole même, et ceux de la phrase, qui dépendent normalement du contenu ou de l'équilibre du passage, et qui donc sont assignés sur la base de la compréhension de la signification et des mouvements de la phrase même. Le premier cas relève de ce qu'on appelle accent de la parole (*Wortaccent*), le deuxième est l'accent logique de la phrase (*marcato logico*), qui sera très important dans la rhétorique. Or, aucun de ces accents ne correspond à l'accent rythmique, à l'ictus qui s'impose sur le vers en excluant toute autre forme d'ordre et de disposition des poids dans la phrase et dans la parole⁴⁶.

Nous sommes donc essentiellement confrontés à un problème de lecture :

« Question fondamentale : comment faut-il lire ? (Phénomène fondamental à faire émerger : comment s'exprime le rythme ?) D'abord il faut se demander si dans la prose les accents ont le même poids que chez nous. En tout cas, nous lisons avec les accents germaniques. Au contraire dans la poésie nous ne lisons pas les

44 *Melos* est le mot grec pour indiquer le chant et donc toute la poésie lyrique, qui était union de poésie et de musique. L'étymologie du terme nous ramène à la notion de « membre », ou mieux encore, de « pied », qui, dans ce cas, serait à interpréter d'une façon métaphorique, comme le pied de la phrase, du vers, un élément donc de la cadence du chant.

45 « Aristoxenos nennt das Sprechen ein μέλος, denn es kommen wie im Gesange verschiedene Tonstufen vor » (*Vorlesungen über lateinische Grammatik*, KGW II/2, p. 284).

46 Déjà A. ROSSBACH et R. WESTPHAL dans le premier volume dédié à la rythmique grecque de leur *Metrik der griechischen Dramatiker und Lyriker nebst den Begleitenden Musischen Künsten*, Leipzig : Teubner, 1854-1865, chapitre 4, avait remarqué que l'accent rythmique, dans sa forme théorisée par Hermann, était quelque chose de très difficile à reconduire à une expérience concrète, et il avait donc essayé de souligner la différence entre le *Wortaccent* et l'accent rythmique : « le premier seulement un point d'intonation plus haut, l'autre seulement un renforcement » (*Encyclopaedie der klassischen Philologie*, 16, « Rhythmik und Metrik », KGW II/3, p. 397-398), donc *intensio*.

accents grecs, mais seulement l'ictus rythmique. Est-ce qu'une telle distinction est en soi concevable pour les Grecs? Est-ce qu'on peut négliger l'accent, s'il est *anima vocis*? »⁴⁷.

La question de savoir comment les Anciens lisaient n'est pas un problème secondaire, au contraire pour Nietzsche il est le problème par excellence : il s'agit d'une des questions centrales de l'histoire de la littérature grecque face à laquelle les chercheurs restent sans réponse. La perception moderne est en effet radicalement différente, notre sensibilité a été modifiée et notre oreille (un autre thème très cher à Nietzsche) a perdu toute finesse d'écoute, ou plutôt elle a développé une sensibilité différente tout au long du Moyen Âge, en s'éduquant à différentes modalités artistiques. Dans son importante lettre sur la rythmique adressée au compositeur et musicologue Carl Fuchs à la fin d'août 1888, donc presque vingt ans après ses cours sur la rythmique grecque, Nietzsche écrit :

« Qu'il doive y avoir un autre accent que l'accent de la parole, pour soutenir cela nous n'avons aucun témoignage, aucune définition, pas même un mot approprié dans les écrits des rythmiciens (par exemple Aristoxène). [...] Dès que notre accent rythmique envahit le vers ancien, on a à chaque fois perdu la langue : on perd d'emblée l'accent de la parole et la distinction entre syllabes longues et brèves. Cela revient à faire un pas vers la formation d'une langue barbare »⁴⁸.

Pour revenir à une compréhension plus proche de l'usage des Anciens et pour montrer l'inconsistance de l'ictus rythmique, Nietzsche interroge d'abord l'usage de la langue, la terminologie ancienne. Nietzsche analyse

47 « Wichtige Frage: wie haben wir zu lesen? (Urphänomen hervorzuheben: wie äußert sich der Rhythmus?) In der Prosa einmal, ob die Accente das Gewicht haben wie bei uns? Jedenfalls lesen wir mit germanischen Accenten. Umgekehrt lesen wir in der Poesie gar keine griechischen Accente, sondern nur den rhythmischen Ictus. Ist nun an sich eine solche Scheidung für die Griechen denkbar? Kann der Accent je vernachlässigt werden, wenn er *anima vocis* ist? » (*ibid.*).

48 « Dass es außer dem Wortaccent noch einen andern Accent gegeben habe, dafür fehlt bei den Rhythmiker (zum Beispiel Aristoxenos) jedes Zeugnis, jede Definition, selbst auch ein dazu gehöriges Wort. [...] Von dem Augenblick an, wo unsere Art rhythmischer Accent in den antiken Vers eindringt, ist jedes Mal die Sprache verloren: sofort geht der Wortaccent und die Unterscheidung von langen und kurzen Silben flöten. Es ist ein Schritt in die Bildung barbarisierender Idiome » (*An Carl Fuchs*, Ende August 1888, *KGB III/5*, p. 1097).

les notions métriques de pied, *pous* (πούς), et d'*arsis* (ἄρσις) et *thesis* (θέσις). Le pied est l'unité rythmique de base qui correspond à un temps complet et qui caractérise le rythme du vers, alors que l'*arsis* et la *thesis* sont les deux parties dont il est composé. De ces deux parties, l'*arsis* correspond à l'entrée du temps (lever, *Hebung*), dite aussi légère (*leicht*) ou pire (*schlechter*), la *thesis* à la partie du temps battu (poser, *Senkung*), dite aussi forte (*schwer*) ou bonne (*gut*)⁴⁹ selon la terminologie utilisée par Nietzsche. La terminologie grecque est clairement reprise de l'orchestique, là où l'unité de mesure du temps était donnée par le pas de danse, donc par le mouvement de lever et de poser le pied selon un beau marcher (*schönes Gehen*)⁵⁰, qui, comme on va voir dans quelques instants, n'a rien de métaphorique. Dans la doctrine rythmique moderne, l'ictus rythmique, l'accent d'intensité, tombe normalement sur la *thesis*, c'est-à-dire sur le temps fort, et il le marque avec un changement d'intensité⁵¹.

Or, aux yeux de Nietzsche cette pratique de l'accentuation semble être peu motivée dès que l'on considère deux facteurs : la définition même du rythme donnée par les Anciens, dont nous avons brièvement parlé, et l'origine de la terminologie rythmique dans le cadre de l'orchestique. Le rythme selon la définition d'Aristoxène est la mesure du temps, la forme et l'ordre du temps. La terminologie rythmique témoigne de l'application de ce principe dans le domaine de l'orchestique, c'est-à-dire de la danse de groupe, qui en Grèce, historiquement, était toujours associée au chant. Il s'agissait de chœurs de garçons ou de filles, d'hommes ou femmes, guidés par le *chorodidaskalos*, qui exécutaient des danses en honneur de la divinité pendant les fêtes les plus importantes de la cité et chantaient des chants tout au long de la danse. La terminologie rythmique dérive donc de la façon dont le *chorodidaskalos* marque le temps pour les danseurs et les chanteurs. Ce n'est pas par hasard que les

49 Aristoxène, encore plus clairement, appelle l'*arsis* et la *thesis* respectivement *ho anō chronos* (ὁ ἀνω χρόνος) et *ho katō chronos* (ὁ κάτω χρόνος), *anō* et *katō* signifiant « en haut » et « en bas ». Dans la terminologie française moderne on parle d'« abaissement » pour la *thesis*, qui est dite aussi le moment « fort » du vers, et d'« élévation » pour l'*arsis*.

50 *Zur Theorie der quantitirenden Rhythmik*, KGW II/3, p. 270.

51 L'analyse de Nietzsche est en réalité bien plus approfondie et elle considère aussi les cas dans lesquels l'ictus est assigné à l'*arsis*. Pour des raisons de temps et pour ne pas trop nous éloigner de notre sujet, nous ne pouvons pas rendre raison de ces approfondissements dans le contexte de cet article.

parties du rythme (*arsis* et *thesis*) étaient appelées aussi des « signes », au sens propre de « gestes », ou encore plus clairement (Aristoxène) *semeia podos* (σημεῖα ποδός), c'est-à-dire les signes qui indiquent le mouvement du pied.

Or – Nietzsche observe – pour marquer le rythme, c'est-à-dire pour marquer une conformation particulière du temps, il y a encore aujourd'hui deux manières : l'une pour les yeux, l'autre pour les oreilles. Celle pour les yeux est la manière la plus proche de notre solfège : un geste, la main par exemple, qui accompagne le temps en marquant ses mesures et souligne là où la section rythmique recommence en reprenant chaque fois le même mouvement. Cette méthode était utile pour la direction d'un chœur qui devait chanter et qui donc ne pouvait pas recevoir des stimuli de type auditif – lesquels auraient dérangé l'exécution –, alors qu'il pouvait sans difficulté suivre les mouvements du *chorodidaskalos*. Une autre façon de donner le rythme est celle qui se fait par le son, qui revient à marquer avec une percussion la partie forte du temps, quand le pied du danseur touche le sol et que le pied rythmique se conclut. Il pouvait s'agir d'un battement symbolique, fait avec la main, le pied, ou même seulement un doigt, selon plusieurs témoignages anciens⁵², ou d'un bruit plus fort, renforcé par un tabouret ou par des sandales de bois pour être mieux entendu. Cette percussion plus forte aurait été inadmissible dans le cadre d'un chœur, mais elle était l'unique possibilité pour guider un groupe de danseurs engagés dans leurs pirouettes. Ce deuxième type de mesure du rythme faite pour l'oreille avait quand même un inconvénient comparé au précédent type s'adressant à l'œil. On pourra dire, en ayant recours à une terminologie moderne, qu'il n'était pas une méthode analogique, comme c'est au contraire le cas pour la scansion visuelle du temps. Si en effet le geste du solfège suit le parcours tout entier du pied, de l'entrée du temps en levée à la conclusion du temps en appui, la méthode de la *percussio*, du coup, au contraire, rend perceptible (c'est-à-dire audible) uniquement la partie forte du temps, à savoir la partie dans laquelle le temps va vers la conclusion, « se pose »,

52 HORACE, *Carmina*, IV, 6, 31 *sqq.* : « virginum primae puerique claris patribus orti, Deliae tutela deae, fugacis lyncas et cervos cohibentis arcu, Lesbium servate pedem meique pollicis ictum » ; QUINTILIEN, *De institutione oratoria*, IX, 4, 51 : « ubi tempora etiam animo metiuntur et pedum et digitorum ictu, intervalla signant quibusdam notis ».

donc la clôture du pied. D'autre part, en mesurant ainsi le rythme par les gestes, on n'attribue pas un relief particulier à l'une ou à l'autre partie du temps, mais cela permet au contraire de suivre le mouvement du temps indifféremment du début jusqu'à la fin, en rendant explicite l'entière *agôgè* du temps. Avec la percussion, au contraire, le *chorodidaskalos* marquait seulement les limites du temps grâce à un signe audible qui était censé faire comprendre aux chanteurs/danseurs l'entrée rythmique (*Auftakt*), c'est-à-dire le moment où la mesure rythmique recommençait : « d'ici on recommence », « encore une fois ».

Tous les auteurs anciens qui parlent de l'ictus ont en tête précisément cette deuxième manière de donner le temps pour l'oreille. L'ictus serait donc, concrètement, un signe audible, une percussion faite par le *chorodidaskalos* pour marquer la fin d'un temps et le commencement du temps suivant. Même si on voulait l'exprimer du point de vue graphique⁵³, dans la transcription d'un hexamètre par exemple, l'ictus n'indiquerait donc que cette disposition de temps, c'est-à-dire les intervalles (*intervalla signant*). Mais le caractère intensif de la percussion (le *Taktschlag* est un son audible et clairement marqué) ne regarde certainement pas la prononciation d'un vers, qui reste toujours plane et réglée par les ordres internes des quantités du temps (longue et brève) du rythme. La nature du rythme, pour résumer, n'avait rien en commun avec la nature du signe extérieur qui était censé indiquer ses limites ; le rythme rendu visible par le signe était composé au contraire de relations temporelles, de rapports quantitatifs de temps, et non pas de sons accentués et marqués par rapport au reste du vers. C'est là, selon Nietzsche, le *Missverständnis* fondamental des rythmiques modernes : elles ont confondu le signe avec la chose, ce qui est censé indiquer et ce qui doit être indiqué. Les études de rythmique moderne ont été conduites à cette erreur par la sensibilité musicale moderne, pour laquelle le phénomène signalé par l'ictus était profondément étranger, et au contraire l'ictus rythmique était quelque chose de familier et de concevable. Donc le rythme signalé par le *chorodidaskalos*, ne changeait pas nécessairement la manière de réciter un vers, comme au contraire fait l'ictus rythmique. Le rythme ancien n'est pas censé indiquer des points où il faudrait parler/chanter plus fort, mais bien une simple mesure

53 « ´ » est le symbole utilisé par la rythmique moderne, mais au Moyen Âge on utilisait plutôt « ˘ » sur la syllabe à accentuer.

interne à la composition, qui peut être aperçue seulement comme une forme d'équilibre entre volumes et poids, dans le complexe de la récitation. Enfin donc : comment lisaient les Anciens ? Comment faut-il prononcer un hexamètre ? Nous ne serons probablement jamais capables de le prononcer correctement. La sensibilité moderne est trop distante de l'ancienne pour qu'on puisse même seulement imaginer quelle était la prononciation d'un vers, et surtout quel effet il provoquait sur l'âme humaine. D'ailleurs, déjà Herder et la majorité de la tradition allemande après lui croyaient que la langue des Grecs, leur poésie en particulier dans la forme privilégiée de l'hexamètre homérique, étaient la clef de lecture du monde grec dans sa totalité. Il suffirait, pour ainsi dire, d'être capable de prononcer correctement la langue grecque pour déchiffrer vraiment la *Weltanschauung* du monde grec. Mais justement cette chose apparemment très banale, en réalité décisive, comme Nietzsche l'a bien montré, nous échappe.

En conclusion, résumons ce qu'on a cherché à montrer au cours de cet article : quel est le statut attribué par Nietzsche au discours sur le rythme dans ces premiers textes de la période de Bâle ? Le discours sur le rythme est d'abord un discours sur la forme et sur la norme – pour le dire d'un mot, un discours sur la convention et sur son rapport avec la nature. Le rythme est une forme, dans le sens donné à ce mot par Aristote, qui a une capacité normative. Il est capable d'informer la matière, notamment la poésie, la musique et l'art, et ce faisant il est capable d'agir sur l'âme humaine. Le rythme agit comme une discipline sur l'âme et il est capable d'en modeler les formes. L'âme, le caractère, l'habitus de l'homme sont donc des matières, *rhythmizomena*, capables d'accueillir le rythme et d'en être informées et formées. C'est pour cette raison, que l'analyse de Nietzsche de la rythmique ancienne aura nécessairement une double connotation : philologique, c'est-à-dire liée à l'expérience de la parole et du texte, mais aussi et surtout anthropologique, qui nous amène à repérer ce phénomène et son action dans les moments originaires de l'organisation religieuse, sociale et civile de l'homme. On ne s'étonnera pas à ce propos de voir le rythme et ses modalités, la musique et la poésie, associées à la législation de la *polis*. Ce n'est pas un hasard si le terme *nomos*, qu'on a déjà eu l'occasion de mentionner, désignait dès les époques les plus anciennes autant les modes musicaux et les modes du chant que les lois de la cité. Déjà Jacob Burckhardt souligne dans

sa *Kulturgeschichte*⁵⁴ cette correspondance du terme *nomos* (νόμος), nommant le chant comme les lois :

« Dans certains États les garçons devaient apprendre par cœur les lois suivant une mélodie ou une cadence (ainsi en Crète, cf. Aelian, *Varia Historia*, II, 39), non pas seulement pour s'en imprégner, mais pour que les lois en deviennent d'autant plus inaltérables. *Nomos* a en effet le double sens de loi et de mélodie »⁵⁵.

Que le rapprochement de ces domaines, poétique et politique, ne soit pas arbitraire est démontré par le caractère tout à fait non métaphorique de ce double sens dans la langue grecque. Pour conclure, je ne peux que rappeler une anecdote, reprise par Nietzsche chez Plutarque, qui illustre d'une façon très claire ce rapport de coïncidence, qu'on pourrait qualifier de synthétique, entre les lois de la musique et les lois de la *polis*. Il s'agit de la réponse donnée par le grand homme politique Thémistocle au poète Simonide, alors que ce dernier lui avait fait une prière qui allait à l'encontre de la loi :

« Thémistocle lui répondit: Si tu hausses le ton contre la mélodie, tu n'es pas un bon poète; si j'agis contre la loi, je ne suis pas un bon προστάτης [régisseur de la cité] »⁵⁶.

54 Bien qu'elle n'ait été publiée de manière posthume qu'en 1929, Nietzsche a eu connaissance de ce qu'on appelle aujourd'hui la *Griechische Kulturgeschichte* de Jacob BURCKHARDT, grâce aux notes que Luis Kelterborn, élève à la fois de Nietzsche et de Burckhardt, avait prises dans des cahiers rouges qu'il avait ensuite donnés en cadeau à Nietzsche en 1875.

55 « Ja in einigen Staaten mussten schon die Knaben die Gesetze nach einer Melodie oder Kadenz auswendig lernen (so auf Kreta, v. AELIAN, *Varia Historia*, II, 39), nicht bloß um sich dieselben einzuprägen, sondern damit die Gesetze um so viel unabänderlicher würden. *Nomos* hat ja den Doppelsinn Gesetz und Melodie » (J. BURCKHARDT, *Griechische Kulturgeschichte*, 1929, p. 84).

56 « Antwortete Themistokles: „wenn du [Simonides] gegen die Melodie den Ton erhebst, bist du kein rechter Dichter, wenn ich wider das Gesetz handle, kein rechter προστάτης“ » (*Die griechischen Lyriker*, KGW II/2, p. 150; PLUTARQUE, *De vitioso pudore*, 15).

Bibliographie

Les références des éditions principales des œuvres de Nietzsche et les abréviations figurent dans la bibliographie liminaire du volume.

- BENNE Ch., « Good cop, bad cop: von der Wissenschaft des Rhythmus zum Rhythmus der Wissenschaft », in: HEIT H., ABEL G., BRUSOTTI M. (ed.), *Nietzsches Wissenschaftsphilosophie*, Berlin / New York: De Gruyter, 2011, p. 189-212.
- BERGK T., *Griechische Literaturgeschichte*, Bd. I, Berlin: Weidmann, 1872.
- BERNAYS J., *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie*, Abhandlungen der historisch-philologischen Gesellschaft in Breslau, Bd. 1, 1857.
- BURCKHARDT J., *Griechische Kulturgeschichte*, Leipzig: Kröner, 1929.
- CORBIER Ch., « *Alogia* et Eurythmie chez Nietzsche », *Nietzsche Studien*, 38, 2009, p. 1-38.
- DUFOUR É., « La physiologie de la musique de Nietzsche », *Nietzsche Studien*, 30, 2001, p. 222-245.
- GÜNTHER F. F., *Rhythmus beim frühen Nietzsche*, Berlin / New York: De Gruyter, 2008.
- HELMHOLTZ H. v., *Die Lehre von Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig: Vieweg, 1863.
- HERMANN G., *Elementa doctrinae metricae*, Leipzig: Fleisher, 1816.
- STONEMAN R. (ed.), GARGIULO T. (trad.), *Il Romanzo di Alessandro*, vol. I-II, Milano: Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 2007-2012.
- JACOB D., « Poésie rythmique et “traditions discursives”. Une perspective prototypicaliste sur les genres médiévaux », in: D'ANGELO E., STELLA F. (ed.), *Poetry of the Early Medieval Europe: manuscripts, language and music of the rhythmical latin texts*, III Euroconference for the Digital Edition of the 'Corpus of Latin Rhythmical Texts 4th-9th Century', Firenze: SISMEL/Edizioni del Galluzzo, 2015, p. 267-289.
- KREMER-MARIETTI A., « Rhétorique et Rythmique chez Nietzsche », in: SAUVANET P., WUNENBURGER J.-J. (éd.), *Rhythmes et philosophie*, Paris: Kimé, 1996, p. 181-195.
- LESSING G. E., *Hamburgische Dramaturgie*, Hamburg/Bremen: Cramer, 1768-1769.
- MARQUARD P., Aristoxenou harmonikôn ta sôzomena. *Die harmonischen Fragmente Aristoxenus*, Griechisch und Deutsch mit kritischem

- und exegetischem Commentar und einem Anhang die rhythmischen Fragmente des Aristoxenus enthaltend, Berlin: Weidmann, 1868.
- PORTER J.I., «Being on Time: the Studies in Ancient Rhythm and Meter (1870-1872)», *Nietzsche and the philology of the future*, Stanford California: Stanford University Press, 2000, chap. III, p. 127-166.
- REIBNITZ B. v., *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik (Kap. 1-12)*, Stuttgart: Metzler, 1992.
- RITSCHL F., *Opuscula philologica*, vol. I, Leipzig: Teubner, 1866 (2^e édition).
- ROSSBACH A., WESTPHAL R., *Metrik der griechischen Dramatiker und Lyriker nebst den Begleitenden Musischen Künsten*, Leipzig: Teubner, 1854-1865.
- UGOLINI G., *Jacob Bernays e l'interpretazione medica della catarsi tragica*, Verona: Cierre Grafica, 2012.
- VON WARTENBURG P. Y., *Die Katharsis des Aristoteles und der Oedipus Coloneus des Sophokles*, Hertz, Berlin 1866.
- WESTPHAL R., *Die Fragmente und die Lehrsätze der griechischen Rhythmiker*, mit einem Supplement zur Griechischen Rhythmik von A. ROSSBACH, Leipzig: Teubner, 1861.