



HAL
open science

Friedrich Nietzsche à Bayreuth “ Wagner/Nietzsche – Événement”

Pierre Souq

► **To cite this version:**

Pierre Souq. Friedrich Nietzsche à Bayreuth “ Wagner/Nietzsche – Événement”. Methodos : savoirs et textes, 2017. hal-02996994

HAL Id: hal-02996994

<https://hal.science/hal-02996994v1>

Submitted on 9 Nov 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Methodos

Savoirs et textes

17 | 2017

L'événement

Friedrich Nietzsche à Bayreuth

« Wagner/Nietzsche — Événement »

Friedrich Nietzsche in Bayreuth. « Wagner/Nietzsche —Event »

Pierre Souq



Éditeur

Savoirs textes langage - UMR 8163

Édition électronique

URL : <http://methodos.revues.org/4758>

ISSN : 1769-7379

Ce document a été généré automatiquement le 23 mars 2017.

Friedrich Nietzsche à Bayreuth

« Wagner/Nietzsche — Événement »

Friedrich Nietzsche in Bayreuth. « Wagner/Nietzsche —Event »

Pierre Souq

NOTE DE L'AUTEUR

Notre formulation - « *Wagner/Nietzsche* — Événement » - est analogue à celle de Nietzsche dans *Le crépuscule des Idoles*, au sujet de Goethe ou Schopenhauer par exemple. Nous y reviendrons dans l'article.

1. Prologue

- 1 Alors que *La naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique* vient d'être publiée avec une dédicace à Richard Wagner, Friedrich Nietzsche assiste le 22 mai 1872 à la pose de la première pierre du Palais des festivals à Bayreuth (« *Festspielhaus* »), « dernière impulsion, décisive, à la réalisation de ce projet qui ne manquera pas d'avoir une influence incalculable dans le domaine de l'esprit et de la culture allemands. »¹ Le jour de son anniversaire donc, Wagner donne les trois coups de marteau rituels sur un bloc de granit à l'intérieur duquel se trouve la dédicace du roi Louis II de Bavière, absent pourtant ce jour-là : « J'enferme ici un secret, qu'il y repose des siècles durant, tant qu'en la pierre il demeurera, au monde il se révélera. » C'est le 13 août 1876 que le festival de Bayreuth (« *Bayreuther Festspiele* ») ouvre ses portes à l'occasion de la représentation de *L'Or du Rhin*, début d'exécution de trois cycles complets de la *Tétralogie*. Là, « Les hommes tragiques célébraient leur fête de dédicace, comme signe de commencement d'une nouvelle culture »², cette culture qui se distingue « de l'art des temps modernes » et qui « ne parle plus la langue de la culture d'une caste particulière » mais qui « se pose par là en opposition directe avec toute la culture de la Renaissance qui nous a enveloppés jusqu'à aujourd'hui de sa lumière et de ses ombres. »³ Une définition classique vise à distinguer la

culture (« *Das Kultur* ») de la civilisation (« *Die Zivilisation* ») en ajoutant à la première les sciences et les arts. Ainsi, Guillaume de Humboldt, cité par Ernst Robert Curtius, explique que la « civilisation a pour effet de rendre les peuples plus humains dans leurs institutions et dans leur mentalité, considérée par rapport à ces institutions ; à cet ennoblement des conditions sociales, la culture, elle, ajoute la science et l'art. »⁴ Dans ce sens, la civilisation est un « état permanent de progrès et de perfectionnement » qui vise aussi « la conservation et l'accroissement d'un héritage » alors que la culture marque directement l'activité créatrice de l'esprit et « ressemble à une succession de constructions spirituelles dont chacune vient prendre la place de celle qui l'a précédée. »⁵ Alors, la culture relève ici d'une dimension spirituelle qui se trouve au-dessus de l'idée de civilisation et qui se concrétise dans les créations de l'esprit humain où le scientifique et l'artiste constituent des acteurs essentiels en tant qu'ils dépassent l'ordinaire, le social, le technique, et le mondain, au-delà des territoires et du temps. Aussi, dans deux notes, Patrick Wotling rappelle que la culture chez Nietzsche « ne désigne pas le savoir, mais un type d'organisation de la vie humaine, conditionnée par des orientations fondamentales ». Il précise aussi que Nietzsche caractérise le philosophe comme « médecin de la culture », et que pour la généalogie, « il s'agit déjà de remonter d'une interprétation [...] aux pulsions qui représentent ses sources productrices, et dont l'analyse permettra de statuer sur la valeur de cette culture. »⁶ Le Festival de Bayreuth s'installe donc avec Nietzsche dans une controverse « classique » qui puise ses forces dans les racines même de l'identité allemande, plus soucieuse de son histoire et de sa culture que d'un véritable procès de civilisation (comme le fera notamment Norbert Élias plus tard). Il apparaît donc de prime abord comme un événement artistique « majeur »⁷ pouvant traverser la culture allemande, avec Wagner pour fer de lance, qui s'oppose aux valeurs de la Renaissance, et où Nietzsche fait figure d'admirateur au sein notamment de la quatrième et dernière des *Considérations inactuelles*.

- 2 Le titre des *Considérations inactuelles* n'est pas anodin puisqu'il vise déjà l'« événement » dans une perspective généalogique. Aussi, sa traduction française interroge notre problématique. D'abord, il s'agit de la deuxième série d'ouvrages élaborés par Nietzsche après *La naissance de la tragédie*. Ils sont au nombre de quatre, trois portent sur des personnages particuliers, la seconde est plus générale et porte sur l'histoire : *David Strauss, croyant et écrivain* (août 1873) ; *De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie* (février 1874) ; *Schopenhauer éducateur* (octobre 1874) ; *Richard Wagner à Bayreuth* (juillet 1876). Dans le choix du titre, nous maintenons l'emploi de l'adjectif inactuelles, selon l'emploi commun, bien que nous préférons celui de intempestives, comme chez Henri Albert, plus proche de l'étymologie du terme allemand *unzeitgemässe*, où le temps persiste et le contre-temps demeure (« *Zeit* »). Dans les *Considérations inactuelles*, le risque est d'abord de renvoyer l'adjectif du titre au possible ou au virtuel, conformément à l'opposition actuel/potentiel marqué par le préfixe in- négatif. Chez Nietzsche, en effet, et la quatrième *Considération* est exemplaire, il s'agit bien d'une confrontation présente au temps réel, questionné dans son aspect manifeste, dissimulant les valeurs plus ou moins persistantes d'un temps passé (par exemple, le sentiment « tragique ») mais aussi celles d'un futur pouvant advenir. Dans ce sens, *Richard Wagner à Bayreuth* est une considération « actuelle » dont le « cas » – Wagner – est « l'événement », lequel contient des valeurs « inactuelles », que *La naissance de la tragédie* a déjà fait éclater dans son aspect apologétique, et que le reste des ouvrages de Nietzsche reprend de façon polémique. Alors, le titre reconnu de *Considérations inactuelles* porte à discussion, celui de

Considérations intempêtes, plus rare en français, semblant peut-être préférable, du moins plus proche de l'adjectif allemand originel *unzeitgemässe*. À travers le temps, sous-couvert de valeurs inapparentes et efficaces dessous le présent, Nietzsche considère des « cas » (*Der Fall [Wagner]*) : symptômes d'une Allemagne, et plus loin d'une Europe, « décadentes ». Ces *Considérations* apportent donc une actualité – « non-inactuelle » – qui ré-interprète les valeurs idéalistes, antiques et judéo-chrétiennes, à l'aune de ces exemples dont *Richard Wagner à Bayreuth* est l'événement. Trans-actuelles pourraient alors s'avérer plus juste, maintenant l'actualité de ces *Considérations* tout en la dépassant dans une visée généalogique, où la dimension temporelle pourrait être maintenue sur un ton plus critique. À titre heuristique, pourquoi ne pas pousser le « transactuelles » au « transactionnelles » qui pourrait éviter le néologisme tout en poursuivant la valeur active (voire « activiste » et « réformatrice ») du contre-temps. En effet, le verbe *transigo* signifie transiger, poussant chacune des *Considérations* à leur terme, une fois devenue conforme à des valeurs originelles. Dans cette conformité, nous retrouvons bien la préposition *gemäß* du *unzeitgemässe*, « en vertu de », « conformément », soutenant la présence d'une forme primitive cachée et pourtant adéquate. Quant au *Betrachtungen*, traditionnellement traduit par « considérations », il manque peut-être la valeur esthétique relevant du jugement en allemand. Si « méditations » paraît spiritualiste, « contemplations transactionnelles » pourrait rendre compte à la fois du caractère actif de l'évaluation généalogique mais aussi de l'appréciation esthétique rapportée ici à Wagner, bien que les trois autres *Considérations* ne portent pas directement sur l'art. Pour des raisons de sens donc, aussi de sonorité, et finalement en rapport avec les exigences d'un titre condensant quatre réflexions différentes, nous proposons pour l'instant « considérations à contre-temps » qui maintient le caractère polémique de l'oeuvre tout en lui donnant un ton plus général, conservant la dimension temporelle ainsi que la perspective généalogique, enfin peut-être la note d'un trait mélodique et allemand pouvant rappeler au loin Wagner.

- 3 Le premier paragraphe de *Richard Wagner à Bayreuth* est emblématique en ce qu'il pose la notion d'événement de façon dialectique entre d'une part le ou les hommes à l'origine de sa création et celui ou ceux qui le reçoivent :

« Pour qu'un événement soit grand, deux conditions doivent se trouver réunies : la grandeur du sentiment chez ceux qui l'accomplissent et la grandeur du sentiment chez ceux qui en sont les témoins. Aucun événement n'est grand en lui-même. »⁸
- 4 S'il existe une histoire de la « grandeur » chez Pascal, Hegel ou Carlyle,

« Nietzsche est non seulement la dernière voix de la grandeur dans le monde moderne, mais toute sa vie et toute son oeuvre ne sont qu'une exégèse de ce concept. »⁹
- 5 Dans ce cadre, la notion de « grandeur » est déterminante pour qualifier l'événement, non pas en tant que quantité permettant de mesurer la valeur de ce qu'il est, mais bien comme une qualité inhérente aux hommes, en tant qu'il exprime leur volonté de façon remarquable. Et si le « grand » homme a la capacité de créer un événement et de faire l'histoire ou la culture, il s'agit avec Nietzsche d'interroger son origine et ses fondements, plutôt que ses manifestations visibles. Nietzsche emploie d'ailleurs le terme « *Herfunft* » qui marque la provenance ou l'origine, plutôt que « *Entstehung* » qui constitue seulement l'apparition ou la manifestation visible. « *Ursprung* » est pris de façon négative comme « origine » dans une percée seulement linéaire. Selon Nietzsche donc, la volonté des Hommes s'exprime dans l'événement sous la forme de forces et de tensions, la « grandeur » pouvant être associée à son processus d'intériorisation et permettant de

sortir « grandi » d'une expérience majeure. Cette volonté, et le Festival de Bayreuth en est le cas typique, peut s'extérioriser à travers l'art et le rassemblement autour d'une œuvre, mais se dissocier de l'artiste en donnant au spectateur la possibilité de l'interpréter et de la faire « grandir » encore, ou à l'inverse, de la supprimer et de la faire disparaître. Alors, se pose le problème de la réception de l'œuvre qui, si produite initialement par un « grand », ne suffit pas à faire d'elle un « grand » événement, la « grandeur » du public demeurant la condition secondaire à son avènement mais aussi nécessaire à son élévation.

- 6 Événement artistique majeur donc, le premier festival de Bayreuth marque l'avènement d'une « œuvre d'art totale » dont la transcription résume la modernité. Et Nietzsche nous dit :

« Je comprends parfaitement qu'un musicien aujourd'hui nous dise : "Je hais Wagner, mais je ne peux supporter d'autre musique." Mais je comprendrais aussi le philosophe qui déclarerait : "Wagner résume la modernité. On a beau faire, il faut d'abord être wagnérien". »¹⁰

- 7 Dans ce sens, le Festival de Bayreuth est un événement qui, s'il marque la réalisation du concept esthétique d'« œuvre d'art total » (*Gesamtkunstwerk*) et concrétise l'idéal romantique allemand de la totalité (suivant par exemple Philipp Otto Runge), pose aussi le problème de son rappel ou de son retour, ayant déjà existé chez les grecs de l'Antiquité. Ainsi, Alain Patrick Olivier écrit :

« Pour la première fois depuis les Grecs se dessine la possibilité d'un retour à l'œuvre d'art totale (*Gesamtkunstwerk*) qui vient contredire la sentence hégélienne de la "mort" de l'art. »¹¹

- 8 Alors, le concept d' « éternel retour » pourrait s'avérer utile afin d'interpréter l'événement dans sa dynamique circulaire, non pas comme un retour en arrière, où l'art pourrait conduire à sa fin, mais comme l'expression même de la « vie » des acteurs ayant mené à son avènement, son déroulement, et son épiphanie. Dans ce sens, l'interprétation de Pierre Sauvanet nous paraît formidable car il soutient que l'idée même d'éternel-retour ne saurait être comprise « sans lui conférer aussi un sens musical ». En effet, l'éternel retour est rythmique en ce qu'il exprime le retour permanent d'une volonté primordiale vécue de façon vivante et dynamique ; et, il s'exprime en termes de forces et de pulsions, de temps forts et de temps faibles, de crescendo ou decrescendo, enfin de silences et de soupirs – « ce qui comporte un rythme, la vie entière des individus, la politique des peuples, les rapports d'intérêt, les conflits de classe, 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. »¹² Et alors, si l'événement de Bayreuth est très « grand », cela pourrait être en vertu de sa profonde résonance avec une volonté esthétique et originale, qu'il faudra ramener à une perspective généalogique où l'histoire n'est pas linéaire et tendue vers un idéal, mais l'interprétation de valeurs inactuelles. Plus précisément, il s'agira de voir, au moment du premier festival de Bayreuth, un tournant et une rupture : au moment où le compositeur rend concret l'idée d'une œuvre d'art totale, le festival de Bayreuth devient le point de sa chute (*Der Vorfall*, « l'événement » ou « la chute ») et le symptôme d'une musique malade et décadente. Si cette « maladie » a d'abord contaminé Nietzsche, il en ressort finalement grandi, ayant réussi à la transformer en un diagnostic critique et polémique, coïncidant étonnamment « dans la durée avec l'avènement de l'"Empire". »¹³

2. Avant Bayreuth

- 9 En novembre 1868, lorsque Nietzsche, seulement âgé de 24 ans, rencontre le compositeur à Leipzig, il est impressionné par son esprit combatif et répond à ce besoin de rénovation culturelle. « Wagner était un révolutionnaire ! Il avait dû fuir les Allemands... »¹⁴ Si Nietzsche rappelle aussi l'époque d'ébullition de la guerre franco-allemande de 1870-71, dans laquelle la naissance de la tragédie a pu naître, engagé alors comme volontaire et ambulancier dans l'armée prussienne, c'est alors pour mieux rentrer avec Wagner « au cœur des combats qui [...] se livrent aujourd'hui dans les plus hautes sphères de notre monde actuel entre l'insatiable connaissance optimiste et le besoin d'art tragique. »¹⁵ Aussi, tout comme pour Wagner, la participation de Nietzsche à ces combats ne prend pas la forme instantanée du politique mais celle de la musique, plus à même de rendre compte de la vie de par son caractère esthétique et la volonté d'un retour à l'acte tragique. C'est alors d'abord dans la résonance des volontés de Nietzsche et de Wagner que l'événement de Bayreuth est manifeste. Recopiant *Le monde comme volonté et représentation* dans *La naissance de la tragédie*, Nietzsche explique que le
- « rapport intime que la musique entretient avec l'essence véritable de toute chose explique également que lorsqu'on joue une musique appropriée à quelque scène, action, événement ou milieu, elle semble nous révéler leur sens le plus profond et se présenter comme leur commentaire le plus exact et le plus évident. »¹⁶
- 10 Reprenant le concept de « volonté » à Schopenhauer, Nietzsche l'applique à la culture sous la forme d'une hypothèse interprétative, soulignant le
- « point de vue capital de la méthode historique, d'autant plus qu'il va fondamentalement à l'encontre de l'instinct et du goût de l'époque qui sont précisément dominants et préféreraient encore composer avec le hasard absolu, voire l'absurdité mécaniste de tout ce qui se produit plutôt qu'avec la théorie d'une volonté de puissance à l'œuvre dans tout ce qui se produit. »¹⁷
- 11 Cette volonté, si elle est concrète, est aussi l'occasion d'interroger l'histoire en tant qu'elle comporte des cas typiques et symptomatiques de la culture actuelle, lesquelles s'expriment sous la forme d'événements réels et de « forces spontanées, agressives, envahissantes qui réinterprètent, réorientent et forment ». Dans ce sens, la « volonté de puissance »¹⁸ (« *Der Wille zur Macht* ») chez Nietzsche est l'essence même de la vie qui est active, formatrice, et manifeste dans le réel, mais où la culture sert de cas ou de valeur d'expression dans le mouvement d'un « éternel retour »¹⁹ (« *Die Ewige Wiederkehr* »). Le rapport entre « volonté de puissance » et « éternel retour » ne va cependant pas de soi ici, car il est pris entre plusieurs volontés concurrentes (Nietzsche, Wagner, Bismarck les acteurs, les spectateurs) ainsi qu'une temporalité complexe (le temps du réel, le temps de Wagner, le temps de Nietzsche, le temps de l'acte et de la scène pendant le festival, le temps de la narration nietzschéenne, etc). Aussi, dans la quatrième *Considération*, l'« éternel retour » apparaît comme le lieu idéal et le temps de l'événement de Bayreuth qui marque l'ouverture de la volonté de ceux qui y participent, en tant qu'ils portent l'espoir culturel des plus « grands ». Et,
- « n'est-ce-pas une chose presque merveilleuse de rencontrer de nos jours une manifestation semblable ? Ceux qui sont appelés à y concourir, comme acteurs ou comme témoins, ne doivent-ils point être déjà transformés et renouvelés afin de pouvoir à l'avenir et dans d'autres sphères transformer et renouveler à leur tour ? »

12 Le festival est donc l'événement des « alliés naturels avec lesquels nous pouvons lutter contre la propagation et les empiètements étouffants des prétentions à la culture. »²⁰ Ici donc, le festival de Bayreuth est un événement en tant qu'il rassemble plusieurs personnes manifestement prêtes à une transvaluation des valeurs et où la culture allemande peut apparaître. Il s'agit alors d'une manifestation historique dans le sens d'une ouverture de l'être pris comme accumulation des volontés, lesquelles concrétisent l'éternel retour à travers l'intrigue que le festival fait advenir. Aussi, le problème paraît paradoxal quand on connaît l'aversion de Nietzsche pour l'esprit du troupeau et son rejet du mouvement nationaliste pris dans ses déterminants collectifs. Or, il ne faudrait pas se tromper, ce qui va créer du « liant » au sein du mouvement de Bayreuth, c'est la musique de Wagner en tant qu'elle est porteuse de valeurs actives et où le *spectateur* n'en est pas un, mais plutôt un *acteur* qui participe aussi à l'œuvre de l'artiste. Alors, chaque oeuvre n'est plus unique mais l'expression de plusieurs volontés qui participent du même principe. Dans ce sens, toutes

« nos espérances tendent au contraire avec ardeur à percevoir le fait que, sous cette vie de la culture [...], se cache une force antique splendide, intimement saine, qui certes ne s'anime pas énergétiquement qu'à des moments formidables, pour ensuite rêver à un réveil de l'avenir. »²¹

13 Dans le cadre d'une pensée historique, le problème est alors de savoir dans quelle mesure cette *métaphysique* peut être rendue à Wagner et faire de lui un événement « typique » dont le festival de Bayreuth constitue un signe culturel et le symptôme d'un principe universel que Nietzsche appelle « volonté de puissance ». À très juste titre, Patrick Wotling souligne dans une note²² de l'*Essai d'autocritique* que le terme de « symptôme » (« *das Symptom* ») chez Nietzsche précise celui de « signe » (« *das Zeichen* »), en ce qu'il est plus profond, parfois « ambigu », pouvant être positif, le plus souvent négatif, mais toujours pris dans une dynamique. Il montre aussi que Nietzsche emploie le terme *Phänomen* et non celui, classique, d'*Erscheinung*, ce dernier proche du sens d'*Ereignis* ou d'apparition, et que c'est donc plutôt le problème de l'émergence, de l'origine ou de la provenance, de l'événement qu'il s'agit d'interpréter, au-delà de sa manifestation objective. Alors, de manière

« qui tranche avec le reste du corpus nietzschéen, il est beaucoup question de métaphysique, en un sens positif, [...] qui défend d'abord le primat de la processualité, en d'autres termes du devenir ».

14 Ici, c'est donc en termes de mouvement de création et de destruction qu'il s'agit de penser l'événement de Bayreuth, lequel fait figure d'illusion comme manifestation d'une volonté cachée où l'existence du monde ne se justifie qu'en tant que phénomène *culturel* et *musical*. Et alors, c'est au-delà des signes musicaux et des symptômes culturels qu'il nous faudra aller chercher l'histoire de l'événement afin d'interpréter sa vie et sa dynamique si particulière.

15 C'est peu après *La naissance de la tragédie* que Nietzsche applique le concept de « volonté » à l'histoire elle-même et où l'événement devient plus saillant. Dans la seconde des *Considérations*, il écrit ainsi que

« nous avons besoin de l'histoire pour vivre et pour agir, et non point pour nous détourner nonchalamment de la vie et de l'action [...] Nous voulons servir l'histoire seulement en tant qu'elle sert la vie. Mais il y a une façon d'envisager l'histoire et de faire de l'histoire grâce à laquelle la vie s'étiole et dégénère. C'est là un phénomène qu'il est maintenant nécessaire autant que douloureux de faire connaître, d'après les singuliers symptômes de notre temps. »²³

- 16 Selon Nietzsche donc, il existe une *analogie* entre la vie et l'histoire en tant qu'elles manifestent la volonté du sujet en termes de forces, d'expansion et de destruction ; mais
- « l'histoire, pour autant qu'elle est placée au service de la vie, se trouve au service d'une puissance non historique [« *unhistorischen Macht* »], et, à cause de cela, dans cet état de subordination, elle ne pourra et ne devra jamais être une science pure, telle que l'est, par exemple, la mathématique. »²⁴
- 17 Une science imparfaite donc à travers le filtre de l'interprétation généalogique qui prend les événements comme la manifestation d'une « volonté de puissance » mais aussi comme la capacité à réagir aux événements qui ne seraient pas seulement la production d'un seul être et ni même du hasard (« *Zufall* »). Alors, il s'agit de comprendre cette relation *analogique* qui rassemble et relie les divers acteurs de l'événement wagnérien car,
- « il y a des hommes qui possèdent cette force à un degré si minime qu'un seul événement [« *Das Erlebnis* »], une seule douleur, parfois même une seule légère petite injustice les fait périr irrémédiablement, comme si tout leur sang s'écoulait par une petite blessure. Il y en a, d'autre part, que les accidents les plus sauvages et les plus épouvantables de la vie touchent si peu, sur lesquels les effets de leur propre méchanceté ont si peu de prise qu'au milieu de la crise la plus violente, ou aussitôt après cette crise, ils parviennent à un bien-être passable, à une façon de conscience tranquille. »²⁵
- 18 Du grec *analogia*, l'analogie est un processus de pensée par lequel on remarque deux formes similaires. Plus précisément *analogia* est composé de *ana*, « selon » et de *logia*, « ratio », donc d'un rapport de proportion effectué par la raison, mais prise dans son caractère vivant et interprétatif chez Nietzsche. Au §13 du Traité II de *La généalogie de la morale*, Nietzsche fait de l'analogie le procédé même de la méthodologie historique (« *per analogiam* »). Nietzsche parle aussi d'« *analogon* » à deux reprises dans *La naissance de la tragédie*. Au §1, il établit le rapport entre rêve, divination et art comme signe de vie, au §8 entre l'acteur de la représentation dans le drame et le personnage original du drame lui-même, le plus souvent un héros à l'expérience tragique. Enfin, au §19, il montre clairement le rapport entre musique allemande, philosophie allemande, et la tragédie grecque, que l'analogie permet de questionner. Dans ce sens, « nous vivons analogiquement les grandes époques essentielles de l'hellénité en les parcourant en quelque sorte en ordre *inverse* »²⁶. Le concept d'événement se voit alors ici enserré de façon *analogique* par les volontés à la source de sa production et les autres qui le reçoivent, leur capacité d'agir ou de réagir pouvant déterminer sa force et sa « grandeur » dans l'histoire.

3. À Bayreuth

- 19 Terminant son travail juste à temps pour assurer la promotion du premier festival de Bayreuth, la quatrième et dernière des *Considérations inactuelles* est l'occasion pour Nietzsche de reprendre confiance en lui, de redonner sens à son travail, de motiver sa venue au festival, diminué cependant par la maladie, toujours hanté par l'absence de reconnaissance et possédant un tempérament de solitaire. En avril 1874, Nietzsche écrit à Gersdorff :
- « Si tu pouvais savoir combien je suis radicalement découragé, quelle mélancolie j'éprouve sur moi-même ! Je ne sais si je serai jamais capable de produire. »
- 20 En 1873, alors que Nietzsche se voit refusé la publication de son *Appel aux Allemands*, commandité par Wagner en proie à des difficultés financières, risquant l'annulation de

son festival, il essuie un nouveau revers lié à la publication de la seconde des *Considérations inactuelles* (1874), très mal accueillie et critiquée. Ainsi, l'historien politique Heinrich Gothard von Treitschke, s'adressant à Franz Overbeck (l'ami de Nietzsche), écrit :

« Quel malheur pour toi que tu aies rencontré ce Nietzsche, ce détraqué, qui nous parle tant de ses pensées inactuelles et qui est pourtant mordu jusqu'à la moelle par le plus actuel de tous les vices, la folie des grandeurs ! »²⁷

- 21 Cependant, Nietzsche trouve la volonté de venir et écrit à Mademoiselle de Meysenbug en 1876 :

« Nous aurons bien des choses à nous dire à Bayreuth. Je retrouve à présent l'espoir d'y pouvoir aller, tandis que, ces deux derniers mois, j'en écartais même la pensée. »²⁸

- 22 Obtenant un congé auprès de l'université de Bâle pour des raisons de santé, c'est en reprenant les notes écrites à Steinabad l'été précédent que Nietzsche termine *Richard Wagner à Bayreuth*, le 10 juin 1876 (publié le 10 juillet 1876). L'ouvrage remporte un certain succès et est rapidement diffusé dans toute l'Europe, traduit l'année suivante en français.

« Pour nous, [écrit-il] Bayreuth signifie la consécration au moment du combat... Le regard mystérieux que la tragédie tourne vers nous n'est point un charme énervant et paralysant, mais son influence impose le repos. Car la beauté ne nous est pas donnée pour le moment même du combat ; mais pour ces instants de calme qui le précèdent et l'interrompent, pour ces instants fugitifs où, ranimant le passé, pressentant l'avenir, nous pénétrons tous les symboles ; pour ces instants où, avec l'impression d'une légère fatigue, un rêve rafraîchissant s'abaisse sur nous. Le jour et la lutte vont commencer, les ombres sacrées s'évanouissent, et l'art est de nouveau loin de nous ; mais sa consolation est restée répandue sur l'homme comme une rosée du matin... »²⁹

- 23 En tant que visionnaire et soldat donc, Nietzsche se rend à Bayreuth pour soutenir son allié Wagner dans un combat où le festival fait figure d'événement, et la quatrième des *Considérations*, dès lors, d'acte à la fois polémique et publicitaire. C'est dans ce cadre que *Richard Wagner à Bayreuth* va apparaître comme l'expression événementielle de deux dialectiques qui sont celle du compositeur avec son public et celle du philosophe avec l'artiste. Et en effet, la notion d'événement semble indissociable d'un rapport *analogique* qui implique à la fois les créateurs de l'événement et ceux qui y assistent. Cette dialectique est cependant ambivalente car, si Wagner est l'organisateur de l'événement et le compositeur des différentes œuvres du festival, c'est face à une scène, un orchestre et des acteurs, que le public y participe, et où le drame lui-même est porteur d'« événements », en référence à la tragédie grecque. Le premier problème est donc le recouvrement que Wagner fait du mythe antique où le drame devient lui-même action au moment même où la musique se joue, et ce, à partir de l'organisation d'un événement repris dans la culture allemande.

- 24 Si Lavignac note le jeu « exceptionnel » des acteurs de par un dévouement sans limite à la cause commune de Bayreuth³⁰, c'est plutôt leur disparition qui fait sens chez Nietzsche en tant que la musique est « seule » capable d'exprimer la volonté de l'acte tragique et faire participer à l'événement celui qui l'écoute. Rappelons que le premier titre de *La naissance de la tragédie* se rapporte directement à la musique et fait de celle-ci l'essence même du sentiment tragique : *La naissance de la tragédie* à partir de l'esprit de la musique (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*), ouvrage publié en décembre 1871, bien que la couverture porte la date de 1872 chez E. W. Fritsch à Leipzig. Le titre qu'on lui connaît

avec le sous-titre *Hellénisme et Pessimisme* et l'*Essai d'autocritique* date de 1886 à l'occasion de sa réédition. Dans ce sens, et à la différence du théâtre ou de l'opéra de la Renaissance, c'est à la musique que l'attention du spectateur doit aller et non au jeu des acteurs, jugé selon Nietzsche « spectaculaire ». Ainsi,

« l'originalité du drame antique comme du drame wagnérien moderne vient de ce que cette synthèse s'opère fondamentalement [...] au travers de la musique et non du langage »³¹.

- 25 Mais alors n'y a-t-il pas contradiction entre la volonté d'un mouvement esthétique total, tel que celui du *Gesamtkunstwerk*, et la sélection d'un seul média artistique comme Nietzsche tend à l'interpréter ? Comme l'explique Olivier, il faut remonter à l'origine de la tragédie dans une visée généalogique et montrer qu'il existe, au-delà des champs artistiques et des périodes historiques, une valeur fondamentale. Dans ce sens, si le sentiment du tragique a déjà existé pendant l'Antiquité grecque, ce n'est pas tant la tragédie des grecs qu'il faut reprendre à l'ère moderne que la valeur qu'elle exprime à travers la musique qui en est la source.

« C'est elle qui a le pouvoir de donner naissance au *mythe* dont l'expression poétique est secondaire : le drame lui-même, les héros et les péripéties relèvent de l'apparence et se déduisent de la musique comme véritable *idée du monde*. »³²

- 26 Et en effet, selon Nietzsche, « la tragédie est née du chœur tragique » lequel « est le véritable drame sous sa forme originaire »³³. Aussi, il remarque la confusion souvent opérée, et par Wagner lui-même, entre action et drame³⁴, le drame signifiant dans le langage dorien « événement », représentant la « légende locale »,

« "l'histoire sacrée" sur laquelle reposait l'institution du culte (— ainsi pas d'action, mais un événement : ὄρνυ en dorien ne signifie aucunement "agir"). »³⁵

- 27 Pour Nietzsche donc, le drame marque l'événement en tant qu'il exprime le sentiment tragique du spectateur pris dans une « décharge pathologique, la *katharsis* », liée à l'expérience esthétique « où l'esprit de la musique donnait en quelque sorte des ailes à celui-ci et lui faisait prendre son envol, la suprême intensification de ses forces. »

« Il se rappellera en effet combien, eu égard au mythe qui s'animait devant lui, il se sentait élevé à une sorte d'omniscience, comme si désormais la faculté visuelle de ses yeux ne se limitait pas à une faculté de percevoir les surfaces, mais pouvait pénétrer à l'intérieur, et comme si, à l'aide de la musique, il voyait devant lui [...] les bouillonnements de la volonté. »

« Et tandis que la musique nous contraint ainsi à voir plus et plus intimement qu'à l'ordinaire, et à déployer l'événement de la scène devant nous comme un tissu délicat, le monde de la scène est, pour notre œil spiritualisé qui regarde au cœur des choses, étendu à l'infini tout autant qu'illuminé de l'intérieur. »³⁶

- 28 Dans ce sens, le drame est pour Nietzsche la condition d'une consolation métaphysique qui arrache momentanément l'Homme au tumulte des formes changeantes afin de le faire participer aux tragédies qui sont les événements de la vie. Et dans ce sens, la construction du théâtre elle-même (« *Festspielhaus* ») fut pensée à Bayreuth de façon à rendre l'expérience des spectateurs « événementielle », et ce, comme pour la tragédie grecque et selon la volonté de plonger le public en « immersion totale » : les sièges du parterre en amphithéâtre et non en fer à cheval avec une pente permettant une vision maximale de la scène ; la création d'une fosse sous la scène permettant de cacher l'orchestre afin d'éviter la distraction du spectateur ; l'obscurité totale ; l'acoustique en bois permettant une réverbération homogène de la musique dans toute la salle et un son monophonique. De plus, la musique wagnérienne est percussive et 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". [...] 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*). »³⁷

- 29 Mais le rapport entre la musique et le réel n'est pas seulement auditif. C'est justement dans le contraste entre l'appréciation de ce que le sujet peut voir et entendre, que la réalité perd son caractère illusoire pour reprendre l'événement dans son caractère primordial. Pour que l'écoute soit totale, il faut forcer l'obscurité. Ce contraste est manifeste dans la façon qu'a l'Homme d'interpréter le monde car, si la vue est une fenêtre ouverte sur l'extérieur, l'écoute est toute intérieure et marque l'incorporation d'ondes, de forces, de leitmotifs, de rythmes, et de dissonances. Il y a plusieurs façons d'écouter mais l'écoute nietzschéenne n'a rien de *conceptuelle*, elle est corporelle et esthétique (du grec ancien *aisthêtikós*, « qui perçoit par les sens, perceptible »). C'est ce que montre Bastien Gallet dans son article « Les labyrinthes de l'écoute : Nietzsche, le monde et la musique ».

« La question n'est pas : qui se tient derrière ce qu'on entend, autrement dit qui est capable d'une telle musique, quelle configuration de forces ? Mais bien : sur quoi ouvrent ces sons ? Sur quel fond de monde surgissent-ils ? »³⁸

- 30 Ainsi, l'écoute est labyrinthique en tant qu'elle comprend la volonté profonde de l'événement et la laisse jaillir dans tous les sens parce qu'elle provient du fond de l'Homme. Selon Nietzsche donc, en valorisant la musique et en faisant « rétrograder la langue jusqu'à une phase primitive où elle ne pense pas encore en notions, où elle n'est encore elle-même que poésie, qu'image et que sentiment »³⁹, le drame wagnérien permet aux spectateurs une *inspiration*⁴⁰ de l'événement et une purge cathartique. Dans ce sens, Patrick Wotling introduit le néologisme « *Einverseelung* », dans son commentaire de *La généalogie de la morale*, qu'il traduit par « inspiration », l'idée étant de fonder une interprétation sur le modèle du corps – « incorporation » – mais appliquée à l'esprit. Là aussi, cette relation peut renvoyer à l'analogie de l'artiste et du spectateur, le premier incorporant la musique dans son être et accouchant d'elle dans le réel, le second l'*inspirant*, incapable de la créer de façon personnelle, mais participant à sa vibration de façon extatique et dans une sensation de résonance. Ainsi,

« l'individu doit être transformé en quelque chose d'impersonnel ; voilà ce que se propose la tragédie ; elle veut qu'il désapprenne l'épouvante qu'inspire à chacun la mort et le temps ; car dans le moment le plus fugitif de son existence il peut lui arriver quelque chose de saint qui l'emporte infiniment sur toute espèce de lutte et de souffrance ! Et c'est là ce qui s'appelle avoir le sentiment tragique. »⁴¹

- 31 Et cette « impersonnalité », nous dit Nietzsche, se trouve *par delà* les différences sociales et les capacités intellectuelles du public. Elle relève d'une véritable expérience humaine et son rayonnement demeure total : la source d'une *culture* à-venir.

« Qu'il puisse en général exister un art assez lumineux pour éclairer les petits et les pauvres en esprit de son rayonnement, assez chaud pour fondre l'orgueil des savants, ceci ne pouvait pas se deviner, il fallait en faire l'expérience. Mais dans l'esprit de celui qui fait aujourd'hui cette expérience elle doit renverser toutes les notions existantes sur l'éducation et la culture. »⁴²

- 32 Alors, là aussi, nous questionnons l'ambiguïté nietzschéenne qui prône d'un côté l'indépendance de l'artiste, mais voit dans le mouvement du spectateur une adhésion collective à son événement. Olivier propose une interprétation intéressante lorsqu'il pointe le rassemblement et la configuration de cette communauté :

« Ainsi se fonde la synthèse politique du *Gesamtkunstwerk* que Lacoue-Labarthe définit comme *national-esthétique*. De la même façon que la tragédie rassemblait tout le peuple grec, Nietzsche considère le peuple allemand comme missionné pour faire surgir à travers la résurrection moderne de la tragédie une nouvelle forme de culture. »⁴³

- 33 Il pourrait d'ailleurs y avoir ici toute une allusion au mouvement « *völkisch* », apparu à la fin du XIX^e siècle en Allemagne, qui vise à donner au peuple allemand une spiritualité païenne comme réponse aux désillusions de la politique nationale et l'arrivée de Bismarck au pouvoir. Faut-il d'ailleurs s'étonner de voir que Wagner ait trouvé un soutien chez Louis II de Bavière, clairement opposé à la politique de Bismarck, et la ville de Bayreuth comme ville d'accueil du festival alors éloignée des actions de l'Empire ? Aussi, le problème paraît ambivalent car, si le mouvement du *Gesamtkunstwerk* semble porter avec lui les valeurs du nationalisme allemand, le festival de Bayreuth s'insère dans une politique *polémique* et *événementielle*. En effet, si Nietzsche et Wagner disent s'opposer à la culture de l'Empire, les membres officiels du politique, bien que les objets de cette opposition, s'y retrouvent en partie, comme spectateurs et participants « occasionnels » de la *nouvelle* culture. Ainsi, si le fossé qui sépare l'artiste du spectateur peut être comblé dans le sens d'une politique nationale marquant la participation de tous, il ne peut l'être que de façon analogique et ponctuelle, la volonté de l'artiste conservant sa primauté dans l'acte *originellement* esthétique et son inspiration par l'auditeur seulement une réponse *a posteriori*. Alors, si la force de l'événement semble recouper celle « nationale », sa dynamique est très certainement différente de par justement cet « esthétisme » qui n'a rien d'institutionnel ou de collaboratif ; au contraire, chez Nietzsche, il demeure l'expression momentanée de volontés *analogues* dont le mouvement est tout à fait unique et seulement personnel.
- 34 La seconde dialectique nécessite une prise de recul par rapport aux « drames » du festival et la reprise de l'événement dans la relation de Nietzsche à Wagner, ou de leurs actions respectives face à la « représentation » de Bayreuth, et de comprendre l'événement de Bayreuth par-delà l'écriture nietzschéenne et au-delà du drame wagnérien. Si nous voyons dans ce « représenter » un lointain écho à Schopenhauer, il doit être possible de repérer le mouvement même des volontés dans leurs efforts et contradictions, selon des forces ascensionnelles et descensionnelles, et sur un fond polémique. L'étymologie grecque du mot « polémique » est directement en rapport avec la guerre (πολεμικός, *polémikôs* « qui concerne la guerre », « disposé à la guerre », *polémikon museion*, musée de la guerre, « batailleur, querelleur »). Dans la Préface et dédicace de *La naissance de la tragédie*, c'est en tant que « combattant sublime » que Nietzsche présente Wagner. Si en 1849, Wagner avait montré un esprit révolutionnaire, engagé dans un mouvement anarchiste à Dresde avec Bakounine, forcé à fuir en France avec un faux passeport, sous mandat d'arrêt suite à l'échec de l'insurrection contre le roi Frédéric-Auguste II de Saxe, c'est en tant que compositeur qu'il affiche un esprit similaire, âgé de 52 ans, dans un contexte où l'Allemagne accroît sa politique impérialiste et expansionniste. En effet, à partir de 1862, Bismarck, nommé premier ministre (« *Ministerpräsident* »), instaure un gouvernement autoritaire sur fond de développement industriel et de conflits armés afin de fonder l'unité allemande. En 1864, la Confédération germanique menée par la Prusse et l'Autriche emporte la guerre des Duchés contre le Danemark, puis rompt son alliance avec l'Autriche, battue le 3 juillet 1866 à la bataille de Sadowa. La Confédération de l'Allemagne du Nord est alors créée lors du traité de Prague le 23 août 1866, suite à la dissolution de la Confédération germanique. Si cette nouvelle Confédération a d'abord

pour effet une séparation entre les états situés au nord du Main sous l'autorité de la Prusse et ceux du sud accédant à leur indépendance (et notamment le Royaume de Bavière avec Louis II profondément francophile et attaché à Wagner), ces derniers adhèrent à la Confédération d'Allemagne du Nord et remportent la victoire contre la France, proclamant la création de l'Empire allemand le 18 janvier 1871, dans la galerie des Glaces du château de Versailles (où Louis II de Bavière demeurera absent...). Alors, toujours inquiet par les mouvements de la Confédération germanique, alors que Karl Ezenbert lui demande la composition d'un hymne national, Wagner répond dans une lettre datée du 10 juin 1866 en faisant allusion à la guerre contre l'Autriche :

« Le danger est là : puissent nos princes comprendre que le chanteur pourra mieux faire entendre leur appel au peuple que tous leurs diplomates. »⁴⁴

- 35 Quand bien même Nietzsche et Wagner font partie des acteurs de l'événement, leur participation est différente, le compositeur étant le créateur de l'événement, alors que le philosophe ne peut que l'encourager et le représenter. L'encourager d'abord, puisque Wagner a besoin du soutien de Nietzsche depuis qu'il a l'idée du festival. Nietzsche est bien présent à la pose de la première pierre du Palais des festivals en 1872. En 1873, il participe à la réunion des délégués des Sociétés Wagner et produit un texte suite à la demande du compositeur afin de trouver des fonds pour l'organisation du festival. Si son *Appel aux Allemands* n'est pas publié, et après un moment de doute, Nietzsche réinvestit tout de même ses espoirs dans le festival et continue d'écrire, reprenant ses notes de 1875 pour établir la *Considération* apologétique un an plus tard. Représenter Wagner aussi, puisque Nietzsche élabore une histoire de l'événement de façon à montrer le compositeur de façon quasi messianique et comme le « restaurateur d'une unité, d'une universalité de la puissance artistique qui ne peuvent être ni devinées, ni révélées, mais ont besoin d'être démontrées par l'action. »⁴⁵ Un besoin d'unité donc, encouragé et représenté par Nietzsche lui-même, et qui correspond historiquement avec l'état de la politique allemande soucieuse d'unifier la nation, mais à laquelle Nietzsche et Wagner disent s'opposer, comme révolutionnaires, ou comme réformistes, maintenant leurs actions *actuelles* dans le milieu de la *culture*, et non pas de la guerre ou de la politique. Dans la lettre du 1er mars 1871 à Louis II, Wagner écrit :

« À moi qui suis si loin de toute vie politique, il m'est impossible d'y voir clair. »⁴⁶

- 36 De plus, une des raisons pour laquelle l'*Appel aux Allemands* de Nietzsche n'a pas été publié en octobre 1873, et en dépit de son titre évocateur, est son manque d'engagement politique :

« Aucun murmure n'approuvait, aucun regard n'encourageait Frédéric Nietzsche. Il se tut. Enfin quelques voix s'élevèrent : "C'est trop grave... ce n'est pas assez politique... il faudrait des changements, beaucoup de changements..." »⁴⁷

- 37 Et ce manque d'engagement politique n'est pas anodin, ni chez Nietzsche, ni chez Wagner, au moment même du festival, tout comme leurs volontés de valoriser l'art au détriment de la civilisation. « Que l'éducation, la culture (*Bildung*) même soient le but — et non "l'Empire" »⁴⁸ — car c'est de « cet abîme qu'a surgi la Réforme allemande » où Wagner est le héros moderne devant la « tragédie de l'État. »⁴⁹ Et pourtant, la posture de Wagner n'est pas évidente car, plus que Nietzsche, il a demandé le soutien de l'Empire afin d'assurer l'événement, du moins de son ami et mécène Louis de Bavière. Dans la même lettre du 1er mars 1871, Wagner conseille Louis II et le flatte :

« Sans aucun doute, la Bavière aurait dû, pour le bien de tous, intervenir d'une façon plus ferme dans la question allemande, afin de lui donner forme. [...] Elle doit cependant non pas se laisser entraîner, mais être l'élément moteur et remplacer la

force effective par la puissance d'un idéal, ce qui, avec un roi comme Louis II à sa tête, devrait être aisé. [...] Si nous avons continué encore un demi-siècle comme aujourd'hui, l'esprit allemand tout entier aurait connu une décadence comparable à celle des malheureux Alsaciens. [...] Ô mon roi ! Le génie allemand se tourne vers vous ! C'est le moment de l'action ! [...] Donnez l'exemple, mais d'une manière infallible, soyez nouveau, original, sans tenir compte des anciennes habitudes. »⁵⁰

- 38 Les mots de Wagner peuvent paraître utilitaristes. En février 1874, Louis II lui accorde un crédit de 100 000 thalers afin de maintenir les travaux liés à l'organisation du festival. En 1875, il fait encore appel à Berlin pour un nouveau prêt de 30 000 thalers ; mais, il se rétracte finalement quand il apprend que sa requête doit remonter au Reichstag. Louis II achète tout de même deux mille places. S'ajoutent alors des dons privés, les honoraires de la marche composée par Wagner pour les États-Unis d'Amérique, et la recette de Tristan à Berlin, gracieusement accordée par Guillaume I. Nietzsche, lui, n'a que faire des contingences pratiques ; seule l'histoire l'intéresse et la critique qu'il peut faire de Wagner et du festival de Bayreuth. « *Wagner — Événement.* » donc, d'où un retrait solitaire en dehors du spectacle de son ami.

4. Après Bayreuth

- 39 Si le festival renferme les derniers espoirs de Nietzsche et qu'il joue sa « grande santé »⁵¹ pour le représenter, il est l'événement daté d'une conjonction de forces atteignant leur *acmé*. La structure du vers en linguistique, comme celle de l'intrigue dans la tragédie antique, se développe comme protase (montée), culmine en un point d'acmé, puis redescend (apodose). Dans le vocabulaire du théâtre, elle correspond au paroxysme du mal dont un personnage est atteint et relève le plus souvent du pathos. Ainsi, *après Bayreuth*, l'événement marque une apodose (celle de Wagner) dont la rupture est symptomatique d'une nouvelle protase (celle de Nietzsche). Tout d'abord, Nietzsche se rappelle du festival de Bayreuth et prend de la distance pour penser son *sentiment* passé :

« [J'avais] le sentiment que tout ce qui m'entourait là-bas m'était foncièrement étranger [...] il me semblait rêver... Où donc étais-je ? Je ne reconnaissais plus rien, c'est à peine si je reconnaissais Wagner. [...] *Qu'est-ce qui s'était passé ?* [...] Le Wagnérien s'était rendu maître de Wagner ! — l'art allemand ! »

- 40 Nietzsche regrette d'être venu. Ce sentiment d'étrangeté devient maladif et accélère la détérioration de son état de santé. Il gesticule, il ne reste plus en place, il cherche un lieu où habiter mais aucune place ne le satisfait. Il veut quitter Bayreuth car le festival le révulse. Il se rappelle ses sorties hors de la ville :

« Dans un village perdu au fond de la forêt de Bohême, à Klingenbrunn, j'allai porter, comme une maladie, ma mélancolie et mon mépris de l'Allemand. »⁵²

- 41 Nietzsche devient un *grand* malade et cette maladie l'enveloppe tout entier ; mais, il ne s'agit pas de la syphilis contractée en 1865 et dont la cause est exogène, mais d'une maladie toute intérieure contre laquelle il se bat, qui le fait grandir jusqu'à la crise de 1889 entraînant son internement à Turin. À Bayreuth, l'agent pathogène, c'est Wagner – le festival, sa culture microbienne. Plus qu'un événement *tragédique*, Nietzsche le vit de façon tragique. Le sentiment du « tragique » est ambivalent chez Nietzsche et indexé à un champ de forces contraires, le plaisir et la souffrance, la pulsion de vie et celle de mort, Éros et Thanatos que Nietzsche transforme en Apollon et Dionysos dans *La naissance de la tragédie* (1872). La *culture apollinienne*, sous son apparence luxuriante, en hommage aux Dieux olympiens, renferme cependant un besoin plus profond, qui la fait apparaître, pour

faire face aux événements de la vie. Ainsi, si l'art d'Apollon est selon Nietzsche « idéal », il est aussi le miroir possible d'une culture plus « réelle » devant permettre l'expression libre d'une volonté plus grande, et où Dionysos assure sa « transfiguration » (*Verklärung*). Alors Wagner, ici, prend la figure du Prométhée d'Eschyle de par « sa nature simultanément dionysiaque et apollinienne »⁵³. Il pourrait bien ressembler à Euripide qui

« en un certain sens n'était que masque : la divinité qui parlait à travers lui n'était pas Dionysos, pas non plus Apollon, mais un démon tout juste né, nommé *Socrate*. Voilà la nouvelle opposition : le dionysiaque et le socratique, et l'œuvre d'art qu'est la tragédie grecque en péril. »⁵⁴

- 42 Alors l'événement de Bayreuth pourrait marquer le point de rupture de la culture apollinienne et dionysiaque, l'expression de deux forces contradictoires menées à leur intensité maximale et dont l'issue ne peut être que douloureuse et pathétique. Nietzsche écrit à la sortie de Bayreuth :

« Après le grand événement vient un accès de mélancolie plus noire, et pour s'en tirer on ne saurait fuir trop vite vers l'Italie ou vers le travail, ou vers tous les deux. »⁵⁵

- 43 Et en effet, ce sentiment de noirceur, Wagner aussi l'a vécu. Dans la lettre du 3 novembre à Emil Heckel, il écrit :

« Comme depuis la fin de mon festival, je n'ai eu que des nouvelles misérables et comme seule une très grande envie pourrait vaincre mon dégoût infini de le répéter et de le continuer, j'en suis à attendre une nouvelle bien abjecte pour me décider à tout laisser tomber, au sens propre. Je me tairai alors totalement et sans mot dire remettrai aux créanciers tout ce qui existe, exactement comme dans le cas d'une faillite. »⁵⁶

- 44 Il faut compter avec les difficultés financières. À la fin de l'été 1876, le déficit se monte à 148 000 marks, plus la dette contractée vis-à-vis de Louis II. Les chanteurs ne sont pas payés, ni même le chef d'orchestre. Mais, le sentiment de dégoût n'est pas le même, Wagner est fatigué, submergé par les contraintes pratiques à régler, dépassé par les événements au sein même de son événement. Et déjà, il organise des concerts à Londres et Munich afin de renflouer ses caisses. Nietzsche, lui, se place à une hauteur plus grande, regardant déjà le passé de haut, afin de lui assener un coup de marteau. Il doit alors marquer l'inauguration d'une *nouvelle* histoire. Alors, Nietzsche prépare sa rupture, son éloignement de Wagner, et cherche à *grandir* en prenant de la distance. Nietzsche occupe ses heures à questionner le compositeur allemand et lui donner un « sens », en faire le « cas typique » d'une généalogie en termes de « bond » et d'« opposé », où Bayreuth constitue le point le plus « haut » et le tournant de sa *chute*. Il reproche à Wagner d'avoir changé de sens :

« Que signifie ce changement de "sens", ce renversement de sens radical ? — car c'en fut bien un, ce faisant Wagner sauta d'un bond directement dans son opposé. Que signifie le fait qu'un artiste saute d'un bond dans son opposé ? »⁵⁷

- 45 Il écrit les bribes d'une autre *Inactuelle*, devant porter le nom de « *Le Soc* », qui deviendra finalement *Humain, trop humain. Un livre pour esprits libres*. Publiés en 1878, les premiers aphorismes montrent la rupture. Le tout nouveau Parsifal est chrétien, beaucoup trop chrétien, « pas de chair et trop de sang », écrit-il dans une lettre au baron de Seydlitz, et rempli d'« idées modernes »⁵⁸. Pourtant, soucieux de ne pas abattre Wagner, Nietzsche propose une lettre à son vieil ami d'arme et une publication anonyme. Anonymat refusé par l'éditeur du philosophe, Wagner se dit trahi et atterré par la publication de l'ouvrage. En août 1878, le journal de Bayreuth écrit :

« Tout professeur allemand, écrivait l'auteur anonyme en qui Nietzsche reconnut, ou crut reconnaître, Richard Wagner, doit écrire une fois dans sa vie un livre qui consacre sa célébrité. Mais comme il n'est pas donné à tout le monde de trouver une vérité, on se contente, pour obtenir l'effet cherché, de prouver le radical non-sens des vues d'un prédécesseur, et l'effet est d'autant plus grand que le prédécesseur maintenant honni fut plus considérable. »⁵⁹

- 46 Pour penser « Wagner — Événement. », il faut rapprocher la casuistique de Nietzsche à la notion de « cas » (« *Der Fall* ») qui marque l'appréciation d'un événement présent (« *Der Vorfall* ») mais aussi l'incident ou la chute. Dans ce sens, et derrière tout événement, se manifeste une tension, un mouvement, une dynamique, une ascension ou une descente, dont le *Cas Wagner* est typique, mais qui ne se résume pas à la personnalité de Wagner. Si Wagner est un « *décadent* typique », c'est tout son festival qui exprime la décadence, composé d'autres volontés dont les forces aussi sont négatives et empreintes de parisianisme⁶⁰. On compte parmi les spectateurs les empereurs Guillaume I^{er} d'Allemagne, Pierre II du Brésil, évidemment Louis II de Bavière, qui garde cependant sa visite secrète afin d'éviter l'Empereur et qui ne vient qu'aux répétitions, aussi les compositeurs Anton Bruckner, Edvard Grieg, Franz Liszt, Camille Saint-Saëns, Franz Servais, Piotr Tchaïkovski, certains français.

« À Bayreuth on n'est honnête qu'en tant que masse, en tant qu'individu on ment, on se ment à soi-même [...] il y manque la solitude, tout ce qui est parfait ne tolère pas de témoins... Au théâtre, on devient peuple, troupeau, femme, pharisien, bétail électoral, membre de comité de patronage, idiot — wagnérien : c'est là que la conscience la plus personnelle succombe au charme niveleur du plus grand nombre, c'est là que règne le voisin, c'est là que l'on devient *voisin*... »⁶¹

- 47 La communauté rassemblée n'est donc pas celle attendue par Nietzsche. Si les « voisins » sont venus à Bayreuth, ce n'est point afin de *faire vivre* l'événement mais de le *vivre* comme des amateurs et parader de façon décadente, avec des costumes et des apparats : le festival est théâtral, il n'est pas dramatique,

« un art qui recherche l'*effet* et rien de plus... l'*espressivo* à tout prix, et la musique servante est l'esclave de l'attitude — *voilà la fin*. [...], une sorte d'entracte particulier à la situation actuelle de l'Europe »⁶².

- 48 Le festival est dans l'air du temps (*Zeitgeist*), il est à la mode ; il n'est pas l'esprit du peuple (*Volkgeist*), mais son expression idéalisée. Richard Wagner, le plus victorieux en apparence, est en réalité un *décadent* qui fait souffrir non seulement Nietzsche mais la culture tout entière. Wagner est l'*artiste de la décadence* — voilà le mot. Ce mot Nietzsche l'emploie le plus souvent en français, emprunté à l'*Essai de psychologie contemporaine* (1883) de Paul Bourget ; mais, alors qu'il qualifiait le style de décomposition employé notamment par Baudelaire, c'est à son étymologie latine que Nietzsche préfère revenir. Le latin *cadere* nous dit « tomber » et le bas-latin *decadentia*, « déchoir » ou bien « céder ». Il s'agit donc d'un malaise, ou d'une chute due à une faute ou à une maladie ; et cette maladie, non seulement Wagner l'a contractée, mais il l'a *transmise* à tous les autres. Nietzsche souffre d'être malade et cette maladie provient de son ami :

« Je suis bien loin de demeurer un spectateur placide, quand ce *décadent* nous perd la santé — et la musique avec ! Wagner, est-il vraiment un homme ? N'est-il pas plutôt une maladie ? Il rend malade tout ce qu'il touche, — *il a rendu la musique malade* — »⁶³

- 49 Mais Nietzsche préfère s'éloigner et mettre le festival en quarantaine ; et alors, il prend la mesure du danger et du risque encouru. Il réussit à se sauver à temps sans être contaminé

complètement, à sauver assez d'énergie afin de fuir et récupérer en interprétant l'événement. En effet,

« l'événement inattendu me jeta une lumière soudaine sur l'endroit que je venais de quitter, — et me donna aussi ce frisson de terreur que l'on ressent après avoir couru inconsciemment un immense danger. »

- 50 Nietzsche quitte donc Bayreuth « fatigué par le dégoût de toute cette menterie idéaliste et de cet amollissement de la conscience »⁶⁴, mais plus lucide face à la hauteur de l'événement qui est resté en fait *petit*. Alors la grandeur du sentiment annoncée dans la phrase inaugurale de la quatrième des *Considérations* n'est en fait que « lourdeur » et « brutalité » et cette acmé de forces n'est qu'une illusion à la hauteur du *spectacle* wagnérien dont l'histoire demeure *vulgaire*. Il est « plus facile d'être gigantesque que beau »⁶⁵, nous dit Nietzsche, et Wagner a choisi d'être un « histrion, le plus grand des mimes, le plus étonnant génie théâtral que les Allemands aient jamais possédé [...] La place de Wagner est ailleurs que dans l'histoire de la musique »⁶⁶ et marque « l'âge d'or du cabotin »⁶⁷ Aussi, et comme pour Schopenhauer, Nietzsche comprend l'événement après coup et à contre-temps, lucide devant son histoire initiale et « monumentale », ou plutôt, prolongeant son histoire première à partir d'une critique de l'histoire monumentale érigée comme un « événement » par Wagner.

« Jusque-là l'histoire monumentale ne pourra user de cette pleine véridicité, toujours elle rapprochera ce qui est inégal, elle généralisera pour rendre équivalent, toujours elle affaiblira la différence des mobiles et des motifs, pour présenter les événements [*Ereignisse*], aux dépens des effets et des causes, sous leur aspect monumental, c'est-à-dire comme des monuments dignes d'être imités. Comme elle fait toujours abstraction des causes, on pourrait donc considérer l'histoire monumentale, sans trop exagérer, comme une collection d' "effets en soi", c'est-à-dire d'événements qui, en tout temps, pourront faire de l'effet. »⁶⁸

- 51 Cette histoire est *spectaculaire*. Wagner a repris les « grands » événements du passé et les a repensés afin de les jouer devant une Allemagne moderne, avide de décors grandiloquents et de mises en scène grandioses. Dans ce sens, il existe une histoire du « spectaculaire » qui concorde avec celle « monumentale » formalisée dans la seconde *Considération* de Nietzsche et qui trouve son origine à la fin du XIX^e siècle dans les arts de la scène. Si le latin *spectaculum* signifie « qui se donne à voir », la critique de Nietzsche vis-à-vis de Wagner va bien dans le sens d'un toujours plus spectaculaire, la musique passant progressivement au second plan, alors qu'elle devait dominer comme premier mouvement de l'œuvre. La musique devient *spectaculaire* et *événementielle*. Et en effet, Olivier confirme que la réalité de Bayreuth est tout autre que celle espérée par Nietzsche.

Il

« reproche à Wagner de privilégier l'œil au détriment de l'oreille et de trahir l'esprit de la musique au profit des arts de la scène, de l'effet dramatique pour lui-même autour duquel il construirait d'ailleurs toute son œuvre. La "réalité" est que Wagner "n'est pas un musicien" mais un "comédien" et qu'il ne considère la musique que comme la servante (*ancilla dramaturgica*) d'un art du théâtre qui est par essence un art de masse. »⁶⁹

- 52 Dans ce sens, les *Feuilles de Bayreuth* (« *Bayreuther Blätter* »), créées par Richard Wagner en janvier 1878 sous la direction de Wolzogen, en sont le prolongement. Nietzsche n'y adhère pas :

« il fait le philosophe, il écrit des "Feuilles de Bayreuth"; il résout tous les problèmes au nom du Père, du Fils et du Saint-Maître. »⁷⁰

53 Alors que la Tétralogie de *L'Anneau de Nibelung* est un festival (« *Bühnenfestspiel* ») en 1876, Parsifal est un festival « sacré » scénique (« *Bühnenweihfestspiel* ») lors du second festival en 1882. Tout empreint de l'esprit du Moyen-Âge, il marque un retour au spiritualisme, à l'abandon du corps et de l'extase cathartique. Aussi, « ce n'est pas à vrai dire la faute de Wagner. Il n'a fait qu'accélérer le *tempo* »⁷¹ Le rythme... le tempo donc... autant de signes devant servir l'histoire de l'événement mais dont la reprise doit être *réfléchie* et attirer l'attention de l'esprit *critique*. Et en effet, si Wagner s'attache aux effets de l'événement, son origine se trouve bien au-delà de la manifestation *musicale* de la culture germanique et dans une époque porteuse de valeurs *actuelles* dont l'illusion de « grandeur » est un symptôme historique. Alors, il faut reprendre cet événement et le fonder afin de trouver sa *provenance* réelle. Dans une prise de recul salvatrice, Nietzsche comprend « le caractère protéiforme de la dégénérescence qui se cristallise ici en un art et en un artiste »⁷². Il montre alors qu'il existe une esthétique de la décadence : un *socratisme esthétique*.⁷³ Ce socratisme esthétique, il le vit de façon dissonante et en souffrant de le voir aussi manifeste. Alors, le but du *nouvel* historien va être de prendre de la distance et de fournir au monde une nouvelle représentation de l'événement afin d'affaiblir et de faire disparaître le sentiment du tragique.

« Le pathos de la distance est le propre de toutes les époques fortes. L'écart, la tension entre les extrêmes sont chaque jour plus petits, — les extrêmes s'effacent même jusqu'à l'analogie... »⁷⁴.

54 Et alors, l'analogie elle-même doit disparaître derrière le changement de cap des forces en tension, des volontés de Nietzsche et de Wagner, et rompre leur trajectoire commune dessous le coup d'un marteau devenu historique. Et en effet, chaque

« époque trouve dans la mesure de force qui lui est impartie également une mesure des vertus qui lui sont permises, des vertus qui lui sont défendues. Ou bien elle a les vertus de la vie *ascendante* : et alors elle résiste du plus profond d'elle-même aux vertus de la vie *descendante* ; — ou bien elle est en elle-même une vie descendante : et alors elle a également besoin des vertus du déclin, elle a de la haine pour tout ce qui se justifie seulement par la plénitude, par la surabondance de forces. »⁷⁵

55 Avant Bayreuth, les volontés de Nietzsche et de Wagner étaient ascendantes. À Bayreuth, elles ont atteint leur apogée puis entraîné la maladie. Au moment de la sortie, Nietzsche s'est enfui dans un sursaut salvateur alors que Wagner ne s'est pas soigné. Après Bayreuth, la volonté de Wagner descend encore et se détériore, alors que celle de Nietzsche s'améliore et grandit. L'événement de Bayreuth marque donc une *synthèse esthétique* (mais non politique), une confrontation des forces qui s'opposent entre, d'une part la volonté commune de Nietzsche et de Wagner de rendre la culture plus « grande » et d'autre part leurs volontés personnelles dans des expressions culturelles *divergentes* – la musique pour l'un, la philosophie pour l'autre. En ce sens, leurs volontés ne sont que des *analogons*. Mais, alors que peut « retenir » l'histoire nietzschéenne ? Si Wagner reste engagé dans l'acte du compositeur, il revient seul à l'historien de représenter cet acte dans un mouvement *authentiquement* spirituel et non plus seulement *inspirant*. Et dans ce sens, les

« "grands hommes", tels qu'on les vénère, se trouvent n'être qu'après coup que de mauvaises petites fables ; — dans le monde des valeurs historiques règne le faux-monnyage... »⁷⁶

56 Alors, suivant en cela la perspective généalogique, il est possible de voir à contre-temps et dans la manifestation simultanée de deux volontés *en tension*, l'expression manifeste d'un *événement* originel et beaucoup plus fondamental, rejoignant en cela la politique de

Bismarck, qui dans un besoin d'unification a traversé le concept d' « œuvre d'art totale » chez Wagner et sa défense chez Nietzsche.

« Voici Schopenhauer adversaire de la musique de Wagner et Wagner adversaire de la politique de Bismarck et Bismarck adversaire de tout wagnérisme, de tout schopenhauerisme ! Que reste-t-il à faire ? »⁷⁷

- 57 Si Nietzsche se détache alors de Wagner, compris en tant qu'événement monumental ou spectaculaire, se détache-t-il autant de Bayreuth auquel il a *lui-même* participé ? Il est possible de répondre par l'affirmative, car Nietzsche est bien lucide devant sa chute et la décadence qu'il a encouragée et représentée ; et d'ailleurs, il se comprend lui-même comme un des cas typiques de son histoire germanique. Alors, peut-être, pourrait-on voir dans ce dépassement *nietzschéen*, un sursaut qualitatif et « civilisationnel » au moment même de la reprise historique. En effet, dans

« la troisième et quatrième *Considération inactuelle*, on oppose, comme l'indication d'une conception supérieure de la civilisation, du rétablissement de la notion de "civilisation", deux images de la quête de soi et de la *discipline de soi* parmi les plus dures, deux types qui sont par *excellence* inactuels, animés d'un mépris souverain pour tout ce qui, autour d'eux, s'appelait "Empire", "culture", "christianisme", "Bismarck", "succès", — Schopenhauer et Wagner, ou, pour mieux dire, en un *seul* mot, Nietzsche... »⁷⁸

- 58 Cette discipline de soi, qui est celle de l'historien *critique*, serait alors l'occasion d'une nouvelle interprétation de l'événement en tant que symptôme spirituel d'une volonté *civilisationnelle*, ce qui renverserait alors nos conceptions initiales sur Nietzsche ainsi que celles classiques liées à la notion de « culture ». « *Nietzsche — Événement*. » donc, dans le sens d'une séparation de l'auteur vis-à-vis de la culture réelle et ambiante afin de la dépasser dans un sursaut critique où la « grandeur » et la « discipline de soi » font partie intégrante de l'esprit d'une civilisation que l'historien peut incarner.

5. Épilogue

- 59 Tout d'abord, un bref retour quant à la traduction française du titre : « *Considérations inactuelles* ». Si Nietzsche n'emploie pas le terme d' « événement » dans *Unzeitgemässe Betrachtungen*, au moins trois de ces *Considérations* sont un *cas* (*Der Fall*) pouvant prendre la forme d'un *événement* parce que pris dans une histoire : Strauss, Schopenhauer, et Wagner. De plus, chaque cas est le symptôme (*Das Symptom*) et le phénomène (*Das Phänomen*) d'une chute (*Der Vorfall*) dont l'expérience (*Das Erlebnis*) est la condition même de l'événement (*Das Ereignis*). Alors, le concept d' « événement » chez Nietzsche s'avérerait *synthétique* et le titre de *Considérations événementielles* nous paraîtrait séduisant. De plus, la seconde des *Considérations*, bien que ne portant pas sur un cas, pourrait bien faire office de grille d'interprétation de chacun de ces événements ainsi que de leur généalogie. Pour nous au moins, la considération *Richard Wagner à Bayreuth* s'exprime sous la forme d'une histoire monumentale, de par son caractère apologétique et sa reprise ultérieure dans le cadre d'une histoire critique. Une remarque alors dans la définition que donne Nietzsche de l'événement dans la quatrième des *Considérations* et dans celle du rapport entre le créateur (« ceux qui l'accomplissent ») et le récepteur (« ceux qui en sont les témoins ») qui nous paraît *dialectique*. Tout d'abord, la formulation d'un événement chez Nietzsche prend bien en compte la valeur du sujet de la réception, quand bien même celle du créateur est toujours valorisée, interprétée comme primordiale et plus active. Dans *Le crépuscule des idoles*, il écrit : « Goethe — Événement, non pas allemand, mais

européen »⁷⁹, ou encore, « Schopenhauer —, le dernier Allemand qui entre en ligne de compte — qui est un événement européen, comme Goethe, comme Hegel, comme Henri Heine, et non pas seulement un événement local, "national"). »⁸⁰ Dans ces exemples, si Goethe et Schopenhauer sont évidemment jugés pour leur « grandeur », l'Allemagne ou l'Europe sont néanmoins leurs témoins, leurs publics, les hommes qui les composent, et dont le caractère *secondaire* n'est pas pour autant contingent. « Wagner — Événement », nous paraît alors pertinent, à condition de bien comprendre le public de Bayreuth et la proximité de personnages influents et politiques, en questionnant leurs valeurs réelles, bien que leurs manifestations puissent paraître dissimulées derrière l'œuvre majeure du compositeur. De plus, si le rapport entre les volontés n'est pas *idéal* au sens de Hegel, il est maintenu dans un sens oppositionnel et analogique, de concordance, ou encore d'alliance, selon l'intensité de l'événement. Il faut alors conserver cette définition première du terme de dialectique pris comme un dialogue réel entre les volontés en présence tout en lui ôtant son caractère spiritualiste (du grec *dialegesthai*, « converser », et *dialegein*, « trier, distinguer », *legein* signifiant « parler »). Alors, si Nietzsche s'affiche très critique face à l'idéalisme hégélien et sa conception de l'histoire dans ses linéaments européens, qu'ils soient chrétiens, socratiques, ou même wagnériens⁸¹, il maintient son caractère *effectif* et le concept d'événement en est une forme exemplaire. Peut-être alors, ne faut-il pas trop craindre l'usage de la notion avec Nietzsche à condition de la maintenir dans ses fondements *généalogiques*, dans les volontés qui la déterminent, et penser son origine à partir premièrement de ses créateurs et deuxièmement de ses spectateurs dans une histoire *réelle*. Dans ce cadre, et à partir « des » histoires du festival de Bayreuth, il nous paraît possible de retirer deux dialectiques qui sont symptomatiques de la « grandeur » d'un événement dans une perspective généalogique. D'un côté, Wagner nous a paru tributaire d'un public dont l'exercice des forces est représentatif d'un trait culturel qui est celui de l'Empire germanique à la fin du XIX^e siècle, à savoir le besoin de décadence et l'attrait pour le spectaculaire (*Wagner — Événement*). De l'autre côté, Nietzsche, en proie avec le même public, nous a montré d'abord son soutien, puis son retrait pathologique hors de l'événement monumental, afin d'en fonder un autre et critique dans une volonté plus « grande » (*Nietzsche — Événement*). Ainsi chez Nietzsche, le festival de Bayreuth est l'application pratique d'une histoire « monumentale » de l'événement qui trouve ses linéaments théoriques dans la seconde de ses *Considérations inactuelles*, mais dont l'expérience [*Erlebnis*] réelle lui permet de la vivre autrement et de prendre la distance nécessaire à la captation de sa grandeur critique. Il est donc possible de comprendre l'

« événement » de Bayreuth comme deux « passages » historiques : le passage d'une histoire monumentale à une autre, antiquaire, chez Wagner — symptomatique de sa chute ; le passage d'une histoire monumentale à une autre, critique, chez Nietzsche — symptomatique de sa mise à l'écart, mais dans les deux cas, « l'apprentissage de la solitude »⁸².

- 60 Aussi, et au-delà de l'analogie première et monumentale, l'histoire de Wagner chute vers l'histoire antiquaire alors que celle de Nietzsche grandit vers celle critique. Alors, l'événement chez Nietzsche pourrait prendre une forme psychologique où l'histoire serait la manifestation vivante de la volonté des sujets et sa qualité l'expression des dynamiques affectives qui le sous-tendent conformément à la seconde des *Considérations* :

« L'histoire appartient au vivant sous trois rapports : elle lui appartient parce qu'il est actif et qu'il aspire ; parce qu'il conserve et qu'il vénère ; parce qu'il souffre et qu'il a besoin de délivrance. À cette trinité de rapports correspondent trois espèces

d'histoire, s'il est permis de distinguer, dans l'étude de l'histoire, un point de vue monumental, un point de vue antique et un point de vue critique. »⁸³

- 61 Dans le cas de Wagner, l'atteinte du point le plus « haut », qui ne s'avère pas être le plus « grand », représente l'événement de sa chute dans l'abysse de la brutalité et de la lourdeur, puis de la névrose et de la théâtralisation de son œuvre devenant décadente et idéale. Dans le cas de Nietzsche, le retrait hors de Bayreuth s'avère être le mouvement le plus « grand », dans une prise de distance douloureuse où la déception et le sentiment du danger sont l'événement heureux d'une histoire salvatrice en phase de devenir critique. Et une fois grandi, peut-on revenir en arrière ? Ingratitude ou fatalité, l'événement *Wagner* — a rendu Nietzsche plus *grand* dans la volonté d'un dépassement de l'œuvre par son histoire, alors que l'événement *Nietzsche* — a rendu Wagner plus triste, dans la perte d'un ami et d'un allié pour sa musique. Très lucide, Nietzsche écrit :

« Je lui dois une santé *supérieure*, une santé qui se fortifie de tout ce qui ne la tue pas ! — Je lui dois aussi *ma philosophie*... Seule la grande souffrance est la dernière liébaratrice de l'esprit, elle enseigne le *grand soupçon* qui de tout U fait un X, un X vrai et véritable, c'est-à-dire l'*avant-dernière* lettre avant la dernière... »⁸⁴

- 62 Le grand soupçon : une volonté de distanciation face à un réel monumental qu'il faut frapper à grand coup de marteau afin de trouver dans ses éclats le minerai d'une histoire critique. Est-ce donc une dette que Nietzsche doit à Wagner dans le signalement poussiéreux de sa chute ? Peut-être, mais c'est dans la distance volontaire du philosophe que se trouve la condition d'un « événement » plus grand et *intérieur*, où l'œil reprend le dessus sur l'oreille et où le regard s'exprime au-delà du passage illusoire des notes et des sons *extérieurs*. Alors, il existe bien une *incorporation* première de l'événement qui débouche sur son *inspiration* seconde (*Einverseelung*) chez Nietzsche, et ce, dans un geste de grandeur qui se met à vouloir dépasser la culture. Et effectivement, l'historien se veut dialecticien de la culture en tant qu'il vit d'abord *les événements* de façon empirique pour les reprendre de façon critique dans un mouvement de distanciation faisant de lui-même l'événement d'une civilisation. Alors, si nous reprenons nos définitions premières, la culture serait ce réel qui demeure *concret* avec la production d'objets ou d'œuvres pouvant devenir des événements de l'histoire ; la civilisation, moins concrète, dépasserait l'histoire et les volontés personnelles dans un mouvement totalisant et collectif seul à même d'ouvrir l'événement. Et pour conclure notre travail, la tâche de l'historien nous a paru triple. D'abord, mesurer l'événement à partir de sa grandeur, afin de savoir s'il peut insuffler de l'espoir dans l'avenir et marquer la culture de façon positive, en entraînant la « sensibilisation » du public et l'éduquer face aux guerres :

« LES GUERRES — Les grandes guerres contemporaines sont le résultat des études historiques. »⁸⁵

- 63 Cette mesure elle-même a son histoire dépendant d'un « grand » public, des contraintes de l'édition et de la publication des ouvrages. Ensuite, défendre l'événement, si la mesure est entraînante. Il peut alors s'agir de publicité, le but étant de pousser l'autre à entrer dans l'histoire elle-même devenue *esthétique* : l'expérience de l'événement – et pourquoi pas, renaître soi-même, en tant qu'événement de ses cendres. Dans ce second point, il peut aussi s'agir d'une rencontre avec l'autre, permettant de faire résonner deux volontés à la dynamique analogue, mais *a fortiori* favoriser leur grandeur et encourager l'avenir. Enfin, et c'est notre troisième point, guetter la chute, la récession, la charité, la rédemption, écarter l'événement, le faire antique, le faire monumental selon l'interprétation, encore critique, selon la disponibilité de ses forces. Ainsi, si la culture s'avère l'objet préféré de l'histoire en tant qu'elle étudie les événements de la civilisation,

l'histoire elle-même peut toujours se faire culture, en tant qu'elle est, et demeure la volonté d'une puissance humaine dont l'éternel retour fait le débat, et la dialectique, la polémique. Et enfin, l'historien devenu « Événement — » pourra-t-il écrire le chant d'un oiseau, tel Siegfried guidé vers Brunehilde, dont il peut comprendre le langage :

« Élevez-vous d'un vol hardi
bien au-dessus de votre temps !
Que vos écrits soient un reflet
de l'avenir dans le présent ! »⁸⁶

BIBLIOGRAPHIE

- Colli, Giorgio (2000), *Nietzsche cahiers posthumes III*, Paris, Éditions de l'Éclat (traduction par P. Farazzi).
- Curtius, Ernst Robert (1932), *Essai sur la France*, Paris, Grasset (traduit de l'allemand par J. Benoist-Méchin.)
- Derrida, Jacques & Jürgen Habermas (2004), *Le « concept » du 11 septembre, Dialogues à New York (octobre-décembre 2001) avec Giovanna Borradori*, Paris, Éditions Galilée.
- Gallet, Bastien (2001), « Les labyrinthes de l'écoute : Nietzsche, le monde et la musique », *Le Portique* 8, *Nietzsche et le divin*, mis en ligne le 09 mars 2005, URL : <http://leportique.revues.org/207>
- Goetschel, Pascale (2011), « Présentation. Le spectaculaire contemporain », Paris, *Sociétés & Représentations*, Publications de la Sorbonne, 1/2011 (n° 31), p. 9-15.
- Halévy, Daniel (1900), *La vie de Frédéric Nietzsche*, Paris, Calmann-Lévy (5e édition).
- Lavignac, Albert (1897), *Le voyage artistique à Bayreuth*, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1903 (7^e édition).
- Liebert, Georges (2005), *Nietzsche et la musique*, in *Œuvres de Friedrich Nietzsche*, Paris, Robert Laffont.
- Looten, Christophe (2013), *Bons baisers de Bayreuth, Richard Wagner par ses lettres*, Paris, Fayard.
- Moindrot, Isabelle, Olivier Goetz & Sylvie Humbert-Mougin (dirs.) (2006), *Le spectaculaire dans les arts de la scène, Du romantisme à la Belle Époque*, Paris, Éd. CNRS.
- Nietzsche, Friedrich (1886), *La naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique, ou Hellénisme et pessimisme* précédé de *l'Essai d'autocritique*, Paris, Le Livre de Poche, 2013 (introduction, traduction et notes par Patrick Wotling).
- (1874), *De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, in *Œuvres complètes*, Paris, Société du Mercure de France, Volume 5, 1907 (traduction par Henri Albert).
- (1876), *Richard Wagner à Bayreuth*, [s.l.], Schloss-Chemnitz, éd. Ernest Schmeitzner, libraire-éditeur, 1877 (traduction par Marie Baumgartner).

- (1881), *Aurore, Réflexions sur les préjugés moraux*, in *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, Paris, Sociétés du Mercure de France, Volume 7, 1901 (traduction par Henri Albert).
- (1882-1887), *Le gai savoir, "La Gaya Scienza"*, in *Œuvres de Friedrich Nietzsche*, Paris, Robert Laffont, 2005 (traduit par Henri Albert, traduction révisée par Jean Lacoste).
- (1886), *Par-delà le bien et le mal, Prélude à une philosophie de l'avenir*, in *Œuvres de Friedrich Nietzsche*, Paris, Robert Laffont, 2005 (traduction par Henri Albert, traduction révisée par Jean Lacoste).
- (1887), *Éléments pour La généalogie de la morale, Écrit de combat, Ajouté à Par-delà bien et mal, publié dernièrement, pour le compléter et l'éclairer*, Paris, Le Livre de Poche, 2000 (introduction, traduction et notes par Patrick Wotling).
- (1888), *Le cas Wagner, Un problème de musicien*, in *Œuvres de Friedrich Nietzsche*, Paris, Robert Laffont, 2005 (traduit par Daniel Halévy et Robert Dreyfus, traduction révisée par Jacques Le Rider).
- (1888), *Le crépuscule des idoles, Ou comment on philosophe au marteau*, in *Œuvres de Friedrich Nietzsche*, Paris, Robert Laffont, 2005 (traduction par Henri Albert, traduction révisée par Jean Lacoste).
- (1888), *Ecce Homo, Comment on devient ce qu'on est*, in *Œuvres de Friedrich Nietzsche*, Paris, Robert Laffont, 2005 (traduction par Henri Albert, traduction révisée par Jean Lacoste).
- (1888), *Nietzsche contre Wagner, Pièces au dossier d'un psychologue*, in *Œuvres de Friedrich Nietzsche*, Paris, Robert Laffont, 2005 (traduction par Henri Albert, traduction révisée par Jacques Le Rider).

Olivier, Alain Patrick (2006), « Nietzsche Bayreuth 1876, L'adieu au *Gesamtkunstwerk* », in *Le spectaculaire dans les arts de la scène, Du romantisme à la Belle Époque*, Paris, Éd. CNRS.

Sauvanet, Pierre (2001), « Nietzsche, Philosophe-Musicien de l'éternel retour », Éd. Numérique du Cairn © Centre Sèvres, 2001/2, *Archives de Philosophie* 64, p. 343-360.

NOTES

1. *Lettre à Schott du 3 novembre 1871*, in Christophe Looten (2013), *Bons baisers de Bayreuth, Richard Wagner par ses lettres*, Paris, Fayard, p. 276.
2. Georges Liebert (2005), *Nietzsche et la musique*, in *Œuvres de Friedrich Nietzsche*, Paris, Robert Laffont, p. 1502.
3. Friedrich Nietzsche (1876), *Richard Wagner à Bayreuth*, Schloss-Chemnitz, Ernest Schmeitzner, 1877, p. 180.
4. Ernst Robert Curtius (1932), *Essai sur la France*, Paris, Grasset, p. 18.
5. Ernst Robert Curtius (1932), *Essai sur la France*, p. 62.
6. Friedrich Nietzsche (1886), *La naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique, ou Hellénisme et pessimisme précédé de l'Essai d'autocritique*, Paris, Le Livre de poche, 2013, p. 94.
7. Dans un autre cadre, Derrida parle d'événement « majeur » pour qualifier celui qui est « plus "événementiel" encore que jamais », in Jacques Derrida & Jürgen Habermas (2004), *Le « concept » du 11 septembre, Dialogues à New York (octobre-décembre 2001) avec Giovanna Borradori*, Paris, Éd. Galilée, p. 138.
8. Friedrich Nietzsche (1876), *Richard Wagner à Bayreuth*, p. 1.
9. Giorgio Colli (2000), *Nietzsche cahiers posthumes III*, Paris, Éditions de l'Éclat, p. 68.

10. Friedrich Nietzsche (1888), *Le cas Wagner, Un problème de musicien* in *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 2005, p. 900.
11. Alain Patrick Olivier (2006), *Nietzsche Bayreuth 1876, L'adieu au Gesamtkunstwerk*, in *Le spectaculaire dans les arts de la scène, Du romantisme à la Belle Époque*, Paris, Éd. CNRS, p. 94.
12. Pierre Sauvanet, « Nietzsche, Philosophe-Musicien de l'éternel retour », *Archives de Philosophie*, Tome 64, Éd. Numérique du Cairn © Centre Sèvres, 2001/2, p. 343-360.
13. Friedrich Nietzsche (1888), *Le cas Wagner*, p. 920.
14. Friedrich Nietzsche (1888), *Ecce Homo, Comment on devient ce qu'on est*, in *Œuvres de Friedrich Nietzsche*, Paris, Robert Laffont, 2005, p. 1137.
15. Friedrich Nietzsche (1886), *La naissance de la tragédie*, p. 193.
16. Friedrich Nietzsche (1886), *La naissance de la tragédie*, p. 198.
17. Friedrich Nietzsche (1887), *Éléments pour la généalogie de la morale, Écrit de combat, Ajouté à par-delà bien et mal, publié dernièrement, pour le compléter et l'éclairer*, Paris, Le Livre de Poche, 2000, p. 154-155.
18. Sur le concept de « volonté de puissance », voir aussi le chapitre « De la domination de soi », in *Ainsi parlait Zarathoustra.*, le §349 dans *Le gai savoir*, le §13 et le §259 dans *Par-delà bien et mal*.
19. Voir notamment le chapitre « Le convalescent », in *Ainsi parlait Zarathoustra*, le §56 de *Par-delà le bien et le mal*, et l'aphorisme 341 dans *Le gai savoir*.
20. Friedrich Nietzsche (1876), *Richard Wagner à Bayreuth*, p. 48-50.
21. Friedrich Nietzsche (1886), *La naissance de la tragédie*, p. 256.
22. Friedrich Nietzsche (1886), *La naissance de la tragédie*, p. 64-65.
23. Friedrich Nietzsche (1874), *De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, in *Œuvres complètes*, Paris, Société du Mercure de France, volume 5, tome I, 1907, p. 119-120.
24. Friedrich Nietzsche (1874), *De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, p. 137.
25. Friedrich Nietzsche (1874), *De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, p. 127.
26. Friedrich Nietzsche (1886), *La naissance de la tragédie*, p. 229.
27. Daniel Halévy (1900), *La vie de Frédéric Nietzsche*, Paris, Calmann-Lévy, 5ème édition, p. 153.
28. Daniel Halévy (1900), *La vie de Frédéric Nietzsche*, p. 183.
29. Daniel Halévy (1900), *La vie de Frédéric Nietzsche*, p. 185-186.
30. Albert Lavignac (1897), *Le voyage artistique à Bayreuth*, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1903, 7e édition. Nous éviterons le travail de Lavignac dans notre article car il est purement descriptif et musicologique. Il peut cependant être intéressant pour une analyse précise des diverses œuvres présentées lors du premier festival de Bayreuth. De la même façon, pour des précisions techniques, sur la mise en scène wagnérienne, voir les ouvrages de Adolphe Appia.
31. Alain Patrick Olivier (2006), *Nietzsche Bayreuth 1876, L'adieu au Gesamtkunstwerk*, p. 95.
32. Alain Patrick Olivier (2006), *Nietzsche Bayreuth 1876, L'adieu au Gesamtkunstwerk*, p. 95.
33. Friedrich Nietzsche (1886), *La naissance de la tragédie*, p. 123.
34. Pour une proposition d'opposition, voir la conférence *Le drame musical grec* donnée par Nietzsche à Bâle le 18 janvier 1870 et les écrits de Wagner *Opéra et Drame* en 1851, *Sur l'expression "Musikdrama"* en 1872, *De l'application de la musique au drame* en 1879.
35. Friedrich Nietzsche (1888), *Le cas Wagner*, p. 915.
36. Friedrich Nietzsche (1886), *La naissance de la tragédie*, p. 243-261.

37. Pierre Sauvanet, *Nietzsche, Philosophe-Musicien de l'éternel retour*, p. 345-346.
38. Bastien Gallet (2001), « Les labyrinthes de l'écoute : Nietzsche, le monde et la musique », *Le Portique* n°8, *Nietzsche et le divin*, mis en ligne le 09 mars 2005, URL : <http://leportique.revues.org/207>
39. Friedrich Nietzsche (1876), *Richard Wagner à Bayreuth*, p. 139-140.
40. Friedrich Nietzsche (1887), *La généalogie de la morale*, p. 118-119.
41. Friedrich Nietzsche (1876), *Richard Wagner à Bayreuth*, p. 57-58.
42. Friedrich Nietzsche (1876), *Richard Wagner à Bayreuth*, p. 181.
43. Alain Patrick Olivier (2006), *Nietzsche Bayreuth 1876, L'adieu au Gesamtkunstwerk*, p. 96.
44. Christophe Looten (2013), *Bons baisers de Bayreuth*, p. 219.
45. Friedrich Nietzsche (1876), *Richard Wagner à Bayreuth*, p. 93.
46. Christophe Looten (2013), *Bons baisers de Bayreuth*, p. 266.
47. Daniel Halévy (1900), *La vie de Frédéric Nietzsche*, p. 148.
48. Friedrich Nietzsche (1888), *Le crépuscule des idoles, Ou comment on philosophe au marteau*, in *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 2005, p. 988.
49. Friedrich Nietzsche (1886), *La naissance de la tragédie*, p. 257.
50. Christophe Looten (2013), *Bons baisers de Bayreuth*, p. 266.
51. Voir notamment le §120 et le §382 du *Gai savoir*.
52. Friedrich Nietzsche (1888), *Ecce Homo*, p. 1162-1165.
53. Friedrich Nietzsche (1886), *La naissance de la tragédie*, p. 150.
54. Friedrich Nietzsche (1886), *La naissance de la tragédie*, p. 166.
55. Daniel Halévy (1900), *La vie de Frédéric Nietzsche*, p. 196.
56. Christophe Looten (2013), *Bons baisers de Bayreuth*, p. 313.
57. Friedrich Nietzsche (1887), *La généalogie de la morale*, p. 182-183.
58. Terme que Nietzsche reprend, notamment dans l'*Essai d'autocritique de La naissance de la Tragédie*, à Stendhal dans le sens d'une valeur négative et nihiliste qui fait le propre de la culture moderne.
59. Daniel Halévy (1900), *La vie de Frédéric Nietzsche*, p. 210-211.
60. Attitude méprisante consistant à distinguer systématiquement tout événement en référence à ce qui se passe à Paris.
61. Friedrich Nietzsche (1888), *Nietzsche contre Wagner, Pièces au dossier d'un psychologue*, in *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 2005, p. 1211.
62. Friedrich Nietzsche (1888), *Nietzsche contre Wagner*, p. 1213-1214.
63. Friedrich Nietzsche (1888), *Le cas Wagner*, p. 907.
64. Friedrich Nietzsche (1888), *Nietzsche contre Wagner*, p. 1221.
65. Friedrich Nietzsche (1888), *Le cas Wagner*, p. 909.
66. Friedrich Nietzsche (1888), *Le cas Wagner*, p. 913.
67. Friedrich Nietzsche (1888), *Le cas Wagner*, p. 919.
68. Friedrich Nietzsche (1874), *De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, p. 143.
69. Alain Patrick Olivier (2006), « Nietzsche Bayreuth 1876, L'adieu au Gesamtkunstwerk », in Isabelle Moindrot, Olivier Goetz & Sylvie Humbert-Mouglin (dirs.), *Le spectaculaire dans les arts de la scène, Du romantisme à la Belle Époque*, Paris, Éd. CNRS, p. 97-98. L'ouvrage collectif dans lequel s'insère cet article est à ce titre fondamental puisqu'il met le « spectaculaire » au centre. Voir précisément l'article de présentation de Pascale Goetschel (2011), « Le spectaculaire contemporain », *Sociétés & Représentations*, Publications de la Sorbonne, 1/2011 (n° 31), p. 9-15.
70. Friedrich Nietzsche (1888), *Le cas Wagner*, p. 924.

71. Friedrich Nietzsche (1888), *Le cas Wagner*, p. 925.
72. Friedrich Nietzsche (1888), *Le cas Wagner*, p. 908.
73. Friedrich Nietzsche (1886), *La naissance de la tragédie*, p. 169.
74. Friedrich Nietzsche (1888), *Le crépuscule des idoles*, p. 1012.
75. Friedrich Nietzsche (1888), *Le cas Wagner*, p. 928.
76. Friedrich Nietzsche (1888), *Nietzsche contre Wagner*, p. 1222.
77. Friedrich Nietzsche (1881), *Aurore, Réflexions sur les préjugés moraux*, in *Œuvres complètes*, Sociétés du Mercure de France, 1901, § 167, p. 185-186.
78. Friedrich Nietzsche (1888), *Ecce Homo*, p. 1158.
79. Friedrich Nietzsche (1888), *Le crépuscule des idoles*, p. 1021.
80. Friedrich Nietzsche (1888), *Le crépuscule des idoles*, p. 1001.
81. « Et comme on comprit Wagner ! — Cette même catégorie d'hommes qui s'enthousiasmait pour Hegel, s'enthousiasme aujourd'hui pour Wagner ; à son école, on écrit même en hégélien ! » (Friedrich Nietzsche (1888), *Le cas Wagner*, p. 918)
82. « APPRENDRE LA SOLITUDE — Oh ! pauvres hères, vous qui habitez les grandes villes de la politique mondiale, jeunes hommes très doués, martyrisés par la vanité, vous considérez que c'est votre devoir de dire votre mot dans tous les événements (— car il se passe toujours quelque chose) ! Vous croyez que, lorsque vous avez fait ainsi de la poussière et du bruit, vous êtes le carrosse de l'histoire ! Vous écoutez toujours et vous attendez sans cesse le moment où vous pourrez jeter votre parole au public, et vous perdez ainsi toute productivité véritable ! Quel que soit votre désir des grandes œuvres, le profond silence de l'incubation ne vient pas jusqu'à vous ! L'événement du jour vous chasse devant lui comme de la paille légère, tandis que vous avez l'illusion de chasser l'événement, — pauvres diables ! — Lorsque l'on veut être un héros sur la scène, il ne faut pas songer à jouer le chœur, on ne doit même pas savoir comment on fait *chorus*. » (Friedrich Nietzsche (1881), *Aurore*, p. 195.)
83. Friedrich Nietzsche (1874), *De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, p. 138.
84. Friedrich Nietzsche (1888), *Nietzsche contre Wagner*, p. 1225.
85. Friedrich Nietzsche (1881), *Aurore*, p. 197.
86. Friedrich Nietzsche (1876), *Richard Wagner à Bayreuth*, p. 186.

RÉSUMÉS

La quatrième des *Considérations inactuelles* de Friedrich Nietzsche (*Richard Wagner à Bayreuth*) est emblématique en ce qu'elle présente la notion d'événement de façon dialectique. Participant au premier festival de Bayreuth durant l'été 1876, c'est à la fois en tant que spectateur, historien et philosophe, que Friedrich Nietzsche interprète l'événement comme un « cas » (« *Der Fall* ») ou un symptôme (« *Das Symptom* »), et saisit la volonté de Richard Wagner dans sa « chute » (« *Der Vorfall* »), où le spectacle et la décadence sont les valeurs de la culture européenne et de l'Allemagne moderne. De plus, d'une volonté analogue, et d'abord impressionné par la hauteur du compositeur et la puissance de son œuvre totale (*Gesamtkunstwerk*), c'est à partir d'un « pathos de la distance » que le philosophe va « transvaluer » le cas Wagner après Bayreuth et le

faire advenir comme le nouvel événement d'une histoire critique dans laquelle il se comprend lui-même. Alors, c'est comme un « grand » événement que nous interprétons *Friedrich Nietzsche à Bayreuth* décrit comme la synthèse d'un processus à la fois civilisationnel et culturel.

Supporting the first Bayreuth Festival, organized by Richard Wagner, in 1876, his friend and ally, Friedrich Nietzsche presents the notion of event as a dialectic in the fourth *Untimely Meditation*. Precisely, in *Richard Wagner in Bayreuth*, an event can be described as an historical case which expresses the greatness of both the man who creates it and the people who constitute its audience. Moreover, criticising a traditional approach to the study of culture as a social whole which includes knowledge, belief and art, Nietzsche interprets its underlying values in terms of forces and through the concept of "will to power". As a first statement, and pursuing *The Birth of Tragedy from the Spirit of Music*, written in 1872, Nietzsche sees the Bayreuth Festival as the rebirth of tragedy which can transcend the nihilism of European culture. Nevertheless, charmed at the beginning by the breadth of the event, the festival becomes afterwards the place of a transvaluation from which Nietzsche, as a human living, emerges afflicted but "greater". Then, if the event of Bayreuth appears "great", it is not so much because of the will of Wagner but also the will of Nietzsche, both of them initially entwined and analogous but finally separate and different. So, when Nietzsche takes distance from Wagner, the event becomes "decadent" and the symptom of a fall which corresponds precisely to the values of his time. Just after the festival, and *Human, All Too Human*, in 1878, expresses this change, Nietzsche transforms then this event into the "case" of a critical history. This history, as defined in the second *Untimely Meditation* written in 1874, *On the Use and Abuse of History for Life*, helps us to understand that, if the task of the historian consists of recounting an event, he must have first experienced it through suffering and deliverance. Life, drowned in an "eternal-return" and the true origin of culture, is ultimately the condition of a reinterpretation which transforms an event into history.

INDEX

Mots-clés : Nietzsche, Wagner, événement, histoire, dialectique, cas, grandeur, pathos de la distance, analogie, interprétation, Festival de Bayreuth, Considérations inactuelles

Keywords : Nietzsche, Wagner, event, history, dialectic, case, greatness, pathos of distance, analogy, interpretation, Bayreuth Festival, Untimely Meditations

AUTEUR

PIERRE SOUQ

Université Clermont Auvergne