

Nietzsche et la musique : la relation à Wagner

Marie-Odile BLUM

Professeur à l'Université d'Aix-Marseille.

Nietzsche affirme qu'il existe une relation très étroite entre la philosophie et la musique¹. Mais le philosophe Nietzsche s'affirme constamment psychologue. Il est, dit-il au sujet de lui-même, suffisamment « psychologue et musicien » pour être capable de formuler un jugement valable sur toute question de technique musicale². Pourtant, dans une lettre du 17 mai 1888 à Peter Gast, il avoue qu'il lui faudrait encore une année d'études musicales pour acquérir une terminologie qui lui permette d'exprimer ses jugements de façon plus précise ; il lui manque une « esthétique »³, dit-il.

Nietzsche était lui-même pianiste et compositeur, un compositeur tourmenté à l'extrême, qu'une faute d'impression dans une de ses partitions, son *Hymne à la vie* en l'occurrence, pouvait obséder et angoisser⁴. André Schaeffner nous précise que les heures d'intense composition ou d'improvisations coïncidaient chez lui avec des états de fébrilité et de tension ou avec des périodes fructueuses dans le domaine de la philosophie. Ainsi quand il achève *La Naissance de la Tragédie*, il compose *La Nuit de la Saint-Sylvestre* et la *Manfred Méditation* et à l'époque où il élabore le *Zarathoustra*, il écrit l'*Hymne à la vie*, sur un poème de Lou von Salomé⁵.

1. Fr. Nietzsche, *Der Fall Wagner, Sämtliche Werke*, Bd 6, D.T.V., de Gruyter, 1980, p. 14.

2. Giorgio Colli, Mazzino Montinari, *Chronik zu Nietzsches Leben, Sämtliche Werke, op. cit.* Bd 15, p. 178, lettre à Malwida von Meysenbug, 4 octobre 1888.

3. Fr. Nietzsche, *Letres à Peter Gast*, introduction et notes d'André Schaeffner, trad. de Louise Servicen, Ed. du Rocher, Monaco, 1957, 2 t. : lettres du 17 mai 1888 et du 19 novembre 1886.

4. *Ibid.*, lettre du 19 novembre 1887.

5. *Ibid.* t. 1, p. 38.

La création musicale est repli narcissique, retour à cet « élément naturel »⁶ qu'est pour lui le triangle familial gratifiant Mère, Sœur, Nietzsche qui s'inversera pourtant en espace familial conflictuel, quand la relation à Wagner sera devenue le lieu de la projection de sentiments ambivalents. Nietzsche a bien senti que la musique était liée au roman familial, qu'elle faisait surgir quantité de réseaux associatifs qui le ramenaient infailliblement à l'essence même de son être⁷. Bref, la musique était pour Nietzsche ce que Guy Rosolato dans *Psychanalyse et Musique* désigne comme « cette adhésion bienheureuse, cet accord éprouvé que l'on a appelé sentiment océanique, qui retrouve la communion maternelle, comme aspiration qui vient des temps initiaux et y renvoie »⁸.

La relation à la mère est en effet « une relation de mélodie »⁹. Cette relation à la mère et au double de la mère, la sœur Elisabeth Förster-Nietzsche, sera prolongée dans la relation à Madame Ritschl, la « maternelle amie de Nietzsche », la femme d'un de ses maîtres¹⁰. Celle-ci est à l'origine de la rencontre entre Nietzsche et Wagner, en novembre 1868.

Leur amitié va se produire sur la base d'un rapport de complétude-incomplétude, d'une hypertrophie de l'intérêt porté par Nietzsche à Wagner ; elle évoluera vers le rejet phobique quand l'icône ne correspondra plus aux phantasmes de Nietzsche.

Depuis *La Naissance de la Tragédie*, depuis la feinte apologie qu'est *Richard Wagner à Bayreuth*, jusqu'aux textes qui dilacèrent ce même Wagner : *Le Cas Wagner, Nietzsche contre Wagner*, on mesure le parcours qui va de l'amour à la mise à mort symbolique de l'ennemi phantasmé, dont il ne peut plus maîtriser l'ascension sociale.

Au début de leur amitié, Tribschen près de Lucerne, avait constitué le cadre idyllique d'une précieuse intimité avec Wagner et Cosima. Mais Nietzsche, à un moment donné, ne se reconnut plus dans l'œuvre

6. *Ibid.*, lettre du 15 janvier 1888 : « - C'est curieux, c'est comme si je m'étais baigné dans un élément plus naturel ».

7. G. Colli, M. Montinari, *op. cit.*, pp. 60-61.

8. Guy Rosolato, « L'écoute musicale comme méditation », in *Psychanalyse et Musique*, Les Belles Lettres, 1982, p. 143.

9. Jacques et Anne Calh, *Freud absolument pas musicien*, *Ibid.*, p. 126.

10. Charles Andler, *Nietzsche, sa vie, sa pensée*, Ed. Bossard, Paris, 6 t., 1920-1931, t. 2, p. 107.

de Wagner ; il se mit alors à combattre cette musique qui ne correspondait plus à sa doctrine. Traduisons : Nietzsche eut le sentiment que Wagner n'était plus le miroir dans lequel il se reflétait narcissiquement ; il y eut alors crise violente, inscrite dans des textes meurtriers. Ce faisant, Nietzsche luttait avec désespoir, pour l'affirmation de son Moi écrasé par le Dieu Wagner.

Nietzsche a mis en texte toute sa relation à Wagner. Il a dit toute l'attente qu'avait suscité en lui cette musique originale qu'il définissait comme une musique dionysiaque, mais il a traduit aussi le leurre que représentait cette même musique, qu'il se mit un jour à rejeter, la qualifiant d'art hybride.

Les deux parties de l'exposé s'efforceront de rendre compte de ces deux mouvements contradictoires à l'égard de la musique wagnérienne, devenue thème obsessionnel. En effet, tout écrit de Nietzsche sur la musique se ramène, infailliblement, à un discours sur l'art de Wagner. Il semble qu'après la rupture, la musique n'ait été qu'un prétexte pour piétiner Wagner, un double persécuteur, selon les fantasmes de Nietzsche.

A - LA MUSIQUE COMME ART DIONYSIAQUE

I.- A l'origine de la musique, le principe dionysiaque.

Dans une lettre à son éditeur Engelmann, Nietzsche déclare, le 20 avril 1871, qu'il cherche à expliquer la tragédie grecque d'une nouvelle manière, en ne considérant que le problème esthétique :

« Ma véritable tâche sera alors d'éclairer le rapport qui existe entre Richard Wagner, cette étrange énigme de notre temps, et la tragédie grecque »¹¹.

Pierre Lasserre nous indique plus précisément :

« la thèse de Nietzsche c'est que, dans la tragédie grecque, comme dans le drame wagnérien, la composition dramatique naît tout entière de l'inspiration musicale »¹².

11. G. Colli, M. Montinari, *op. cit.*, p. 29.

Cette inspiration musicale, dit-il, se confond avec « le sentiment de la vie débordante »¹³. Nietzsche observe que les manifestations musicales impliquent, dans la Grèce antique comme à Bayreuth, des participations collectives, pendant lesquelles les auditeurs, s'identifiant les uns aux autres, communient dans une même passion. L'inspiration musicale se confond avec l'exaltation et l'exubérance de l'auditeur. Nietzsche va se servir de ces constatations, de sa connaissance de la philosophie de Schopenhauer, des travaux d'autres chercheurs de son époque, pour tenter, dans *La Naissance de la Tragédie à partir de l'esprit de la musique* (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*), parue en 1872, de construire une théorie qui puisse inscrire Wagner dans un grand courant de culture gréco-germanique. Dans *Richard Wagner à Bayreuth*, la quatrième des *Considérations inactuelles* (1876), il précisera plus avant dans quelle mesure l'œuvre de Wagner illustre la thèse énoncée dans *La Naissance de la Tragédie*.

Nietzsche va lire des auteurs comme Eduard von Hartmann et sa *Philosophie de l'inconscient* de 1869, Friedrich Schlegel qui lui révélera « que la poésie grecque est musique, rythme, mimique, que la gesticulation chantée des Grecs est l'expression du mythe ». C'est Friedrich Creuzer qui devait, par son Dionysus, lui fournir l'idée du mythe tragique de Dionysos. Charles Andler nous précise, d'autre part, que Johann Jakob Bachofen et son *Matriarcat* (*Das Mutterrecht*), de 1861, lui permirent d'analyser plus avant l'état d'âme dionysiaque, les hystéries collectives qui s'emparaient de tout un peuple, lors de célébrations culturelles¹⁴. Partant de ces descriptions de névroses, guidé par les travaux de neuropathologie de Jean-Martin Charcot, Nietzsche progressait dans ses recherches sur l'analyse de la psychologie des peuples primitifs fidèles du dieu Dionysos, dieu de l'ivresse et de l'extase. Andler nous rappelle que la découverte de Nietzsche la plus précieuse est que « l'art émane d'états émotifs et physiologiques, dont le principal est l'enivrement »¹⁵. Les pulsions dionysiaques sont

12. Pierre Lasserre, *Les idées de Nietzsche sur la musique, la période wagnérienne, 1871-1876*, Société du Mercure de France, Paris, 1907, p. 110.

13. *Ibid.*, p. 85.

14. Charles Andler, *op. cit.* p. 221, p. 234, p. 263.

15. *Ibid.*, t. 6, p. 350, p. 346.

suscitées par la venue du printemps ou l'absorption de boissons narcotiques. L'extase fait pressentir la douleur universelle, génère la volupté du pessimisme. Or, seule la vision pessimiste du monde, Nietzsche ne cessera de le répéter, suscite, la création musicale. Dionysos est le dieu du débordement, de la frénésie, de la souffrance, résultant de la division, il est le dieu de la destruction créatrice. C'est la raison pour laquelle, nous dit Nietzsche « l'artiste dionysiaque est un musicien tragique »¹⁶.

Au dieu de l'infinité qu'est Dionysos s'oppose, puis s'associe le dieu de la lumière, le dieu de la mesure, Apollon. Ce dieu du rêve, qui se projette en signes, en images visuelles, en apparence belle, limite et endigue l'enivrement, la soif d'anéantissement, que fait jaillir le dieu Dionysos, dieu de la musique.

« Apollon, nous dit Pierre Lasserre, nous sauve de l'action dissolvante d'une musique qui porte l'infini en soi »¹⁷.

L'œuvre d'art doit réaliser la synthèse du dionysisme et de l'apollinisme. En effet, Apollon, le dieu du silence, du principe d'individuation des arts plastiques, de la littérature épique, n'aurait pu « enfanter des mythes tragiques ». Il fallait qu'il s'associât au dieu du bouillonnement de l'excès, du morcellement, Dionysos. Il fallait que se conjugassent symboliquement l'apollinien Homère et le dionysiasque Archiloque¹⁸. Cette synthèse génératrice de perfection, avait été réalisée dans la Grèce antique.

L'inspiration dionysiaque, « précède et domine l'inspiration apollinienne. L'ivresse musicale dionysiaque génère la composition dramatique et celle-ci s'exprime en images »¹⁹. C'est ce que traduit Nietzsche en ces termes :

« L'enchantement musical et dionysiaque fait jaillir des, gerbes d'images, des poèmes lyriques, qui, dans leur accomplissement suprême, se nomment tragédies et dithyrambes dramatiques »²⁰.

Plus loin, il note :

16. Fr. Nietzsche, *Die dionysische Weltanschauung, Sämtliche Werke, op. cit.*, Bd. 1, p. 557.

17. Pierre Lasserre, *op. cit.*, p. 99.

18. Charles Andler, *op. cit.*, t. 3., p. 47, p. 83.

19. Pierre Lasserre, *op. cit.*, p. 28.

20. Fr. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie, Sämtliche Werke, op. cit.*, Bd. 1 p. 44.

« Il nous faut donc comprendre la tragédie grecque comme le chœur dionysien qui se décharge continuellement dans un monde apollinien d'images »²¹.

En effet, sans images, c'est-à-dire sans héros, sans mythes, la tension et l'émotion dues à la musique dionysiaque, seraient intolérables, la personnalité de l'auditeur dionysiaque serait annihilée. L'image du mythe, que suscite le principe apollinien, arrache l'homme à l'extase médusante provoquée par l'universalité dionysienne. Le principe apollinien recouvre l'effet dionysiaque et en neutralise l'excès et la démesure. Mais, les images apolliniennes du mythe, par exemple les souffrances de Tristan et d'Iseult, contiennent une réalité infinie qui dépasse les limites de l'apparence, les fait exploser et projette le spectateur dans l'universel, si bien que l'élément dionysiaque « retrouve et reconquiert la prépondérance »²². L'image, le mythe, se mettent alors à parier la langue de Dionysos, parlent donc la langue de l'universalité²³.

La musique offre par conséquent à l'image, au mythe, une signification métaphysique qu'ils ne pourraient atteindre sans elle.

Le principe dionysiaque est donc l'alpha et l'oméga de toute création musicale dramatique.

Nietzsche insiste beaucoup pour souligner que la musique n'a, en fait, nullement besoin d'images ou de pensées. Paroles et images n'épuiseront, en effet, jamais l'essence profonde de la musique qui est liberté, absolue souffrance originelle antérieure à tout phénomène²⁴, ce que Schopenhauer traduit dans la formule : « La musique exprime les universaux ante rem »²⁵. Le choreute dionysiaque est le satyre : son existence est légitimée par le mythe et le Grec s'identifie au satyre, car celui-ci est « l'archétype de l'homme », l'expression de ses émotions les plus élevées, un symbole de la toute-puissance sexuelle de la nature, « un être sublime et divin »²⁶. Nietzsche s'efforce donc de codifier les

21. Fr. Nietzsche, *ibid.*, p. 61.

22. Pierre Lasserre, *op. cit.*, p. 100.

23. Fr. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie, op. cit.*, p. 139.

24. *Ibid.*, p. 51.

25. *Ibid.*, p. 106.

26. *Ibid.*, p. 58.

pulsions régressives dionysiaques, de justifier la névrose collective, de canaliser l'excitation sexuelle caractéristique des fêtes dionysiaque dans un système esthétique cohérent et original, dans lequel pourra s'inscrire la création artistique de Wagner. La tragédie de Richard Wagner sera la renaissance de l'œuvre d'art tragique d'essence dionysiaque. C'est Wagner qui fera le mieux saisir la définition schopenhauerienne de la musique comme langue universelle, comme représentation du vouloir-vivre, le vouloir de chacun étant identique au vouloir universel²⁷.

La mélodie restera toujours l'élément premier et général ; c'est elle qui enfante la poésie et ne cesse de l'enfanter²⁸. C'est là l'idée fondamentale qui se dégage de la démonstration de Nietzsche dans *La Naissance de la Tragédie*.

II.– Socrate contre Dionysos : opéra contre drame musical.

Les thèses avancées dans cet ouvrage sur la tragédie grecque issue de la musique, ont une grande importance pour la suite des travaux de Nietzsche : beaucoup d'entre elles seront par la suite retournées contre Wagner qui, pour le moment, illustre encore parfaitement ses théories sur la musique et son essence dionysiaque. Ainsi Nietzsche introduit dans *La Naissance de la Tragédie*²⁹ quelques considérations sur le mythe de Prométhée, une variante du mythe de Dionysos ; ce mythe est un mythe pessimiste, anti-apolinien, puisque Apollon est le « principe de la mesure ». Il fait partie du patrimoine des peuples aryens. C'est un mythe tragique, puisqu'un homme commet un sacrilège. Nietzsche établit une filiation entre ce mythe et le mythe du péché originel chez les peuples sémites. Le sacrilège sémite, en revanche, est commis par une femme, séductrice et fallacieuse.

Nous avons là, préfigurée, toute la polémique contre le *Parsifal* de Wagner, qui se développera dans des textes violents et définitifs dans

27. Charles Andler, *op. cit.*, t. 6, p. 134 et t. 2, p. 89.

28. Fr. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie, op. cit.*, p. 48.

29. *Ibid.*, p. 69

lesquels Nietzsche l'accusera de récupérer des valeurs judéo-chrétiennes, féminines, donc méprisables, pour ses opéras.

Pour l'instant, Prométhée comme Dionysos, sont des mythes qui véhiculent sagesse et connaissance. Pour Nietzsche, en effet, le mythe est « l'exemple unique de la représentation d'une vérité et d'une universalité s'ouvrant sur l'infini »³⁰.

Prométhée et Dionysos, tous deux écartelés et morcelés, portent en eux l'espoir d'une restauration de l'unité. Or, un esprit non dionysiaque, Euripide, va se rendre responsable de la mort des mythes, par conséquent du génie de la musique, en les désacralisant, en les purgeant de l'élément pessimiste dionysiaque, afin d'introduire à sa place, la science, essentiellement optimiste. Socrate est une variante d'Euripide ; il est l'homme théorique optimiste. Il y aura désormais antagonisme entre socratisme et mythe dionysiaque, entre pensée théorique et vision tragique du monde. Le drame, dit Nietzsche, ne naîtra désormais plus du sein de la musique, de l'instinct artistique dionysiaque³¹. S'opposant, dit Nietzsche, à l'artiste dionysiaque qui créait suivant ce que lui dictait son inconscient, Euripide affirme que toute création doit être consciente et se rattacher à la dialectique³². Or l'esprit scientifique ne peut qu'introduire une musique imitative, incapable de traduire la vérité universelle. Nietzsche oppose la « sérénité grecque » hédonistes issue de la science, à la « consolation métaphysique » ressentie au terme de la tragédie présocratique³³. Ces préliminaires aboutissent à la distinction que veut opérer Nietzsche entre tragédie grecque et opéra. L'opéra est le produit de l'homme théorique, de la culture socratique. Ici règnent le récitatif, c'est-à-dire un mélange de déclamation lyrique et épique sans cohérence, ainsi que le *stilo rappresentativo*, autrement dit la rhétorique rationnelle des passions³⁴. L'amateur d'opéra exige que l'on entende les paroles, car il pense qu'elles sont plus nobles que la musique. La musique devient alors la servante du texte. Ici est formulé un point essentiel de la

30. *Ibid.*, p. 112.

31. *Ibid.*, p. 82.

32. *Ibid.*, p. 87 et p. 94.

33. *Ibid.*, p. 115.

34. *Ibid.*, p. 123.

démonstration de Nietzsche, un point qui, par la suite, sera amplifié dans les textes qui discréditeront la musique wagnérienne, après la rupture.

Dans les œuvres posthumes, Nietzsche dénigre de façon plus radicale encore l'opéra, en affirmant qu'il est avant tout soucieux d'offrir un spectacle pour l'œil : « la musique se contente de sonner des fanfares dit-il, ...dès qu'il y a quelque chose de neuf à voir »³⁵.

L'amateur de l'opéra a perdu toute notion de la profondeur dionysiaque de la musique, de l'étroite parenté qui existe entre le mythe et la musique. Or, comme l'affirme Nietzsche : « Le principe dionysiaque qui perçoit un plaisir primordial même dans la douleur, est la matrice commune à la musique et au mythe tragique »³⁶.

La tragédie a, en effet, une prédilection pour la souffrance, la disharmonie, la laideur et la dissonance, qui sont un jeu esthétique et engendrent la joie primordiale. Dans la perception de la dissonance musicale, dit Nietzsche, il y a un « mouvement vers l'infini, un envol du désir »³⁷, et c'est là un phénomène dionysiaque.

L'opéra lui, n'est que la caricature du drame musical antique. C'est un avorton, un homunculus artificiel, soucieux avant tout de l'effet, et qui a coupé tout lien avec le peuple³⁸.

III.– Wagner : Une nouvelle rhétorique théâtrale.

Dans *Richard Wagner à Bayreuth*, Nietzsche salue en Wagner le nouvel artiste dionysiaque — il a su, dit-il, avec des techniques nouvelles, retrouver l'esprit de la Grèce antique. Il a compris que la musique relevait de principes différents des autres arts, parce qu'elle n'avait pas pour souci le monde phénoménal, mais bien le noumène. Il est le restaurateur de l'inspiration dionysiaque, le restaurateur du mythe : il va récupérer toutes les images inscrites dans l'inconscient et

35. Fr. Nietzsche, *Die Unschuld der Werdens, Der Nachlass*. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1956, t. 1, n° 450, p. 178.

36. Fr. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, op. cit., p. 153.

37. *Ibid.*, p. 153.

38. Fr. Nietzsche, *Das Griechische Musikdrama, Sämtliche Werke*, op. cit., Bd. 1, p. 516.

refoulées, toutes les tendances collectives. A l'aide des travaux des mythologues, il collecte tous les mythes judéo-chrétiens, germaniques, bouddhiques, païens, les légendes des marins ; le dénominateur commun étant la mort, « évangile de l'amour » et toute sa musique devenant « une sorte de métaphysique de l'amour »³⁹. Son œuvre est le lieu de conflits violents entre des êtres titanesques. Nietzsche éprouve une joie masochiste à voir souffrir les héros de Wagner auxquels il s'identifie totalement. L'amour de Wotan pour Siegfried, la haine, et la destruction de l'objet aimé que s'impose Wotan, préfigurent la haine que Nietzsche s'imposera lui-même par la suite, à l'égard de Wagner⁴⁰.

Une autre pensée le fascine, omniprésente, dans le mythe wagnérien : celle de la fidélité, par exemple la fidélité totale de Brunhild à l'égard de Wotan, en dépit de ses ordres⁴¹. Elle aussi préfigure la fidélité absolue de Nietzsche, même dans les textes où il l'anéantit, à Wagner. Cet amour de la souffrance chez Nietzsche était comblé par les mythes wagnériens. Nietzsche avouait du reste qu'il aimait Wagner et s'identifiait à lui, parce qu'il avait souffert et qu'il avait dû faire preuve de beaucoup de maîtrise de soi, pour parvenir au but qu'il s'était fixé⁴².

Bayreuth est, selon Nietzsche, l'espace où le spectateur assiste à la lutte de l'individu contre tout ce qui s'oppose à sa volonté, c'est-à-dire le pouvoir, l'argent, la loi ; en ce sens, la musique de Wagner est une musique éthique⁴³, la personnalité humaine s'y exprime sur un mode triomphant, proche de l'esprit du dithyrambe. Ce faisant, Wagner rend au mythe son caractère viril premier, car il était devenu, dit Nietzsche, sous forme de contes, l'apanage des femmes et des enfants.

Wagner veut être un dramaturge total, à la fois un poète, un acteur et un musicien ; ce faisant, il œuvre dans un esprit conforme à l'esprit dionysiaque car, affirme Nietzsche, il y a un fonds de dionysisme dans l'esprit allemand qui a réussi, grâce à des philosophes comme Kant et Schopenhauer, à triompher de l'esprit socratique optimiste⁴⁴.

39. Fr. Nietzsche, *Die Unschuld des Werdens, Der Nachlass, op. cit.* N° 281, p. 120.

40. *Ibid.*, n° 276, p. 116.

41. *Ibid.*, N° 276, p. 117.

42. Fr. Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner, Sämtliche Werke, op. cit.*, Bd. 6, p. 418.

43. Fr. Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen IV. Richard Wagner in Bayreuth, Sämtliche Werke, op. cit.*, Bd. 1, p. 438.

44. *Ibid.*, p. 467.

La musique de Wagner va pouvoir battre en brèche la culture contemporaine honnie, parce qu'issue d'un socratisme qui n'a, dit Nietzsche, jamais cessé de sévir. Avec l'œuvre de Wagner, Nietzsche salue la renaissance de l'Antiquité grecque, seule capable de renouveler et de purifier l'esprit allemand englué dans une civilisation fatiguée⁴⁵. Wagner va apprendre à ses contemporains à échapper au principe d'individuation, c'est-à-dire à l'instinct politique et profane tel qu'il s'est tristement manifesté dans l'Empire romain. A ce stade de sa pensée, Nietzsche veut encore promouvoir le génie allemand ; il apparaît comme xénophobe et Wagner semble devoir être en mesure, grâce à son art, de préserver l'âme allemande saine, de l'esprit latin optimiste et débilitant ; il faut pour cela lui insuffler l'énergie dionysiaque : si l'âme allemande accepte la souffrance, l'horreur, la dissonance dionysiaque, elle accédera à la jubilation. Nietzsche a peur que ses contemporains ne saisissent pas le sens de l'œuvre courageuse de Wagner.

Dans la troisième des *Considérations intempestives : Schopenhauer comme éducateur*, Nietzsche rappelle que pour imposer son œuvre novatrice, Wagner n'a pas hésité à affronter les formes et l'ordre établis⁴⁶. Nietzsche veut faire appel à la nation allemande pour collecter des fonds en faveur de la création de Bayreuth. Mais il se demande dans son *Avertissement aux Allemands*, si ceux-ci comprendront bien que l'honneur de toute la nation est engagé, puisque la musique de Wagner veut être une musique allemande⁴⁷. Nietzsche s'efforce de préciser plus avant l'apport original de la musique de Wagner. Il rappelle tout d'abord que le drame wagnérien n'est pas destiné à être lu. Wagner crée une rhétorique théâtrale nouvelle qui puisse augmenter les possibilités d'expression de la musique. Celle-ci, dès lors, devient un langage au service du drame. Il utilise pour cela le son, le mouvement, la couleur.

45. Fr. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, op. cit., p. 132.

46. Fr. Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen III, Schopenhauer als Erzieher, Sämtliche Werke*, op. cit., Bd. 1, p. 351.

47. Fr. Nietzsche, *Mahnruf an die Deutschen. Sämtliche Werke*, op. cit., Bd. 1, p. 895.

Wagner a su, dit-il, ramener le langage à un stade primitif qui n'use pas encore du concept. Il simplifie la structure de la phrase, utilise des termes forts, renonce à l'appareil des particules. L'architecture du drame combinerait d'amples structures simples, afin de communiquer le plus efficacement la volonté passionnée, le désir, ce que Nietzsche appelle le « Pathos », en œuvre aussi bien dans l'aurore, la forêt, le brouillard, le gouffre..., car l'art de Wagner c'est, dit-il, la nature restaurée, retrouvée⁴⁸.

Wagner travaillait pour le peuple, et non pour ceux qui possèdent le savoir et qui, en tant que théoriciens, ne peuvent comprendre le mythe. Révolutionnaire, il aimait, dit Nietzsche, « les violentes tempêtes de l'âme..., l'ivresse des esprits »⁴⁹. Wagner était un « homme cathartique »⁵⁰ capable de conduire à l'extase, de plonger dans une contemplation mystique, l'être sensible à l'émotion dionysiaque. Même après la rupture survenue en 1878, Nietzsche écrira de belles pages sur l'œuvre de Wagner. Dans une lettre à Peter Gast sur l'ouverture de *Parsifal*, il vante la lucidité psychologique, la forme brève et directe, la synthèse d'une rigueur implacable, d'états apparemment inconciliables⁵¹.

Nietzsche, dans *La Naissance de la Tragédie* comme dans *Richard Wagner à Bayreuth*, répète indéfiniment les mêmes thèmes. Lasserre estime que « les éléments qui composent la pensée de ce jeune homme de génie, (de Nietzsche donc), font un ensemble assez chaotique, mais chacun d'eux a beaucoup d'énergie et correspond à une expérience très ardemment sincère »⁵².

Le système de Nietzsche selon lequel Wagner est l'aboutissement naturel des principes jadis énoncés par les dramaturges présocratiques, selon lequel aussi son œuvre est l'efflorescence, dans l'époque moderne, et sur un sol réceptif, de ce qui fut jadis semé dans la tragédie grecque, est édifié de façon cohérente puisque le *Richard Wagner à Bayreuth* 1876, avait été préparé par *La Naissance de la Tragédie* de

48. Fr Nietzsche. *Richard Wagner in Bayreuth*, op. cit., p. 491.

49. *Ibid.*, p. 473.

50. Fr. Nietzsche, *Die Unschuld des Werdens, Der Nachlass*, op. cit. N° 284, p. 122.

51. Fr. Nietzsche, *Lettres à Peter Gast*, op. cit. lettre du 2.4.1883.

52. Pierre Lasserre, op. cit., p. 144.

1872. Mais, en fait, Nietzsche force l'œuvre de Wagner pour lui faire dire ce qui va dans le sens de sa thèse. Autrement dit, Nietzsche plaque sur l'œuvre de Wagner une grille qui isole les traits, les caractéristiques, qui vont dans le sens de la théorie qu'il a élaborée par avance ; ce faisant, il obtient une image d'une œuvre et de son auteur qui devient, parce qu'elle est sa création propre, un miroir dans lequel il se reconnaît pleinement et se mire narcissiquement. Or, Wagner se reconnaît aussi pleinement dans les textes de Nietzsche ; il a le sentiment que son œuvre et les textes de Nietzsche coïncident, se superposent rigoureusement. Lui aussi se reflète dans le miroir tendu par Nietzsche. Il y a interdépendance psychologique entre Nietzsche et Wagner, mutuelle identification, l'un devenant l'*alter ego* de l'autre, son double valorisant. Dans les textes de Nietzsche la musique de Wagner apparaît comme un produit d'éprouvette. Nietzsche manipule cette musique pour lui faire exprimer tout ce qui peut corroborer ses intuitions. Il la manipulera dans un tout autre sens, quand il s'agira de démontrer d'autres thèses, beaucoup moins favorables à Wagner.

B.– LE REJET DE LA MUSIQUE WAGNERIENNE

I.– La chute d'une idole : l'ennemi phantasmé.

A partir de la rupture, le discours de Nietzsche sur Wagner sera celui de la haine ; Wagner sera ressenti comme un persécuteur, par le simple fait qu'il existe et que sa musique remporte de plus en plus l'adhésion des foules. Dans *Nietzsche contre Wagner*, Nietzsche parlant de lui-même et de Wagner dit : « Nous sommes des antipodes »⁵³. Tout porte à croire qu'à un moment donné, Wagner a été ressenti par Nietzsche comme un danger pour son équilibre personnel. Il l'attaquait pour se préserver.

Dès 1871, Cosima Wagner avait pressenti des difficultés futures dans leur relation à Nietzsche : « son attitude, disait-elle, était celle

53. Fr. Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner*, op. cit., p. 415.

d'un homme qui se défend devant l'impression grandiose que produit sur lui la personnalité de Wagner »⁵⁴.

Des comportements provocants à l'égard de Wagner étaient plus ou moins consciemment destinés à entraîner cette rupture. Ainsi Nietzsche avait déposé en août 1874, sur le piano de Wagner à Bayreuth, le *Triumphlied* de Brahms, relié en cuir rouge ; ce geste ressenti comme un défi, devait déclencher la fureur de Wagner⁵⁵.

Quand, en 1878, Wagner reçoit *Humain trop Humain* qui l'accuse de se prosterner devant la croix, il ne daigne pas lire l'ouvrage. Cosima impute le processus de dégradation des rapports entre Wagner et Nietzsche, à l'influence de l'ami de ce dernier, le Dr. Rée, qui est juif. Wagner répond à l'insulte de Nietzsche dans un article polémique, paru dans un des numéros des *Bayreuther Blätter* et intitulé *Public et Popularité*. Le 3 septembre 1878, Nietzsche écrit à son éditeur « Hier, j'ai lu les pages méchantes et amères, presque vindicatives de Wagner contre moi. Ciel ! quelle polémique maladroite ! » A Overbeck il dit : « Cela m'a fait mal, mais pas à l'endroit où Wagner voulait m'atteindre »⁵⁶.

La rupture avec Wagner s'accompagne d'un immense malaise. Nietzsche sait qu'il va devoir affronter la solitude, mais aussi qu'il va devoir jouer le rôle de contempteur de l'œuvre wagnérienne, après en avoir été l'admirateur. Pour exprimer ses critiques sur l'œuvre de Wagner, il va prendre le masque du bouffon. Tous les termes employés dans *Le Cas Wagner* convergent dans l'idée de résistance à un envoûtement trahissent une idée fixe, celle de combattre la sangsue Wagner, afin d'accéder à la santé et à la liberté. Nietzsche décrit les réactions somatiques qui accompagnent pour lui le rejet de cette musique qu'il refuse comme il refuserait une nourriture avariée, ne craignant pas dans ses remarques de sombrer dans la truculence, voire même, à la limite, dans la scatologie. Mais, Nietzsche reconnaît que si Wagner constitue sa maladie, celle-ci est nécessaire au philosophe⁵⁷. Il demande que l'on excuse la violence de ses propos, dictés, dit-il, par sa

54. G. Colli, M. Montinari, *op. cit.*, p. 32.

55. Charles Andler, *op. cit.*, t. 2. p. 420.

56. G. Colli, M. Montinari, *op. cit.*, p. 83 et 92.

57. Fr. Nietzsche, *Der Fall Wagner*, *op. cit.*, p. 12.

souffrance devant le destin que Wagner inflige à la musique⁵⁸. Il va récuser point par point tout ce qu'il a pu dire de positif sur l'art de Wagner quand il voyait encore en lui le restaurateur de l'esprit dionysiaque. Pour expliquer ce qu'il considère désormais comme une aberration de sa part, il va démontrer, en prenant à témoin un psychologue imaginaire qu'il ne faisait alors que projeter sur la musique de Wagner ses théories personnelles. Ceci était, du reste, évident pour tout lecteur des textes de Nietzsche. De plus en plus, le discours que tient Nietzsche sur le discours qu'il tenait jadis sur Wagner, devient une auto-analyse. Nietzsche se dédouble, le psychologue fictif Nietzsche observe le critique musical Nietzsche. En même temps, il décrit un curieux phénomène d'osmose, de superposition de personnalités, quand il affirme que chaque fois que, dans un texte, il parle de Wagner, il s'agit en fait de lui-même ou de Zarathoustra. Wagner n'est donc pour lui qu'un prétexte pour se livrer à des réflexions sur lui-même. Quand il parle de Wagner, il ne fait, dit-il, que « se projeter sur quelque réalité fortuite »⁵⁹.

Quand il déchiffre la partition du *Parsifal*, Nietzsche vit un étrange phénomène de déjà-vu : cette musique, dit-il, correspond tout à fait à celle qu'il composait quand il était jeune, ce qui confirme à ses yeux son étroite parenté avec Wagner⁶⁰. Toute une activité fantasmatique se développe donc à chaque contact avec la musique de Wagner. Toute l'histoire de la relation entre Nietzsche et Wagner est marquée par la projection, par l'identification, par le rejet phobique, mais aussi par l'amour. Il y a donc fixation névrotique de sa Part, à l'Autre fascinant et dangereux qu'est Wagner. Les réactions de Nietzsche après la mort de Wagner, survenue en février 1883, vont déclencher des protestations d'amour ayant valeur d'intense besoin de justification, d'auto-accusation. Nietzsche ne peut, semble-t-il, sortir de sa culpabilité. Ces protestations correspondent sans doute à un besoin d'annuler rétroactivement et magiquement la rupture à la fois insupportable et ardemment désirée. La gloire sans cesse grandissante de Wagner était

58. Fr. Nietzsche, *Ecce Homo, Sämtliche Werke, op. cit.*, Bd. 6. p. 357.

59. *Ibid.*, pp. 314 sq.

60. Fr. Nietzsche, *Lettres à Peter Gast, op. cit.*, lettre du 25.7.1882.

probablement ressentie par Nietzsche, comme une diminution de son propre prestige. A la limite, Wagner devenait le parasite qui se nourrissait de ses théories, tandis que lui, vidé de sa substance, échouait sur le plan professionnel, sombrait dans la maladie et, de plus en plus, dans la solitude. Il fallait donc le piétiner, tout en affirmant que son acharnement était l'effet d'un amour déçu : « J'ai aimé Wagner »⁶¹, disait-il.

Il écrit à Malwida de Meysenbug pour lui dire que, somme toute, la mort de Wagner constitue pour lui un soulagement :

« Ce fut dur, très dur, de devoir être, six ans durant, l'adversaire de quelqu'un que l'on a vénéré et aimé comme j'ai aimé Wagner et même, de devoir, en tant qu'adversaire, se condamner au silence, au nom de la vénération que cet homme, dans la totalité de son être, mérite. Wagner m'a offensé de façon mortelle »⁶².

Dans le duel Nietzsche-Wagner, certains, comme Andler, pensent que Wagner a dû exaspérer Nietzsche par sa suffisance et sa supériorité⁶³. Furtwängler va dans ce sens quand il affirme que Nietzsche était d'une nature réservée, peu douée pour l'intrigue, et qu'il lui était difficile de s'imposer face à Wagner⁶⁴.

En écrivant sa souffrance, Nietzsche évacuait un sentiment d'infériorité pathologique. En ce sens, ses textes avaient valeur de compensation ou plus exactement, d'abréaction⁶⁵.

Nietzsche avait aimé en Wagner un « Idéal du Moi », un musicien, comme lui isolé sur une île déserte, un autre Moi narcissiquement valorisant⁶⁶. Il avait vécu la relation avec Wagner comme une relation Maître-disciple, mais sur le mode de l'amour. Quand il n'avait plus pu s'identifier au phénomène culturel arrogant qu'était devenu Wagner, il

61. Fr. Nietzsche. *Ecce Homo*, *op. cit.*, p. 357.

62. G. Colli, M. Montinari, *op. cit.*, pp. 133 sq.

63. Charles Andler, *op. cit.*, t. 2, p. 270.

64. Wilhelm Furtwängler, *Musique et Verbe*, Albin Michel, 1979, p. 219.

65. J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la Psychanalyse*, P.U.F., 1971, p. 1 « Abréaction.

Décharge émotionnelle par laquelle un sujet se libère de l'affect attaché au souvenir d'un événement traumatique, lui permettant ainsi de ne pas devenir ou rester pathogène... »

66. Fr. Nietzsche, *Die Unschuld des Werdens, Der Nachlass*, *op. cit.*, n° 392, p. 146.

s'était mis à rire de son maître pour le dégrader, mais son propre rire lui faisait mal⁶⁷.

Désormais le discours de Nietzsche sera un discours du ressentiment et non plus de la critique. Nietzsche disserte sous une emprise émotionnelle intense et ses propos trahissent un investissement pulsionnel qui n'a plus rien d'une démonstration philosophique ou esthétique. On a l'impression d'une levée de la censure avec surgissement d'une agressivité refoulée. Il y a dans ces réquisitoires que sont *Le Cas Wagner* ou *Nietzsche contra Wagner* une mise à mort symbolique de celui pour qui il éprouvait des sentiments ambivalents.

II.- Le rejet du Non-Moi : Wagner, le bateleur démagogue et mégalomane

Nietzsche présente Wagner comme un mégalomane, un artiste de l'enflure, un « mimomane », un acteur et non un musicien. Il cultive l'art du geste, ne vise donc qu'à l'effet : « Chez Wagner, au commencement, il y a l'hallucination, non pas des sons, mais des gestes... S'il recherche une sémiotique des sons, c'est avant tout en faveur des gestes »⁶⁸. Wagner est assimilé à Cicéron ; il s'efforce d'imiter les « attitudes oratoires latines »⁶⁹.

Wagner, dit-il, affiche un goût immodéré pour les grandes fresques. Il recherche des procédés dramatiques de plus en plus audacieux qui le transforment en bateleur, en histrion. Comme musicien, affirme Nietzsche, il est resté un rhéteur, travaillant avec des « motifs, des redoublements, des multiplications par cent »⁷⁰. « Son art est le règne du superlatif, de la poudre jetée aux yeux, de la grandiloquence et du verre grossissant »⁷¹.

Jadis Nietzsche avait loué les amples structures de l'œuvre de Wagner. Il démonte maintenant les mécanismes et définit ces structures de la façon suivante : « Ce sont des séries de scènes, l'une plus forte

67. *Ibid.*, III, p. 155.

68. Fr. Nietzsche, *Der Fall Wagner*, *op. cit.*, p. 35.

69. Charles Andler, *op. cit.*, t. 2, p. 418.

70. Fr. Nietzsche, *Der Fall Wagner*, *op. cit.*, p. 35.

71. *Ibid.*, p. 16.

que l'autre, avec, entre celles-ci, beaucoup de stupidités intelligentes »⁷².

L'art de Wagner, dit-il, c'est l'art de la juxtaposition, de la succession⁷³. Quand il parle du nœud de l'intrigue, il feint de s'esclaffer, il faut en effet, dit-il, prendre un microscope pour le découvrir. Quant aux motivations psychiques, Wagner, dit-il, les évite soigneusement et les remplace par l'idiosyncrasie. Il a un besoin maladif de répéter, d'amplifier ses thèmes à l'infini. Il aime ce qui est « somptueux, enivrant, déroutant, grandiose, terrible, bruyant, affreux, spasmodique, nerveux »⁷⁴. Il pense atteindre le naturel par le biais de l'extatique, ainsi dans *Tannhäuser*⁷⁵. Wagner aime, dit-il, les personnalités extrêmes, les héros, les monstres ; il aime le gros plan, l'outrance. Nietzsche fait de Wagner un être souffrant de délire de grandeur qui s'identifie aux personnages qui hantent son œuvre.

Schaeffner nous indique que « la musique et le langage étaient les deux sujets de conversations auxquels Nietzsche revenait sans cesse »⁷⁶.

De la langue de Wagner, il dira qu'elle est une langue destinée à la scène et non au salon, c'est-à-dire qu'elle est dépourvue de raffinement, que son propos est de frapper le public. Ainsi il abuse de l'allitération⁷⁷. Son style est flou, approximatif : c'est le style d'un homme qui a l'habitude de parler sans avoir les connaissances voulues⁷⁸. Quant à son style dramatique, Nietzsche affirme, dans une lettre à Peter Gast : « son style dramatique n'est rien d'autre qu'un spécimen de mauvais style, voire de non-style musical »⁷⁹. Nietzsche déclare, en outre, que le récitatif de Wagner est particulièrement éprouvant : « Autrefois, le récitatif était sec, maintenant nous vivons en

72. Fr. Nietzsche, *Der Fall Wagner*, op. cit., p. 32.

73. Fr. Nietzsche, *Die Unschuld des Werdens. Der Nachlass*, op. cit., n°237, p. 104.

74. *Ibid.*, n° 222, p. 101.

75. *Ibid.*, n° 228, p. 102.

76. Fr. Nietzsche, *Lettres à Peter Gast. Introduction et notes d'André Schaeffner*, op. cit., t. 1, p. 59.

77. Fr. Nietzsche, *Die Unschuld des Werdens, Der Nachlass*, op. cit., n° 273, p. 115 et n° 233, p. 104.

78. *Ibid.*, n° 341, p. 135.

79. Fr. Nietzsche, *Lettres à Peter Gast*, op. cit., lettre du 26.2.1888.

un temps du récitatif mouillé ; il est tombé de l'eau et les vagues l'entraînent où elles veulent »⁸⁰.

Ce jeu de mot sur le récitatif sec et le récitatif mouillé, prouve bien que ces remarques de Nietzsche relèvent de l'esprit tendancieux, source de plaisir⁸¹. Nous savons par la théorie sur le *Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, qu'il y a satisfaction à retrouver le connu : le connu, pour le lecteur de Nietzsche, ce sont toutes les théories autrefois proférées sur le mode de la plaidoirie et que Nietzsche réutilise, désormais, sur le mode du burlesque.

Il semble qu'il y ait, de la part de Nietzsche, une écoute paranoïaque de la musique de Wagner, comme il apparaît à travers certains propos⁸² qui pourraient à la limite, tant la scatologie est patente, relever de la régression au stade sadique anal, traduire en tout cas un sado-masochisme latent, qui avait très tôt frappé Lou von Salomé.

Bateleur mégalomane, Wagner est avant tout un démagogue tyrannique. A Bayreuth, seule la masse présente de l'intérêt aux yeux de Wagner. Or Nietzsche est contre le théâtre, art des masses par excellence. Son narcissisme ne peut s'accommoder de la « magie niveleuse du grand nombre »⁸³. Toute promiscuité lui est insupportable. La masse, cela veut dire pour lui le troupeau, les immatures, les blasés, les idiots, les névrosés, bref les wagnériens, les amateurs de musique dramatique, tandis que lui prône la musique de chambre, c'est-à-dire la musique des « connaisseurs et des amateurs »⁸⁴. Nietzsche évoque la relation tyran-esclave qui s'instaure entre Wagner et le wagnérien, cet être « hypnotisé, blafard, essoufflé »⁸⁵. Personne ne lui résiste car il est un hypnotiseur, qui sait jouer avec les états morbides angoissants. La musique de Wagner se réduit à un ensemble de recettes culinaires destinées à satisfaire ceux qui ingèrent la nourriture du Maître avec dévotion. Tout un vocabulaire de l'oralité réduit l'auditoire à

80. Fr. Nietzsche, *Menschliches, Allzu menschliches II, Der Wanderer und sein Schatte, Sämtliche Werke*, Bd. 2, n° 153, p. 616.

81. Freud, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et le Dr Nathan Gallimard, 1981, pp. 193 sq.

82. Fr. Nietzsche, *Der Fall Wagner, op. cit.*, p. 25.

83. Fr. Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner, op. cit.*, p. 420.

84. Fr. Nietzsche, *Die Unschuld des Waerdens, Der Nachlass, op. cit.*, n° 448, p. 178.

85. Fr. Nietzsche, *Der Fall Wagner, op. cit.*, p. 29.

l'animalité. En échange de son don de nourriture, Wagner exige une adhésion totale à son système. A l'aide de slogans simplistes, Wagner intoxique ses admirateurs. Wagner a fort bien compris, dit-il, le credo de la masse. Nietzsche le parodie ainsi :

« Celui qui nous renverse est fort, celui qui nous élève est divin, celui qui nous fait pressentir est profond »⁸⁶.

Démagogue, Wagner flatte la masse : il gagne à sa cause chanteurs, machinistes, musiciens, chefs d'orchestre. Désormais, point n'est besoin d'avoir du talent : seuls suffisent l'obéissance, le dressage, l'automatisme. Toute connaissance devient l'objet de la haine de Wagner⁸⁷.

Cette idée que Wagner est un démagogue est récurrente dans les écrits de Nietzsche⁸⁸. Epris de pouvoir, aimant le commandement, il est un tyran qui fascine les jeunes gens qui ont soif de puissance par personne interposée car Wagner sait flatter et écraser tout à la fois les masses. Nietzsche analyse la personnalité du tyran : « celui-ci ne laisse d'épanouir aucune individualité autre que la sienne et celle de ses intimes »⁸⁹. Il y a là comme la constatation amère d'un être frustré qui n'a pas assez eu part à la gloire de Wagner.

A la frustration répond l'agressivité. Nietzsche va s'acharner à démontrer que ce qui remplace chez Wagner l'inspiration tragique, les crises tragiques, ce sont, selon la formule de Charles Andler, « les crises d'hystérie »⁹⁰.

Déjà dans *Richard Wagner à Bayreuth*, alors que Nietzsche en était encore à l'heure de l'admiration pour Wagner, il soulignait les germes de comportement pathologique, d'exaltation, de tension morbide vers le pouvoir dans sa personnalité. Dans *Le Cas Wagner*, il affirme : « Wagner est une névrosé »⁹¹. Les problèmes qu'il porte à la scène sont des problèmes d'hystériques, d'où son succès auprès des nerveux, donc des femmes. Il a trouvé, dit Nietzsche, le moyen d'exciter les nerfs

86. *Ibid.*, p. 24.

87. Fr. Nietzsche, *Der Fall Wagner*, *op. cit.*, p. 37.

88. Fr. Nietzsche, *Die Unschuld des Werdens*, *Der Nachlass*, *op. cit.* N° 522, p. 197.

89. *Ibid.*, n° 259, p. 112.

90. Charles Andler, *op. cit.*, t. 4, p. 498.

91. Fr. Nietzsche, *Der Fall Wagner*, *op. cit.*, p. 22.

fatigués, grâce à trois stimulants : « ce qui est mortel, ce qui est artificiel, ce qui est innocent, innocent dans le sens d'idiot »⁹². L'idée que l'art wagnérien est un art morbide est formulée dans sa critique du Parsifal : il parle du « raffinement dans l'alliance de la beauté et de la maladie »⁹³.

Nietzsche hait les cantatrices exaltées dont s'entoure Wagner. « Madame Materna surtout, indique Andler, dans le rôle de Brunhild, froissa Nietzsche par des crises d'une frénésie névrosée. Wagner ne montrait pas de répugnance à ces fautes de goût. Pis encore, il les encourageait »⁹⁴.

Le personnage de femme inventé par Wagner est celui d'un être héroïco-hystérique, d'un être androgyne qui épouvante Nietzsche⁹⁵. De même, la wagnérienne est discréditée : elle est une ménade caractérisée par des troubles de la sexualité. « Il lui manque généralement des enfants, ou, dans le cas le plus supportable, un homme »⁹⁶.

Les personnages féminins, les cantatrices, les wagnériennes, sont, en fait, des êtres sur lesquels se projette la propre névrose de Nietzsche, sa propre fuite devant la femme et son pouvoir castrateur. Les drames de Wagner sont intéressants, selon Nietzsche, sur le plan de la psychiatrie. Ils constituent une galerie de malades mentaux, une clinique où les psychologues feront, dans l'avenir, une ample moisson d'observations⁹⁷.

Les textes de Nietzsche sont des charges, en ce sens, qu'ils grossissent les caractéristiques de l'original, les poussent à l'extrême les rendent ridicules. Nietzsche sombre dans la caricature, la tension aboutit au grotesque car nous savons que son discours est tragique parce que sous-tendu d'amour déçu et qu'il ne piétine son adversaire que pour s'en libérer. La caricature devient alors un mécanisme de défense. En même temps, il y a totale identification à l'agresseur phantasmé Wagner. Si Wagner écrit sa musique sur le mode de

92. *Ibid.*, p. 23.

93. *Ibid.*, p. 43.

94. Charles Andler, *op. cit.*, t. 2, p. 453.

95. Fr. Nietzsche, *Die Unschuld des Werdens, Der Nachlass. op. cit.*, n° 436, p. 169.

96. *Ibid.*, IV, p. 159.

97. *Ibid.*, n° 437, p. 170.

l'enflure et de l'outrance qui agressent Nietzsche, celui-ci, en retour, décrit l'œuvre de Wagner sur le même mode de l'enflure et de l'outrance. Si Wagner affirme sa puissance à travers la démesure de sa musique, Nietzsche affirme la sienne, à travers la démesure de son attaque.

III.– Le rejet de l'hybride : une musique décadente parce que chrétienne et germanique.

Nietzsche définit sa lutte contre Wagner comme « la lutte entre un décadent et une nature dionysiaque »⁹⁸.

La décadence, Nietzsche la définit comme le mensonge idéaliste opposé au pessimisme courageux qu'il incarne lui-même⁹⁹. La musique décadente, traduisons, la musique wagnérienne, est « la musique finie » qui, faisant perdre pied, incite à s'abandonner aux éléments, à nager et à flotter. Cette musique correspond à une dégradation du sens du rythme, correspond au chaos, alors que la musique, jadis, était rythmée et incitait à la danse¹⁰⁰.

La musique moderne est « composite, calculée, artificielle. C'est un artefact », affirme Nietzsche. Ce qui caractérise le style de la décadence dit-il, c'est « l'anarchie des atomes, la désintégration de la volonté » ... « l'égalité des droits pour tous »¹⁰¹.

Cette définition de la musique décadente est aussi la définition de la musique romantique. « La musique du XIX^e siècle est une forme brillante, multiple et savante de la décadence »¹⁰². Il l'oppose à la musique du XVIII^e siècle, le siècle de Voltaire. Les variantes de Richard Wagner s'appellent Eugène Delacroix, en peinture, Victor Hugo ou Baudelaire en littérature. En architecture, c'est le style baroque qui correspond le mieux, pense Nietzsche, à cette musique décadente « hybride », le terme est récurrent dans l'œuvre.

98. G. Colli, M. Montinari. *op. cit.*, p. 198.

99. Fr. Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner*, *op. cit.*, p. 432

100. *Ibid.*, p. 422.

101. Fr. Nietzsche, *Der Fall Wagner*, *op. cit.*, p. 27.

102. Fr. Nietzsche, *Die Unschuld des Werdens, Der Nachlass*, *op. cit.*, N° 526, p. 198.

Nietzsche reproche donc à la musique décadente de ne pas être structurée, d'être dépourvue d'unité, de contours précis ; il lui reproche d'être facile, en dépit de son côté hétéroclite qui peut tromper sur sa valeur. Or, quand Nietzsche reproche à Wagner son amour des petites unités, dans lesquelles il cherche à concentrer le maximum de sens, quand il réduit tous les personnages de Wagner au seul type d'Emma Bovary, quand il lui reproche de traiter la musique en servante, que fait-il, sinon décrire son propre comportement ? En effet tous ses textes sur la musique de Wagner, qu'ils soient laudatifs ou dépréciatifs, sont des montages, d'infinies variations sur le même thème de son amour haineux pour Wagner ; ses petites unités à lui, ce sont les multiples aphorismes mordants à l'égard de son adversaire, eux aussi porteurs du maximum de sens ; que fait-il lui-même sinon décrire inlassablement les mêmes états d'âme morbides qui sont les siens ; que fait-il, sinon désagréger une œuvre, une création ? Devant la violence de ses propos, ne peut-on être tenté de retourner contre lui cette remarque qu'il fait sur son ennemi :

« Wagner est le type du décadent... qui sait mettre en valeur sa perversion, en la faisant passer pour une loi, un progrès, un accomplissement »¹⁰³.

En fait, c'est Nietzsche qui impose sa propre loi : il pense faire progresser sa vérité, en dénonçant les excès des autres. Il est donc un décadent. Le mode délirant de ses attaques, ses idées prévalentes, ne sont pas sans similitudes avec le fanatisme de ceux que la psychiatrie nomme les « réformateurs », qui sont, selon Dide, des idéalistes passionnés qui se proposent de transformer la société dont la structure blesse leur susceptibilité, heurte leur sensibilité, contrarie leurs ambitions »¹⁰⁴.

C'est bien avec le ton du réformateur que Nietzsche proclame « Je méprise quiconque ne ressent pas le *Parsifal* comme un attentat contre la morale »¹⁰⁵.

103. Fr. Nietzsche, *Der Fall Wagner*, op. cit., p. 21.

104. Antoine Porot, *Manuel alphabétique de Psychiatrie.*, P.U.F., 1969, « Réformateur ». Ch. Bardenat, p. 505.

105. De. Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner*, op. cit., p. 431.

Le personnage de Parsifal, qui déclenche toute la polémique sur le christianisme et la chasteté, est qualifié par Nietzsche de pauvre diable que l'on rend catholique par des procédés douteux, et de héros de l'auto-mutilation¹⁰⁶.

Nietzsche s'étonne qu'à la fin de sa vie, Wagner se soit tant préoccupé du dilemme Sensualité — Chasteté. Dévouement, fidélité, pureté, chasteté, ce sont là les slogans de Wagner, qui prône la rédemption par la femme. Or, la femme doit être considérée surtout comme une source de déchéance. Ainsi s'exprime Nietzsche, ennemi de la femme, qui se sent agressé dans la quiétude des principes que lui dicte sa névrose, par les théories de Wagner. Nietzsche estime que Wagner n'a pas compris que l'amour est non source de rédemption, mais de conflits et de haine entre les sexes.

Si Wagner dans son *Parsifal* a pu rendre hommage à la chasteté, c'est l'effet, dit-il, de sa perversité intellectuelle et de l'influence des théories de Schopenhauer. Celui-ci prétend, selon Nietzsche, que la contemplation esthétique neutralise les pulsions sexuelles¹⁰⁷. Nietzsche ajoute que Schopenhauer a toujours traité la sexualité en ennemie. Il faut donc comprendre que Wagner, à l'instar de Schopenhauer, préconise l'idéal ascétique, pour faire dériver ses propres obsessions, sur un plan artistique. Ceci sera formulé par Freud, plus tard, dans la théorie de la sublimation. On retrouve un écho de sa conception de la sensualité dans le *Zarathoustra*, sous forme poétique. Il appelle la sensualité une « chienne » et dit : « vous aimez les tragédies et tout ce qui brise le cœur ? donc je me méfie de votre chienne »¹⁰⁸. il faut traduire en clair : aimer la tragédie wagnérienne, c'est être un obsédé sexuel. De Wagner, Nietzsche dit qu'il est « victime d'une sexualité incroyablement morbide »¹⁰⁹.

Dans *Le Voyageur et son ombre*, Nietzsche reproche à la musique wagnérienne d'imiter les gestes du grand pécheur chrétien, cet être

106. *Ibid.*, p. 430.

107. Fr. Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, op. cit., Bd. 5, p. 348.

108. Fr. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra, Sämtliche Werke*, op. cit., Bd. 4, p. 69.

109. Fr. Nietzsche, *Die Unschuld des Werdens, Der Nachlass*, op. cit., N° 435, p. 169.

torturé qui rumine ses scrupules et marche à pas lents¹¹⁰. Nietzsche hait tout ce code de la sainteté qui cultive le sentiment d'infériorité. C'est dans ce sens qu'il rejette la vertu de la pitié, préconisée par la religion chrétienne : elle est l'expression de sentiments dépressifs ; en maintenant en vie ce qui était destiné à périr, dit-il, elle contrecarre la loi de la sélection naturelle¹¹¹. La pitié entraîne la recherche de Dieu, du néant, qui est opposée à la vie. Cette négation de la vie s'accompagne d'un esprit de pénitence, de continence sexuelle, de jeûne qu'il interprète dans *Par delà le bien et le mal*, comme des manifestations de la névrose, comme une « épilepsie masquée »¹¹². C'est là le résultat des théories schopenhaueriennes dont Wagner s'est imprégné. Le personnage de Kundry, fruit de ces considérations malsaines et perverses, constitue, pense Nietzsche, un intéressant cas de névrose religieuse¹¹³. Satisfait de ses réflexions sur les névroses religieuses, Nietzsche se déclare être « le premier psychologue du christianisme »¹¹⁴. Effectivement, les comportements décrits par Nietzsche correspondent assez bien à la symptomatologie du mysticisme pathologique tel qu'il est décrit par les psychiatres¹¹⁵.

En accusant ainsi Wagner de comportement pathologique, Nietzsche trahit sa propre fascination pour la névrose ou la psychose. En reprochant à Wagner de se faire le chantre des vertus chrétiennes, en des termes qui n'ont plus rien d'objectif, Nietzsche révèle indirectement à quel point les problèmes religieux restent aigus pour le fils, le petit-fils et neveu de pasteur qu'il est, et qui ne trouve pas de formules assez insultantes, pour clamer sa haine de Dieu. Le seul contre-poison à la morale chrétienne est la conception dionysiaque du monde qui est exaltation de la vie et qui est, en ce sens, apparentée à la morale des maîtres païenne, romaine, de l'époque classique ou de la Renaissance. Cette morale prône l'affirmation triomphante de soi¹¹⁶. Nietzsche

110. Fr. Nietzsche, *Menschliches, Allmenschliches H. Der Wanderer und sein Schatten, Sämtliche Werke, op. cit.*, Bd. 11, n° 156, p. 617.

111. Fr. Nietzsche, *Der Antichrist, Sämtliche Werke, op. cit.*, Bd. 6, p. 173.

112. Fr. Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse Sämtliche Werke*, Bd. 5, p. 68.

113. *Ibid.*, p. 68.

114. G. Colli. M. Montinari, *op. cit.*, p. 185.

115. Antoine Porot, *op. cit. Mysticisme*, p. 393.

116. Fr. Nietzsche. *Der Fall Wagner, op. cit.*, p. 51.

explique sa haine du christianisme par le fait que celui-ci n'étant ni apollinien, ni dionysiaque, est nihiliste et ne reconnaît pas les valeurs esthétiques, seules importantes à ses yeux¹¹⁷.

Ce rejet, par Nietzsche, de la religion de ses pères, s'accompagne d'un rejet de son identité d'Allemand, ce, au travers des textes qui disqualifient l'art de Wagner, art allemand, destiné à des Allemands. Ce peuple, affirme-t-il, est un peuple passif, absorbant sans esprit critique les slogans de Wagner, car il est un commentateur de l'idée, or ils affectionnent le mot « idée », comme ils affectionnent les grands symboles. Les Allemands, dit Nietzsche, veulent restaurer la morale, l'impératif catégorique¹¹⁸. Ils ne parlent que de nationalisme, « cette névrose nationale » qui perpétue une politique étriquée. Il injurie ce peuple, voulant être « le contempteur des Allemands » par excellence¹¹⁹.

Ces paroles sont un défi, une provocation. Dans son discours dominant des valeurs affectives obsessionnelles, des pulsions de destruction. La haine vouée à Wagner s'amplifie, devient haine vouée à tout un peuple, qui acclame l'ennemi, le rival. Il déclare désormais être Polonais¹²⁰.

Mais la France, qui aime Wagner, est enveloppée dans la même haine. La musique française moderne wagnérise de plus en plus¹²¹. Les Français aussi, dit Nietzsche, peuvent être bêtes et grossiers ; ainsi ils se sont livrés récemment, lors des obsèques de Victor Hugo, « à une véritable orgie, en même temps, de mauvais goût et d'auto-admiration »¹²². La France est totalement sous l'emprise du monde germanique, c'est-à-dire de Wagner, de Schopenhauer et de Hegel, dit-il.

Rejetant l'Allemagne, faisant de la France, sur le plan culturel, un satellite de l'Allemagne, Nietzsche joue la carte de la musique et de la langue italiennes. Parlant de la musique des *Maîtres Chanteurs*, il

117. Fr. Nietzsche, *Ecce Homo*, *op. cit.*, p. 310.

118. *Ibid.*, *op. cit.*, pp. 357 sq.

119. *Ibid.*, *op. cit.*, p. 362.

120. G. Colli, M. Montinari, *op. cit.*, p. 208.

121. Fr. Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner*, *op. cit.*, p. 418.

122. Fr. Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, *op. cit.*, p. 198.

déplorait qu'elle ne fût pas une musique méridionale, qu'elle fût au contraire une musique lourde, « ayant quelque chose d'allemand »¹²³. C'est dans cette page que l'on voit bien à quel point Nietzsche a un parti pris de destruction systématique et aveugle de la musique de son adversaire. Cette page sur les *Maîtres Chanteurs* est en effet un texte de pure poésie où il trahit toute son admiration et son adhésion inconsciente à l'œuvre de Wagner ; mais il est prisonnier désormais de son système conscient de dénigrement et il veut aller jusqu'au bout de sa démarche : à savoir discréditer la musique allemande, traduisons la musique de Wagner, au profit d'une musique qu'il pose comme diamétralement opposée, celle de Rossini ou celle de Peter Gast — une musique qu'il qualifie de musique du sud, seule digne d'intérêt à ses yeux.

Il va magnifier la musique de son ami Peter Gast, obscur compositeur. Mais tout le discours louangeur sur ce musicien sera, plus ou moins consciemment, dicté par le ressentiment à l'égard de Wagner. Car toujours la musique de l'un sera jugée par rapport à celle de l'autre. Il dit par exemple à Peter Gast :

« J'ai écrit avant-hier à Madame Overbeck que j'aimerais beaucoup mieux entendre *Badinage*, *Artifice* et *Vengeance* que *Parsifal* »¹²⁴.

Il prétend que c'est le wagnérisme qui contrecarre la carrière de Peter Gast, que celui-ci ne réussit pas, parce qu'il n'est pas aussi opportuniste que Wagner¹²⁵. Quand il clame son amour pour la musique de Peter Gast, il clame en même temps indirectement sa haine de Wagner. Peter Gast devient le lieu de projection d'une affection qui a sa source dans son inimitié pour un autre. Peter Gast est tout ce que n'incarne plus Wagner aux yeux de Nietzsche. La musique de Peter Gast est synonyme de santé, de régénération, de guérison, de clarté : on lit en filigrane le discours inverse sur la musique-maladie qu'est l'art de Wagner.

Peter Gast apaisait les blessures narcissiques qu'avait infligées Wagner — Charles Andler indique que « Gast savait doucement donner

123. *Ibid.*, p. 179.

124. Fr. Nietzsche, *Lettres à Peter Gast*, *op. cit.* lettre du 21.1.1888.

125. *Ibid.*, lettres du 21.4.1886 et du 31.10.1886.

à Nietzsche le sentiment de sa supériorité parce que, d'une culture distinguée lui-même, il évaluait la distance entre son maître et lui »¹²⁶.

Le jour où Nietzsche crut pouvoir déceler chez Wagner un peu de jalousie à l'égard de Bizet¹²⁷, il s'affirma fervent admirateur de cette musique, de *Carmen*, en particulier. Quand il parlait de Bizet, c'est encore à Wagner qu'il le mesurait :

« Bizet n'est nullement désorienté par Wagner... la passion n'est pas tirée par les cheveux (comme par exemple toutes les passions chez Wagner »¹²⁸.

Mais cette admiration subite pour Bizet n'était que comédie, il le dit lui-même dans la préface du *Cas Wagner*¹²⁹. De même, il dressait contre Wagner, Offenbach, parce qu'il était un esprit voltairien comme lui-même¹³⁰.

Aussi longtemps que la France restait associée, dans son esprit, à la musique wagnérienne, elle était honnie et vilipendée. Mais dès qu'il pouvait s'en servir comme d'une arme contre Wagner, il en faisait le lieu de la finesse, de la délicatesse, le berceau de l'opérette, celle de *La Mascotte* d'Audran, par exemple. Les Français devenaient alors « de vrais génies d'espièglerie, de malice indulgente, d'archaïsme, d'exotisme, de choses tout à fait naïves »¹³¹. Tout était donc prétexte pour déconsidérer Wagner et sa musique qualifiée de musique « pittoresque, vide d'idées, informe, dépourvue de toute naïveté et véracité, nerveuse, brutale, insupportable ment importune et fanfaronne — et si maquillée ». Et c'est aussi dans son esprit la définition de toute musique « ultramoderne »¹³².

C'est parce que Nietzsche s'affirme un wagnérien convaincu, qu'il se doit de jeter l'anathème sur la modernité, la dégénérescence que représente la musique de Wagner. Le monde de Wagner est celui du haschisch et des vapeurs enveloppantes¹³³. Mais toujours ce discours de

126. Charles Andler, *op. cit.*, t. IV, p. 185.

127. G. Colli, M. Montinari, *op. cit.*, p. 177.

128. Fr. Nietzsche, *Lettres à Peter Gast*, *op. cit.*, lettre du 28.11.1887.

129. Fr. Nietzsche, *Der Fall Wagner*, *op. cit.*, p. 11.

130. Fr. Nietzsche, *Lettres à Peter Gast*, *op. cit.*, lettre du 31.3.1888.

131. *Ibid.*, lettre du 18.11.1888.

132. *Ibid.*, lettre du 6.1.1888.

133. Fr. Nietzsche, *Die Unschuld des Werdens, Der Nachlass*, *op. cit.*, N° 435, p. 169.

Nietzsche sur Wagner a valeur de révélateur de ses propres tentations et obsessions : narco-manie chez un psychasthénique angoissé, qui clame dans toutes ses lettres à Peter Gast sa fatigue et sa souffrance, tout en luttant désespérément contre ce qui l'annihile. La fixation à Wagner est du reste révélatrice de son propre état psychique.

Dans la relation entre Nietzsche et Wagner il y avait eu, de la part de Nietzsche, identification à l'objet idéalisé, or, Jacques Gabriel Trilling nous indique dans *Psychanalyse et musique*, que l'identification implique une image paternelle¹³⁴.

Sans doute Wagner avait-il, pour un temps, tenu lieu de substitut du Père, pour Nietzsche, (Wagner et Cari Ludwig Nietzsche étaient nés tous deux en 1813), avant que le rejet de Wagner et de sa musique ne correspondent au rejet du Père, de la foi qu'il représentait, au rejet de la culture allemande, de l'empereur et de Bismarck, autres figures symboliquement paternelles, bref au rejet de son identité. Ce rejet peut s'expliquer peut-être par le sentiment d'abandon qui s'exprime à travers une lettre à sa sœur

« Malwida m'a écrit une fois qu'il y avait deux personnes pour lesquelles j'étais injuste : Wagner et toi, ma sœur. Pourquoi donc ? Peut-être parce que c'est vous deux que j'ai le plus aimés et que je ne puis faire taire la rancune que je vous garde de m'avoir abandonné »¹³⁵.

Sa sœur l'abandonnait par son mariage. Elle lui avait toujours donné l'impression de pactiser avec Wagner, d'être envoûtée par celui qu'il rejetait lui-même. Tous les êtres qui gravitaient autour de Nietzsche étaient, du reste, étroitement liés avec Wagner ou fascinés par sa musique. Wagner était devenu omniprésent dans sa vie au point que sous le texte manifeste de chacun de ses écrits, on retrouvait un texte latent, qui disait la présence obsédante de Wagner. Nietzsche était habité par la personnalité et la musique de Wagner.

S'il ressentait l'existence même de Wagner comme persécutrice, il percevait également la sollicitude de sa sœur comme une agression.

134. J.-G. Trilling, J. Rousseau-Dulardin, *Moulin à Musique*, in *Psychanalyse et Musique*, Les Belles Lettres, 1982, p. 210.

135. Fr. Nietzsche, *Lettres à Peter Gast*, t. 1, p. 332.

C'est elle qui, en effet, prononçait obstinément l'interdit du mariage, chaque fois qu'il décidait, sans la moindre réflexion, de se marier. Il se rangeait, du reste, avec docilité, à l'avis contraire de sa sœur, tant sa peur névrotique du mariage était manifeste. Il cherchait d'autres solutions de rechange, rêvant d'une union libre avec Lou von Salomé et Paul Rée ou d'un mariage de deux ans, ce qui scandalisait sa mère et sa sœur. Leur opposition l'exaspérait et il déclarait qu'il n'aimait pas sa mère, que la voix de sa sœur le rendait malade¹³⁶.

Nietzsche présentait qu'il y avait une relation obscure entre la maladie mentale, la musique et son père. Il écrivait en 1883 à Peter Gast, soit six ans avant l'effondrement psychique total survenu. le 3 janvier 1889 : « Il pleut à torrent, de loin m'arrivent des bouffées de musique, que cette musique me plaît et comment elle me plaît, je ne saurais l'expliquer par mes expériences personnelles ; plutôt, à la rigueur, par celles de mon père. Et pourquoi n'y aurait-il pas... ?¹³⁷.

Nietzsche se savait le fils de son père au travers de la maladie. Quand en 1876 il souffrait de maux de tête violents, il rappelait à Gersdorff que son père était mort d'une encéphalite à trente-six ans et « qu'il était possible que tout aille plus vite encore pour lui »¹³⁸.

Dès 1883, il parlait de sa folie, il écrivait à Peter Gast :

« Pendant ce temps, je composais des chants dionysiaques où je prends la liberté de dire des choses effroyables, de façon effroyable, et incitant au rire. Telle est la forme la plus récente de ma folie »¹³⁹.

Nietzsche ressentait intensément la musique. Il évoque dans une lettre à ce même Peter Gast, ses impressions lors d'un concert :

« Mon visage se livrait à de continuelles grimaces pour arriver à réfréner mon extrême plaisir y compris, dix minutes durant, la grimace des larmes »¹⁴⁰.

Cette hypermimie, dont il était encore conscient, faisait déjà partie du processus de dégradation de sa santé mentale. Dans la période de la folie, toutes les théories jadis élaborées pour Wagner autour de

136. G. Colli, M. Montinari, *op. cit.*, p. 135.

137. Fr. Nietzsche, *Lettres à Peter Gast*, lettre du 23.4.1883.

138. G. Colli, M. Montinari, *op. cit.*, p. 66.

139. Fr. Nietzsche, *Lettres à Peter Gast*, lettre du 22.3.1883.

140. *Ibid.*, lettre du 2.12.1888.

Dionysos étaient, dit Andler, revécues et mimées : « Nietzsche mime son rôle d'initié dionysiaque. Il exécute des danses de satyre : ou bien il laboure de dissonances affreuses, le clavier de son piano... Par instants, il s'effondre dans une hébétude ricanante et sombre »¹⁴¹.

L'image de Dionysos et du Christ, se superposaient dans son esprit. Il signait souvent ses billets : « Dionysos, l'Antéchrist ou le Crucifié ». Cosima Wagner reçut un jour ce message : « Ariane, je t'aime Dionysos ».

« Ainsi, M^{me} Cosima Wagner sut par la folie, dit Andler, le sentiment passionné que Nietzsche avait refoulé au fond de lui »¹⁴². La folie levait l'interdit ; Nietzsche avouait un amour caché pour la femme de Wagner. Tout était donc lié dans son esprit troublé : Dionysos Wagner, Cosima, cette musique qu'il jouait inlassablement, dans la maison de sa mère, devenue la maison de sa sœur, jusqu'à sa mort, le 25 août 1900. Charles Andler nous dit :

« On asseyait Nietzsche au piano et il improvisait pendant des heures. La musique d'où avaient émergé ses premières visions, résorbait sa pensée mourante »¹⁴³.

La musique s'était incarnée définitivement, pour Nietzsche, dans Wagner. « Nietzsche et la musique », c'est en fait, le récit d'une passion déçue pour un personnage mythique, Wagner, surgi de son inconscient, un personnage qu'il construisait et défaisait obstinément ; mais, vivant totalement en symbiose avec Wagner, il se détruisait quand il le détruisait. Quand Wagner mourut, il semble que le travail du deuil se soit fait sur un mode pathologique.

« Nietzsche et la musique » c'est en fait « Musique et psychose ». Mais même dans les ténèbres de son esprit, Nietzsche prononçait le nom de Wagner, unique repère dans son existence.

141. Charles Andler, *op. cit.*, t. IV, p. 554.

142. *Ibid.*, p. 553.

143. *Ibid.*, p. 554.