Nietzsche, Wilamowitz & le cas Archiloque

Lyrisme, musique grecque & métaphysique d'artiste

Christophe Corbier

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/cps/361>

DOI : 10.4000/cps.361

ISSN : 2648-6334

Éditeur

Presses universitaires de Strasbourg

Édition imprimée

Date de publication : 30 novembre 2016

Pagination : 71-112

ISBN : 978-2-86820-947-4

ISSN : 1254-5740

Référence électronique

Christophe Corbier, « Nietzsche, Wilamowitz & le cas Archiloque », *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg* [En ligne], 40 | 2016, mis en ligne le 03 décembre 2018, consulté le 10 novembre 2022.

URL : <http://journals.openedition.org/cps/361> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cps.361>

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International - CC BY-NC-SA 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Nietzsche, Wilamowitz & le cas Archiloque : lyrisme, musique grecque & métaphysique d'artiste

Christophe Corbier

Il existe de multiples manières de lire *La Naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique*, ce « livre impossible » qui a suscité tantôt l'incompréhension, tantôt l'enthousiasme de ses lecteurs devant la nouvelle évaluation de la culture grecque proposée par le jeune philosophe-philologue wagnérien, et tournée, par delà la civilisation alexandrine, vers l'époque archaïque : oscillation que Nietzsche a été le premier à afficher en 1886 dans son *Essai d'autocritique*. Mais lorsqu'on aborde la question du rapport entre philologie et philosophie telle qu'elle surgit dans *La Naissance de la tragédie*, une voie somme toute peu explorée mène vers un problème fondamental pour le jeune Nietzsche : la musique grecque antique dans son rapport avec la tragédie athénienne et avec la culture européenne. Le titre original de l'ouvrage invite à poser la question de la musique et de son essence d'une part, de la musique grecque et de son historicité d'autre part, dans une perspective qui est à la fois celle de l'historien et du philosophe, conformément à la méthode définie par Nietzsche lui-même. Il paraît donc légitime de s'interroger d'abord d'un point de vue épistémologique sur la validité des thèses que le philologue avance au sujet de la poésie dite « lyrique » et de la musique de l'Antiquité grecque, indépendamment de la « vérité » de son interprétation.

Or c'est un fait patent que la musique grecque antique, quoiqu'elle surgisse à l'origine de la musique européenne, n'est guère évoquée dans *La Naissance de la tragédie* sinon sous une forme elliptique au moyen de

quelques noms propres qui sont autant de signes adressés au lecteur érudit¹. Nietzsche se contente le plus souvent de brèves notations sur Terpandre, Archiloque, Olympos, Eschyle, Sophocle, Euripide, Timothée de Milet, créditant son lectorat des connaissances historiques et théoriques que, pour sa part, il maîtrisait parfaitement. En effet, contrairement aux allégations d'Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf sur le prétendu délire mystique de *La Naissance de la tragédie*, l'histoire de la musique et de la poésie grecques était bien connue de Nietzsche, et il n'y a rien là de surprenant de la part d'un philologue qui a consacré plusieurs cours à la rythmique grecque, à *Edipe Roi*, aux *Choéphores* et aux poètes lyriques entre 1869 et 1872. Il convient naturellement de distinguer les cours de philologie, fondés sur la compilation des sources et sur leur utilisation pour l'enseignement, et l'écriture philosophique de *La Naissance de la tragédie*, qui est une mise en forme et une interprétation singulière des données de l'érudition en vue d'une nouvelle compréhension de la culture grecque et du monde moderne. Dans la *Deuxième Considération inactuelle*, le style «subjectif» sera ainsi revendiqué comme la seule manière valable de représenter le passé, au nom d'une écriture artistique de l'histoire opposée aussi bien à la neutralité supposée et à la sécheresse «objective» des historiens positivistes devant leur objet d'étude qu'à la pratique des «ouvriers» amassant des informations et charriant des matériaux destinés uniquement à accroître la connaissance scientifique².

L'examen préalable des thèses de Nietzsche sur la musique grecque antique, allusivement évoquée dans *La Naissance de la tragédie*, est donc nécessaire afin de dissiper les doutes éventuels sur les compétences philologiques de l'helléniste, mais surtout pour saisir les bases de la théorie du lyrisme exposée dans les chapitres V et VI. Cette théorie se fonde en premier lieu sur le cas d'Archiloque, considéré comme le type par excellence du poète-musicien avant l'apparition des poètes tragiques à Athènes. Archiloque, qui est traditionnellement tenu pour l'inventeur de la poésie iambique et, parfois, de l'élégie, n'est pas choisi au hasard : l'étude de ses poèmes ne constitue pas seulement un point d'érudition réservé au philologue spécialiste de la poésie archaïque, mais elle a fourni,

1 F. NIETZSCHE, *La Naissance de la tragédie*, OPC I, p. 116.

2 F. NIETZSCHE, *Deuxième Considération inactuelle*, § 6, OPC II, 1, p. 131-132.

tout au long du XIX^e siècle, le socle d'une interprétation du «genre lyrique» fondée sur le concept de «subjectivité»³.

Convoquer Archiloque, c'est aussi reprendre le problème de l'origine et de l'essence de la tragédie en se démarquant d'Aristote : selon Nietzsche, Aristote, parce qu'il s'appuie sur Euripide et sur Sophocle plutôt que sur Eschyle, n'analyse pas correctement le rapport originel entre *opsis*, *mélôs* et *muthos*⁴ ni l'effet propre de la tragédie, si bien qu'il accorde la priorité à la construction de l'intrigue et à la compréhension logique plutôt qu'aux perceptions auditives et visuelles, réduites au rang d'«assaisonnements» agréables aux sens (*hèdusmata*)⁵. Or la généalogie d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide révèle selon Nietzsche qu'avec Archiloque apparaît pour la première fois une poésie musicale qui nourrira les performances chorales du théâtre athénien ; comme les esthéticiens romantiques, le philologue-philosophe peut aussi mettre en lumière un genre ignoré dans la *Poétique*, et qui devient dans *La Naissance de la tragédie* le chaînon d'une évolution continue de l'épopée vers la tragédie. Mais contester Aristote et la tradition aristotélicienne, c'est réviser également le rapport entre langage et musique à l'œuvre dans l'opéra moderne depuis la fin du XVI^e siècle, grâce à une enquête historique remontant aux origines du «lyrisme» et privilégiant un poète radicalement différent de Pindare, loué généralement à l'époque moderne comme le plus grand poète lyrique de l'Antiquité.

L'importance des deux chapitres consacrés à Archiloque n'a pas échappé aux premiers lecteurs de Nietzsche : dans le pamphlet de Wilamowitz, *Zukunftsphilologie*, et dans la réponse d'Erwin Rohde, *Afterphilologie*, on ne peut manquer de constater la place assez considérable qu'y occupent

3 Voir notre article «Subjectivité littéraire et chanson populaire. Archiloque et le genre iambique de Friedrich Schlegel à Friedrich Nietzsche».

4 Tandis que *muthos* renvoie à «l'intrigue», à l'histoire généralement issue de la matière épique et représentée par des personnages en action, *opsis* et *mélôs* se réfèrent à deux constituants majeurs de la théâtralité : *opsis* désigne ce qui relève du «spectacle» tandis que *mélôs*, terme proche de «mélodie» mais qui peut inclure aussi les gestes du choreute ou du chanteur par le biais de l'orchestrique, renvoie à la dimension «mélifique» (association de la parole et la musique) de la tragédie.

5 ARISTOTE, *Poétique*, 1449b31-1450b21.

Archiloque et la musique grecque dans les arguments *pro et contra*⁶. Pour les deux adversaires, le rôle historique d'Archiloque et le rapport entre lyrisme et musique paraissent presque aussi déterminants que le problème d'Euripide et de Socrate alors que, par la suite, Archiloque a moins attiré l'attention des lecteurs de *La Naissance de la tragédie*⁷. Cela tient peut-être à la notoriété du poète : tandis qu'Euripide nous est connu par dix-neuf tragédies ainsi que par d'innombrables fragments et par les parodies aristophanesques, les trimètres, les épodes et les tétramètres d'Archiloque ne subsistent que sous la forme de lambeaux. Or c'est à ce poète, dont les fragments conservés au XIX^e siècle n'excèdent pas une dizaine de vers, que Nietzsche attribue un rôle de premier plan après Homère et à partir duquel il expose une théorie du lyrisme et une « métaphysique d'artiste » inspirée par Schopenhauer.

Rien ne paraît *a priori* plus hasardeux, du moins si l'on ignore le statut d'Archiloque chez les Anciens, ce qui n'est pas le cas de Nietzsche. Tout au long de l'Antiquité, Archiloque, imité par Horace dans ses *Épodes*, a été considéré comme l'égal d'Homère et comme le « père de la musique »⁸. Il a fait l'objet d'un culte dans son île natale, Paros, où fut édifié vers 250 avant J.-C. un sanctuaire en son honneur, un *Archiloeion* dont les vestiges ont été exhumés au milieu du XIX^e siècle. Les éléments principaux de sa vie et de son culte sont connus aujourd'hui par l'inscription de Mnésiépès, commanditaire de l'*Archiloeion*, et par une autre inscription datant du I^{er} siècle av. J.-C., due au gymnasiarque Sosthénès, qui a fait copier un texte de Déméas en l'honneur de Paros et d'Archiloque⁹. Par ailleurs, chez les Modernes, les fragments du poète de Paros, dont certains avaient été publiés en grec et en latin dès 1560 par Henri Estienne dans les *Carminum Poetarum novem [...] fragmenta* (sans qu'Archiloque ne fasse partie de la pléiade des neuf poètes les plus

6 U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF, *Philologie de l'avenir*, I, p. 104-114; E. ROHDE, *Sous-philologie*, p. 191-209; U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF, *Philologie de l'avenir*, II, p. 255-261.

7 B. VON REIBNITZ, *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik (Kap. 1-12)*, p. 174-177; J. SCHMIDT, *Kommentar zu Nietzsches Die Geburt der Tragödie*, p. 153-169.

8 MARIUS VICTORINUS, VI 141 Keil : « Archilochum quem parentem artis musicae iuxta multiformem metrorum seriem diversamque progeniem omnis aetas canit » (cité dans ARCHILOQUE, p. CXII).

9 Cf. C. DISKIN, *Archilochos Heros : the cult of poets in the Greek polis*.

illustres¹⁰), ont fait l'objet en 1812 d'une première édition individuelle due au savant autrichien Ignaz Liebel.

Ce qui semble plus problématique, c'est de construire une interprétation de la poésie musicale et de la tragédie athénienne à partir d'Archiloque, lequel a été classé tantôt comme « poète lyrique », tantôt comme « musicien » : comme l'écrit Wilamowitz dans *Zukunftsphilologie* à propos de la théorie de Nietzsche, « il ne s'agit là que du mode d'interprétation de l'élégie historique, des poèmes de Callinos, d'Archiloque, et de leurs successeurs. S'ils étaient dissociés de la musique, le dionysiaque en serait alors arraché et les hypothèses nietzschéennes se retrouveraient suspendues en l'air »¹¹. Dès 1872, Wilamowitz a perçu le problème que pose Nietzsche aux philologues centrés sur le texte : révéler l'origine musicale de la tragédie à partir des trimètres et des tétramètres d'Archiloque. En exposant une nouvelle théorie de la poésie « lyrique », Nietzsche ambitionne de mettre au jour l'effet propre de la tragédie athénienne en contestant la primauté accordée au *muthos*. Pour en finir avec l'interprétation aristotélécienne, il faut réévaluer la fonction de la musique dans la culture grecque, en tenant compte d'un problème fondamental de l'esthétique : la musique absolue.

Archiloque entre Nietzsche et Wilamowitz : un problème d'histoire de la musique

La densité des pages que Nietzsche consacre à Archiloque et à l'origine du lyrisme dans *La Naissance de la tragédie* est révélée « en creux » par les critiques de Wilamowitz. Certes, il y a un siècle, Charles Andler avait estimé qu'il ne fallait pas trop accorder d'importance à cette querelle, un « péché de jeunesse » du savant berlinois, et que la portée des arguments avancés en 1872 n'était pas si grande qu'on dût leur prêter beaucoup d'attention¹². Il n'en reste pas moins que le futur « prince des hellénistes » a été parfois crédité d'avoir ruiné, grâce à une science supérieure, les thèses avancées par Nietzsche¹³. On sait qu'une des raisons

10 *Carminum poetarum novem, lyricae poeseos principum, fragmenta*, 1560, Henricus Stephanus, p. 376-390.

11 U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF, *Philologie de l'avenir*, II, p. 258.

12 C. ANDLER, *Nietzsche, sa vie, sa pensée*, tome II, p. 291-293.

13 W. M. CALDER III, « The Wilamowitz-Nietzsche Struggle: New Documents and a Reappraisal », p. 214-254 ; J. MANSFELD, « The Wilamowitz-Nietzsche

fondamentales de la polémique déclenchée par Wilamowitz tient au rejet de toute intrusion de la philosophie dans la sphère philologique. Dans son pamphlet, Wilamowitz se réclame d'abord de Gottfried Hermann et de Karl Lachmann, les deux représentants majeurs de la «*Sprachphilologie*» dans la première moitié du XIX^e siècle, en tant qu'elle s'oppose à la «*Sachphilologie*» d'August Böckh et de Karl Otfried Müller, philologues marqués par l'herméneutique de Schleiermacher¹⁴. En 1910, Wilamowitz fera néanmoins l'éloge de Böckh, son prédécesseur à Berlin, et, dans sa pratique même de philologue, il usera d'une méthode historico-critique visant à une compréhension globale de l'Antiquité grecque en tenant compte de la tradition transmise aux Modernes par l'intermédiaire des savants hellénistiques¹⁵.

Mais dans *Zukunftsphilologie*, animé par un esprit polémique qui s'explique en partie par des rivalités institutionnelles entre les universités de Berlin et de Leipzig, Wilamowitz entend privilégier la critique textuelle par rapport au questionnement philosophique et à l'enquête anthropologique : c'est une manière de faire de l'histoire combattue par Nietzsche qui, dans la première partie de *La Naissance de la tragédie*, met en œuvre une histoire « monumentale » et une histoire « critique » de la poésie archaïque et de la tragédie athénienne. Au contraire, pour Wilamowitz, la philologie, dont les sources sont constituées en priorité par les textes que le savant commente en marquant leur distance historique, doit être rigoureusement séparée de la spéculation métaphysique et esthétique ainsi que de toute forme d'essentialisation des formes et des contenus, ce qui aboutit à ruiner les « préjugés modernes » de l'esthétique classique et romantique sur la tragédie attique (quoique le philologue soit resté attaché aux valeurs humanistes et à l'idée d'une « Grèce éternelle »)¹⁶. S'il combat aussi ces préjugés, Nietzsche s'attache

Struggle. Another New Document and Some Further Comments», p. 250-251.

14 U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF, *Philologie de l'avenir*, I, p. 97. Cf. J. MANSFELD, «The Wilamowitz-Nietzsche Struggle», p. 44-45. Sur la querelle entre Böckh et Hermann, voir E. VOGT, «Die Methodenstreit zwischen Hermann und Böckh»; G. W. MOST, «Karl Otfried Müller's Edition of Aeschylus' *Eumenides*».

15 C. NOIROT, «Présentation», dans U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF, *Qu'est-ce qu'une tragédie attique?*, p. XIII-XIV.

16 *Idem*, p. 126-140. Voir J. BOLLACK, «M. de W.-M. (en France)», p. 87-88.

pour sa part à définir des « pulsions éternelles » et veut mettre au jour leur action dans le cours de l'histoire à différentes époques (Grèce antique, Renaissance, époque moderne et contemporaine), outrepassant les limites chronologiques et le cadre méthodologique que s'impose généralement un philologue classique.

À cela s'ajoute une autre différence. Nietzsche prétend s'adresser à un petit groupe d'initiés, à une élite artiste seule capable de comprendre et d'apprécier la musique wagnérienne, voie d'accès privilégiée à une expérience analogique de la tragédie musicale athénienne : dans ce but, il se plonge dans l'étude des grammairiens et des musicographes antiques (tâche dont il s'acquitte effectivement dans son enseignement à l'Université de Bâle à partir de 1869). En revanche, Wilamowitz est resté, de son propre aveu, un « barbare »¹⁷ en matière de musique à cause d'une éducation rebutante alors même qu'il a dû étudier et enseigner lui aussi la métrique et les théoriciens gréco-latins, et qu'il a édité l'*Orestie* d'Eschyle (1896), l'*Héraclès furieux* d'Euripide (1889), les hymnes de Callimaque (1885), et le nome citharodique *Les Perses* de Timothée de Milet (1903). La méconnaissance (relative) de la musique dont souffrirait Wilamowitz de son propre aveu lui interdirait donc d'accéder aux thèses de *La Naissance de la tragédie*. Cela ne l'empêchera pas du moins de fournir une importante édition critique du papyrus des *Perses* de Timothée au début du xx^e siècle.

Cette édition révèle, si besoin est, le fossé entre Nietzsche et Wilamowitz dès lors qu'il s'agit de traiter de la musique grecque antique : le texte du nome de Timothée est accompagné d'un commentaire philologique consacré à la langue du poète, à son style, ainsi qu'à ses innovations musicales, en particulier l'emploi de la cithare à onze cordes et sa condamnation par les Spartiates¹⁸ et l'évolution du nome citharodique de Terpandre à Timothée¹⁹. Wilamowitz étudie la musique exclusivement à partir des textes (sans recours à l'iconographie, ni à l'organologie, ni à la théorie musicale), selon une méthode qui est déjà employée dans *Zukunftphilologie*. Toutefois, en 1872, ses connaissances

17 U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF, *Erinnerungen 1848-1914*, p. 59-60.

18 U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF, *Timotheos Die Perser*, p. 64-80.

19 *Ibid.*, p. 80-105. Le nome citharodique, poème chanté avec accompagnement de cithare, est l'un des genres musicaux imposés en particulier dans les concours delphiques, et attestés dès l'époque archaïque.

sont moins assurées qu'en 1903 : bien qu'il déploie une érudition assez spectaculaire dans la première partie de son pamphlet, le jeune philologue commet des erreurs, comme le souligneront Rohde et Nietzsche : il considère que Mimnerme « n'était pas musicien »²⁰, et la chronologie des nomes et de leur intégration aux Jeux Pythiques en 586, année où l'aulete Sacadas et l'aulete Echembrotos remportent des victoires célèbres, ne paraît pas très nette²¹. À l'inverse, Nietzsche connaissait parfaitement ces données historiques et philologiques, comme il l'écrit à Rohde pour que son ami affûte ses arguments :

« La confusion entre élégie et poésie lyrique n'est pas moins belle. — De même, l'[aulete] Mimnerme peut s'amuser de ce que contient la p. 17. Qu'Eschyle marque le sommet de la musique antique, à côté de Simonide, de Pindare, de Phrynichos, de Pratinas, pour s'en convaincre il suffit de croire Aristoxène (Wil. p. 21). [...] Concernant l'esprit de la nouvelle musique des nomes et des dithyrambes, il nous faut nous appuyer sur Euripide, dont la [skênikè mousikè] s'apparentait étroitement à cette musique [...] »²².

Pour Nietzsche, il s'agit cependant de se défendre à propos de « vétilles »²³ intéressant la « philologie teubnérienne »²⁴ et les fouineurs archéologiques qui se livrent à l'étude d'un passé presque mort, alors que la tâche de l'historien est de servir la vie et de donner sens à des formes et à des genres antiques en les rapportant à la situation actuelle de la musique et du lyrisme. Les « faits » concernant Archiloque et la poésie archaïque relève de la critique textuelle la plus pointilleuse (datation, établissement du texte, commentaire) et font seulement partie d'un ensemble de savoirs dont la connaissance est préalable à l'analyse d'un processus esthétique universel et éternel dont Archiloque est le premier témoin dans l'histoire de la poésie et de la musique européenne. Il ne faudrait pas croire pour autant que *La Naissance de la tragédie* repose sur des vues sans fondement : les lettres de Nietzsche à Erwin Rohde, ses cours et d'innombrables fragments posthumes classés dans la rubrique « philosophique » témoignent de sa profonde connaissance des premiers

20 U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF, *Philologie de l'avenir*, I, p. 108.

21 *Idem*, p. 111.

22 Lettre de Friedrich Nietzsche à Erwin Rohde, 16 juillet 1872, dans F. NIETZSCHE, *Correspondance*, II, avril 1869-décembre 1874, p. 313-314.

23 Lettre de Friedrich Nietzsche à Erwin Rohde, 25 juillet 1872, *Idem.*, p. 323.

24 Lettre de Friedrich Nietzsche à Erwin Rohde, 16 juillet 1872, *Idem.*, p. 312.

poètes-musiciens archaïques ainsi que des problèmes liés à l'interprétation de la musique grecque antique, ce qui ne saurait guère nous étonner de la part d'un philologue aussi averti que Nietzsche. Cependant, la liste des sources modernes et antiques qu'il a lues et compilées ne peut livrer à elle seule l'explication d'une conception de la poésie lyrique grecque profondément originale; l'analyse génétique a du moins pour vertu de montrer l'ampleur du travail accompli par le philologue, qui a consulté une masse importante de sources primaires et secondaires afin de définir de façon singulière la place d'Archiloque à l'époque archaïque. Elle permet surtout de retrouver les questions que Nietzsche a posées à la poésie musicale de la Grèce archaïque, et de comprendre une lecture qui, sous le style flamboyant du philosophe, repose sur une interprétation personnelle solidement étayée.

Ainsi, les chapitres V et VI de *La Naissance de la tragédie* contiennent nombre d'informations rapportées par les Anciens, connues depuis longtemps des hellénistes et consignées par Nietzsche dans ses cours, en particulier dans *Les poètes lyriques grecs* qu'il donne à plusieurs reprises à l'université de Bâle à partir de 1869: la comparaison entre Homère et Archiloque, sa vie de poète-soldat, son amour passionné et sa haine pour Néoboulè, fille de Lykambe, la remise en cause des valeurs de l'épopée homérique²⁵, la relation entre le poète et les cultes de Déméter et de Dionysos, l'expulsion de Calondas, le meurtrier d'Archiloque, hors du sanctuaire de Delphes, etc. Nietzsche a tout naturellement utilisé les fragments du poète réunis en 1843 par Theodor Bergk dans sa grande édition des poètes lyriques grecs, qui a servi de référence aux hellénistes pendant des décennies²⁶. En philologue spécialiste de musique grecque antique, il a aussi utilisé, entre autres, le livre XIV des *Deipnosophistes*

25 Cette remise en cause des valeurs homériques, que l'on a longtemps justifiée par les fragments d'Archiloque sur l'abandon de son bouclier, sa fuite devant l'ennemi ou son «éloge» de la paix, a toutefois été fortement nuancée après la publication d'un nouveau fragment dans un papyrus d'Oxyrhynchus (P. Oxy. 4708) en 2005: cf. L. SWIFT, «Archilochus, "the Anti-Hero"? Heroism, Flight and Value in Homer and the New Archilochus Fragment (P. Oxy. LXIX 4708)».

26 T. BERGK, *Poetae Lyrici Graeci*, p. 467-500. Le classement de Bergk accorde la première place à Pindare. À sa suite, les autres poètes lyriques sont rassemblés selon les genres et non selon leur situation chronologique: élégie, iambe, poésie mélique, dithyrambe, scolion, «chants populaires».

d'Athénée (source traditionnelle des historiens de la musique, dans laquelle Archiloque apparaît à l'occasion d'une comparaison entre Apollon et Dionysos²⁷), les *Épodes* et l'*Art poétique* d'Horace, et surtout le traité *Sur la musique* du pseudo-Plutarque, dont le chapitre 28 est consacré au rôle d'Archiloque dans l'évolution de la musique à l'époque archaïque: l'édition de Richard Volkmann, parue en 1856, était dotée d'un appareil critique important et utile pour les recherches de Nietzsche, qui note que ce traité est d'une « valeur inestimable »²⁸. Nombreux sont les savants sur l'autorité desquels le philologue peut s'appuyer et dont les noms sont cités la plupart du temps dans ses notes de cours consacrées à la rythmique, à la poésie lyrique et à la tragédie grecque: il lit en particulier les travaux de Karl Otfried Müller, de Friedrich Ritschl, d'August Böckh, de Gottfried Bernhardt, de Theodor Bergk, d'August Ambros et de Rudolf Westphal.

Par conséquent, à défaut de souscrire à l'analyse proposée par Nietzsche, un philologue maîtrisant l'histoire de la poésie « lyrique » à l'époque archaïque et l'histoire générale de la musique pouvait percevoir assez aisément une grande partie de ses choix interprétatifs. On peut même procéder à une lecture philologique des premiers chapitres de *La Naissance de la tragédie* qui résistent aux critiques de Wilamowitz, comme Nietzsche lui-même en était persuadé, en s'appuyant sur l'épistémologie de la musique.

Ainsi, l'un des grands problèmes qui détermine l'interprétation avancée dans *La Naissance de la tragédie* concerne la situation historique d'Archiloque et sa fonction dans l'évolution de la poésie « lyrique » par rapport à Terpandre de Lesbos, dont le nom est associé à la première *katastasis*, c'est-à-dire à la première institution de la musique à Sparte et dans le Péloponnèse²⁹. Ce qui est posé à travers ces deux figures historiques, c'est le problème de l'origine de la poésie musicale en Grèce. Aujourd'hui, du point de vue historique, l'existence d'Archiloque est fixée dans la seconde moitié du VII^e siècle. Mais plus fondamentalement, la question de l'origine (historique ou « naturelle ») du lyrisme en Grèce ne peut se poser dans les mêmes termes qu'à l'époque de Nietzsche

27 ATHÉNÉE, *Deipnosophistae*, XIV, 628b = Fr. 120 West.

28 *Plutarchi De Musica*, edidit Richard Volkmann, 1856. Cf. F. NIETZSCHE, *Die griechischen Lyriker*, p. 173.

29 Cf. M. L. WEST, *Ancient Greek Music*, p. 329-331.

et de Wagner: elle a été considérablement amendée depuis l'article de l'helléniste anglais Kenneth J. Dover paru en 1964. En effet, Dover a souligné le fait que des chants (*songs*) comme ceux d'Archiloque préexistent à l'épopée et que l'iambe est issu de traditions orales pré-littéraires³⁰. Par la suite, l'analyse du rapport entre oralité et écriture, menée dans le cadre d'une anthropologie historique de la Grèce, a mis fin au vieux débat romantique concernant la succession de la poésie «lyrique» et des épopées homériques s'incarnant dans des poètes individualisés. Toutefois, Nietzsche, dans ses cours et dans *La Naissance de la tragédie*, reste tributaire d'une conception du développement de la poésie et de la musique en Grèce marquée par la philosophie idéaliste, dont il ressentira plus tard les relents hégéliens.

Sa première tâche est de fixer un cadre chronologique pour la poésie et la musique à partir d'Homère: l'établissement de la chronologie, par delà des points philologiques de pure érudition, engage la véracité de sa théorie. C'est la validité même du processus historique produit par la lutte entre la pulsion apollinienne et la pulsion dionysiaque qui est en jeu. La base de la chronologie adoptée par Nietzsche est fournie par les témoignages de plusieurs historiens grecs repris par Rudolf Westphal dans sa *Geschichte der griechischen und mittelalterlichen Musik* (1865). Westphal convoque en particulier le traité de pseudo-Plutarque, dans lequel la chronologie exposée par l'historien Glaucos de Rhégium est tenue pour véridique: la lignée des musiciens archaïques est constituée de Terpandre et Clonas puis d'Archiloque et d'Olympos. Comme Karl Otfried Müller dans son *Histoire de la littérature grecque*, Westphal s'attarde longuement sur le rôle d'Archiloque³¹. Ce n'est pas le cas de tous les historiens contemporains, puisque certains tendent à donner la priorité à l'élégie de Callinos, de Tyrtée et de Théognis: August Ambros ne consacre que quelques pages à Archiloque et à la poésie iambique³², tandis que Gottfried Bernhardt expose l'histoire de l'élégie et de l'iambe en s'appuyant sur les différences entre Ioniens et Doriens et en se concentrant surtout sur l'origine, le développement et les

30 K. J. DOVER, «The Poetry of Archilochos», p. 181-212.

31 R. WESTPHAL, *Geschichte der griechischen und mittelalterlichen Musik*, p. 57-161.

32 A. W. AMBROS, *Geschichte der Musik*, I, p. 244-246.

caractéristiques de l'élégie au détriment de la poésie iambique³³. Sur le plan historique, Nietzsche suit pour sa part les conclusions de la «recherche érudite»³⁴, c'est-à-dire la chronologie adoptée par Westphal à partir du *Péri mousikès* du pseudo-Plutarque: Terpandre, Clonas, Archiloque, Olympos précèdent les poètes élégiaques.

Par ailleurs, Nietzsche insiste sur le rôle d'Archiloque dans l'évolution de la poésie et de la musique en Grèce car le premier «*Lyriker*», auteur d'hymnes en l'honneur de Déméter et de Dionysos, les *Iobakkhoi* (dont l'authenticité a été depuis mise en doute³⁵), témoigne de l'émergence du culte dionysiaque en Grèce. Si Apollon, divinité autochtone, précède Dionysos, divinité orientale intégrée au panthéon grec vers le VIII^e siècle, alors les conséquences de l'introduction du culte dionysiaque dans l'espace hellénique doivent être perceptibles dans la poésie archaïque. L'apparition du dionysiaque se manifeste d'abord par contraste au niveau du culte et des usages sociaux de la musique et du chant. Tandis que Terpandre et ses disciples sont les tenants d'une poésie sacrée créée par une corporation de rhapsodes itinérants et destinée aux fêtes qui se déroulent dans les sanctuaires (Delphes), Archiloque, même s'il a écrit des hymnes, est un poète tourné vers la société profane par ses poèmes érotiques, par ses vers destinés aux banquets et par ses fables imitées durant toute l'Antiquité. Archiloque accomplit de cette manière l'union d'une *Kunstpoesie* individualisée et d'une *Naturpoesie* anonyme et collective: ses poèmes marquent la rencontre entre le courant populaire dionysiaque, dont l'origine se perd dans la nuit des temps, et un art créé par un individu historiquement situé.

Deux vers, que Nietzsche connaissait à coup sûr, peuvent apporter une preuve d'ordre philologique à sa reconstruction de la poésie et de la musique dionysiaque à l'époque archaïque: «Car je sais entonner le beau chant [*mélōs*] du seigneur Dionysos, le dithyrambe, quand le vin a frappé mon esprit de sa foudre» (traduction André Bonnard)³⁶. Ces tétramètres célèbres, déjà cités par Ambros à propos du dithyrambe et du culte dionysiaque³⁷ et analysés par Wilamowitz lui-même dans la

33 G. BERNHARDY, *Grundriss der griechischen Literatur*, II, 1, p. 458-495.

34 F. NIETZSCHE, *La Naissance de la tragédie*, p. 62.

35 M. L. WEST, *Studies in Greek Elegy and Iambus*, p. 22-25.

36 Fr. 120 West (=Fr. 72 Bergk). Cf. C. CALAME, «The Dithyramb, a Dionysiac Poetic Form. Genre Rules and Cultic Contexts», p. 332-333.

37 A. W. AMBROS, *Geschichte der Musik*, I, p. 245.

deuxième partie de son pamphlet³⁸, contiennent l'une des plus anciennes attestations du mot *mélôs* au sens poético-musical. Ce mot, employé également dans l'*Hymne homérique à Hermès* (vers 53 et 419), mais absent des deux épopées homériques sous son sens musical³⁹, est associé à celui de «dithyrambe», avec une allusion vraisemblable au mythe de Sémélé et à l'ivresse⁴⁰. Ce fragment d'Archiloque, dans lequel on a vu parfois la trace d'une forme de poésie autoréférentielle⁴¹, signalerait alors l'émergence du dithyrambe et d'une poésie chorale illustrée ensuite par Alcman, Pindare et Bacchylide.

On voit sur quels fondements philologiques repose l'interprétation de Nietzsche, qui a pu tirer profit d'un tel fragment pour élaborer une théorie historico-esthétique du lyrisme et du processus par lequel la poésie musicale a émergé après Homère. Le fait que les deux vers d'Archiloque soient présentés comme un *mélôs* peut signifier que les iambes et les élégies contiennent des traces du développement de la musique au VII^e siècle. Comment accéder alors à la musique archaïque? Cette question est typique d'une démarche philologique qui a eu cours tout au long du XIX^e siècle, même si le référent musical est partiellement absent dans sa matérialité sonore. En effet, comme le souligne Nietzsche, les Modernes, tributaires de la mise par écrit des poèmes archaïques réalisée par les savants alexandrins, n'ont reçu que des textes privés de toute notation musicale, des textes «à lire» qui sont aussi morts que la «musique à lire» de la fin du Moyen Âge⁴². Mais si la notation musicale a disparu, il reste du moins des traces de la musique perceptibles à travers le «squelette» métrique des poèmes. Les vers d'Archiloque, que Nietzsche étudie et commente dans ses leçons de philologie, apporte ainsi une preuve de l'innovation en matière musicale au cours du VII^e siècle.

Nietzsche connaît en outre le chapitre 28 du *Péri mousikês* du pseudo-Plutarque, où sont présentées les principales créations d'Archiloque, détaillées dans le cours sur les poètes lyriques grecs⁴³: trimètres

38 U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF, *Philologie de l'avenir*, p. 266.

39 Sur l'évolution du sens de *mélôs* entre Homère et Archiloque, voir A.-G. WERSINGER, *La sphère et l'intervalle. Le schème de l'Harmonie dans la pensée des anciens Grecs d'Homère à Platon*, p. 56-60.

40 B. KOWALZIG et P. WILSON, «The World of Dithyramb», p. 4-5.

41 A. D'ANGOUR, «Music and Movement in the Dithyramb», p. 198-202.

42 F. NIETZSCHE, *Die griechischen Lyriker*, p. 170-171.

43 *Idem*, p. 108-118.

iambiques, tétramètres trochaïques, vers asynartètes (unissant trochées ou iambes avec des dactyles ou des anapestes, ce qui aboutit à des irrégularités rythmiques), anapestes et dactyles cycliques, hétérophonie (l'accompagnement instrumental, *krousis*, étant disjoint de la ligne vocale chantée, *mélos*). À cela s'ajoute une innovation rapportée dans les *Problèmes* aristotéliens (XIX, 6) et à laquelle Nietzsche prête attention : la *parakatalogè*, notion qui fait encore débat et qui désigne un mode de récitation évoquant une sorte de cantillation (lecture d'un texte liturgique sur une ligne vocale d'une hauteur donnée et respectant le rythme verbal)⁴⁴, y est interrogée pour son irrégularité, pour son effet pathétique et pour ce qui en elle contient « quelque chose de tragique » (*etwas Tragisches*) pouvant avoir un rapport avec la représentation dramatique⁴⁵. Enfin, conformément à la théorie de Westphal, Archiloque est considéré comme l'introducteur de la « chanson populaire » dans la poésie grecque non seulement parce qu'il a utilisé l'iambe (vers que Westphal avait transcrit par une mesure à 3/8 dans le système de notation occidental), mais aussi parce qu'il a employé la « mélodie répétée » comme support de « *durchcomponirte Texte* »⁴⁶. Aussi Archiloque est-il crédité d'avoir introduit le *Lied* dans la poésie grecque, ce que Rohde répètera dans son pamphlet en s'appuyant sur l'autorité de Westphal⁴⁷.

Contrairement à la poésie iambique, l'élégie, selon Nietzsche, n'apporte aucune nouveauté capitale du point de vue formel, si ce n'est qu'elle est accompagnée de l'aulos et qu'elle est formée d'une structure strophique (le distique, composé d'un hexamètre dactylique et d'un pentamètre). C'est bien plutôt l'aulétique inventée par Olympos qui bouleverse l'organisation métrique et rythmique des poèmes, comme le souligne Nietzsche dans le chapitre 6 de *La Naissance de la tragédie*. Le développement de l'aulétique donne même naissance à une « musique à programme » avec le nome pythique de l'aulète Sacadas en 586, dont le thème pourrait rappeler le deuxième acte de *Siegfried* (ce que Nietzsche n'indique pas pour sa part dans son cours) :

44 Cf. T. J. MOORE, « *Parakatalogè*: Another Look ».

45 F. NIETZSCHE, *Die griechischen Lyriker*, p. 117.

46 *Idem*, p. 115.

47 E. ROHDE, *Sous-philologie*, p. 191-192.

«Der pyth[ische] Nomos ist eine μῆσις, Töne ohne Worte, die bestimmte Szenen darstellen: Programmmusik. In fünf Theilen der Kampf Apollos mit dem Drachen»⁴⁸.

La signification du «moment Archiloque» dans la poésie musicale archaïque, loin d'être fabriquée de façon arbitraire, est donc éclairée par la reconstruction historique à laquelle se livre Nietzsche. Archiloque, sachant entonner le «beau *mélòs*» en l'honneur de Dionysos, justifie la thèse selon laquelle le *mélòs* est d'essence dionysiaque et marque l'irruption du son et de la musique dans le monde apollinien de l'aède. En effet, le terme *mélòs* a été associé à la musique dionysiaque dès le chapitre 2 de *La Naissance de la tragédie*: le son, dans toute sa force (*Kraft*), engendre le *mélòs* et l'harmonie au milieu des formes épiques où la musique n'est qu'un accompagnement fantomatique de la parole. La musique exerce son influence sur les formes poétiques: Archiloque emploie des mètres irréguliers qui brisent la régularité quasi-mathématique de l'hexamètre dactylique (fondé sur la répétition presque uniforme d'une cellule rythmique, le dactyle, et de son équivalent, le spondée), tout en conservant une unité perceptible dans le vers et, à un niveau supérieur, dans la strophe. Entre Homère et Pindare, Archiloque s'affirme comme l'agent du devenir parce qu'il modifie les formes poétiques en introduisant des rythmes relevant non pas d'un temps chronométrique, mais d'une relativité fondamentale. C'est ce que tend du moins à montrer l'analyse de la rythmique grecque à laquelle se livre Nietzsche au début des années 1870 : tout autant que la force du son, la «force du rythme» (*Kraft des Rhythmus*) est un phénomène dionysiaque qui détruit la régularité des temps marqués dans la musique et qui peut organiser sous de multiples formes les rythmes innombrables du corps humain⁴⁹. C'est une force de destruction et de renouvellement dont Archiloque est l'un des premiers agents en Grèce: par rapport à Homère, il introduit le devenir, la pluralité, l'irrégularité au sein du monde apollinien régi par le *logos*. Ainsi, la poésie musicale d'Archiloque relève de cette *alogia* que Nietzsche s'emploie à mettre au jour dans la

48 F. NIETZSCHE, *Die griechischen Lyriker*, p. 111.

49 F. NIETZSCHE, *Rhythmische Untersuchungen*, p. 322.

rythmique grecque⁵⁰ : l'*alogia*, dans le champ de la théorie musicale, est négation du *logos*, de la *summetria*, des rapports de proportion numériques sur lesquels les Pythagoriciens et Platon ont fondé une interprétation « harmonique » du cosmos. Or l'*alogia*, qui apparaît avec le culte de Dionysos et de Déméter, introduit la relativité des durées : mouvantes, dissonantes, les durées ne sont jamais identiques les unes aux autres. Toutefois, malgré son irrégularité, la métrique de la poésie lyrique grecque n'est pas soumise au chaos, mais à un ordre où le rythme est « la forme du devenir » (*Die Form des Werdens*⁵¹).

Cette évolution décisive du mot vers la musique, de l'*épos* vers le *mélós*, de la régularité métrique uniforme vers la bigarrure rythmique une et multiple à la fois, correspond à l'apparition de la poésie d'Archiloque, le premier et le plus grand des génies lyriques avant les poètes tragiques. Mais Archiloque n'est pas seulement l'expression de courants dionysiaques profonds qui affluent en Grèce, selon la théorie adoptée par Nietzsche et par Rohde : en raison de ses formes métriques (et, pourrait-on ajouter, de sa langue même, une *Kunstsprache* artificielle différente de la langue homérique et composée à partir du dialecte ionien⁵²), cette poésie est pleinement artistique et témoigne à sa manière de la différence entre le dionysisme barbare des Orientaux et le dionysisme idéalisé, domestiqué par Apollon. Ainsi, Archiloque apparaît comme le précurseur d'Eschyle puisqu'avec ce poète dionysiaque-apollinien « commence un nouveau mouvement artistique, le *déploiement* progressif et réglé de la *chanson populaire jusqu'à la tragédie* »⁵³.

Bien que l'analyse de Nietzsche, en dépit de sa singularité, ne présente rien de proprement scandaleux sur le plan historique, Wilamowitz ignore apparemment tout des cours, des recherches et des lectures de son confrère sur la musique grecque antique et sur le lyrisme. Ce n'est pas le cas de tous les historiens qui étudient alors la musique de l'Antiquité : proche collaborateur de Rudolf Westphal, François-Auguste Gevaert, dans sa monumentale *Histoire et théorie de la musique*

50 Cf. J. PORTER, *Nietzsche and the Philology of the Future*, p. 152-156, ainsi qu'à notre article « Alogia et eurythmie chez Nietzsche », *Nietzsche Studien*, 38, 2009, p. 1-38.

51 F. NIETZSCHE, *Rhythmische Untersuchungen*, p. 338.

52 D. GARY MILLER, *Ancient Greek Dialects and Early Authors*, p. 156.

53 *FP*, 7[127], *OPC*, I, p. 302.

de l'Antiquité, cite dès 1875 *La Naissance de la tragédie*⁵⁴, puis il en traduit un passage en 1881 à propos du dithyrambe dionysiaque, ce qui nuance le portrait stéréotypé d'un Nietzsche ostracisé par l'ensemble des philologues⁵⁵. Néanmoins, Wilamowitz s'indigne des thèses de Nietzsche sur Archiloque, à commencer par le rapprochement entre la poésie iambique et *Des Knaben Wunderhorn*: pour Wilamowitz, il n'y rien de commun entre les poèmes anonymes recueillis par Arnim et Brentano et la poésie individualisée d'Archiloque⁵⁶. Wilamowitz conteste également la chronologie adoptée par Westphal: soutenir que la poésie iambique était musicale constitue en réalité une construction sans fondement solide de l'histoire de la poésie grecque: «La seule incertitude qui pèse sur la détermination de l'âge respectif de Terpandre et d'Archiloque est la meilleure preuve de ce qu'il ne dépend pas de la première *katastasis*»⁵⁷.

À partir d'un passage d'Athénée (XIV, 620c) qui pose des problèmes en raison d'un infinitif aoriste dont la valeur est interprétée de façon ambiguë, Wilamowitz veut montrer ensuite que les poèmes d'Archiloque, de Phocylide, de Mimnerme, comme ceux d'Homère et d'Hésiode, n'étaient pas mis en musique à l'origine. Soulignant les limites de l'interprétation présentée par Westphal, il rejette catégoriquement son autorité et refuse de déceler la moindre origine musicale dans la poésie lyrique grecque et dans la tragédie, ce qui ruine toute continuité entre lyrisme et tragédie⁵⁸. Wilamowitz affirme même que les iambes n'étaient pas chantés⁵⁹; cependant, pour justifier sa thèse, il déroge à la méthode historique et se réfugie derrière Platon en citant la célèbre définition du *mélôs* dans la *République* (III, 398c) sans la replacer dans le contexte du dialogue: après avoir étudié et classé les trois modes de représentation des *muthoi* (récit, imitation, genre mixte) en fonction de leur utilité pour les Gardiens de la cité, ainsi que les différents types de *logoi* selon les émotions qu'ils suscitent, Socrate classe de même les rythmes et les *harmoniai* selon leur valeur éthique respective. Mais Wilamowitz cite Platon *in abstracto* en le faisant jouer contre Wagner et Schopenhauer, et il confère de fait à sa définition un caractère universel: le *mélôs*,

54 F.-A. GEVAERT, *Histoire et théorie de la musique de l'Antiquité*, I, p. 36.

55 *Idem*, II, p. 423.

56 U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF, *Philologie de l'avenir*, I, p. 106.

57 *Idem*, p. 107.

58 *Idem*, p. 259.

59 *Idem*, p. 106.

défini dans les termes platoniciens, est composé de l'*harmonia* (échelle déterminée dans l'infinité des sons), du rythme et du *logos*⁶⁰, et il doit viser deux types d'affect, ardeur guerrière et sérénité. Wilamowitz se réclame ainsi de l'autorité de Platon pour rappeler que le *logos* l'emporte sur «l'harmonie» et le rythme dans le *mélós*, là où Nietzsche met à distance la philosophie platonicienne parce qu'elle a servi de caution au *stilo rappresentativo* de Monteverdi et qu'elle a soumis la musique au texte⁶¹.

Enfin, Wilamowitz discute de la *parakatalogè*, mais sans apporter d'arguments décisifs⁶². La *parakatalogè* est l'un des éléments-clés de la polémique, d'autant qu'elle avait fait l'objet de tentatives de reconstitution dans le cadre des représentations à l'antique depuis l'*Antigone* de Mendelssohn et Böckh en 1841. Dans *Afterphilologie*, Rohde insiste lui aussi sur la *parakatalogè*, qu'il compare, comme Nietzsche l'avait fait en 1870 dans *Le Drame musical grec*, au mélodrame moderne : d'après Rohde, on ne comprend l'effet extrêmement pathétique du passage de la parole au chant qu'à condition de supposer les iambes chantés. Pour comprendre cet effet, il se réfère à Wagner, qui avait remarqué l'étonnement suscité par le choc entre le parlé et le chanté chez les auditeurs⁶³. Ce qui sous-tend cette thèse est l'idée, commune à Nietzsche et à Rohde, d'une permanence des perceptions auditives et visuelles et d'une continuité de l'expérience esthétique depuis la Grèce antique jusqu'à l'époque moderne, ce qui les autorise à rapprocher la tragédie d'Eschyle et la poésie d'Archiloque des formes lyriques et opératiques modernes. Wilamowitz, au contraire, s'oppose à cette conception universaliste de la poésie lyrique et de la tragédie attique au nom d'une analyse historique qui aboutit à éloigner la culture grecque dans le passé.

La fonction de la musique reste toutefois problématique pour Wilamowitz qui, en 1872, estime que la part de cet art est si réduite dans les différents genres de la poésie «lyrique» que Nietzsche ne peut intituler son livre «La Naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique» : le dionysiaque n'est pas le fondement de la

60 *Idem*, I, p. 106 ; II, p. 256-257.

61 Cf. E. ROHDE, *Sous-philologie*, p. 194-195.

62 U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF, *Philologie de l'avenir*, I, p. 109 et 259-260.

63 E. ROHDE, *Sous-philologie*, p. 193-194.

poésie d'Archiloque, ce qui signifie qu'il ne peut être à l'origine de la tragédie attique. Dans son *Introduction à la tragédie grecque*, en 1889, Wilamowitz n'accordera pas plus d'importance à la musique ni à Archiloque dans le processus de formation de la tragédie à Athènes, et il séparera le dithyrambe pindarique et la tragédie d'Eschyle afin de distinguer poésie lyrique et tragédie: il n'y a pas selon lui d'évolution continue menant d'Archiloque, d'Alcman et de Pindare à la tragédie de Thespis, de Phrynichos et d'Eschyle. La séparation entre poésie lyrique et théâtre athénien est une idée à laquelle tient Wilamowitz: en 1922 encore, dans *Pindaros*, il s'élèvera contre l'étude des rapports entre la poésie lyrique et la tragédie. D'après lui, si l'on veut comprendre la structure métrique des parties chorales de la tragédie et de la comédie, il faut partir d'Aristophane plutôt que de Pindare et se limiter à une étude interne du théâtre athénien, sans chercher à unifier la pratique des poètes dramatiques et celle des poètes lyriques⁶⁴. D'autre part, Wilamowitz mentionnera Archiloque dans *Pindaros* en le rangeant non pas dans la catégorie des *Lyriker*, mais dans celle des *Musiker*, marquant de nouveau une distinction entre les musiciens et les poètes lyriques dont Pindare reste à ses yeux le plus haut représentant, conformément à une vision idéaliste de la culture grecque qu'on trouvait déjà dans l'*Esthétique* de Hegel. Enfin, dans son édition des *Perses* de Timothée, Wilamowitz livre une étude de la citharodie de Terpandre, tenu pour le plus grand musicien grec et placé au même niveau que Homère: dans le tableau que le philologue brosse des relations entre l'*épos*, la rhapsodie et la citharodie, pas une ligne ne concerne Archiloque, dont le nom apparaît brièvement dans une note de bas de page, et ce, alors même qu'est cité le *Péri mousikès* du pseudo-Plutarque⁶⁵.

Privilégier Terpandre par rapport à Archiloque, c'est opter pour une vision apollinienne et socratique de la poésie et de la musique grecque, de sorte que Wilamowitz tombe sous le coup des critiques de Nietzsche contre l'alexandrinisme de la science, aveugle au fondement dionysiaque de la culture grecque que le philosophe se vante d'avoir mis au jour jusqu'en 1888 (*Le Crépuscule des Idoles*, «Ce que je dois aux Anciens»), et dont la poésie d'Archiloque lui apparaît comme une manifestation éclatante au début des années 1870. Pour Wilamowitz, en revanche,

64 U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF, *Pindaros*, p. 95-96.

65 U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF, *Timotheos Die Perser*, p. 85-88.

Archiloque n'est pas un poète caractéristique du « véritable tempérament hellène, avec son aspiration à la mesure en toutes choses », à l'opposé du culte dionysiaque, « dangereux précisément en ce qu'il libère l'animalité dans l'homme et finit par ruiner avec le temps toute la véritable civilisation d'un peuple »⁶⁶. La rupture entre les deux philologues se produit non seulement sur le plan épistémologique (l'érudition étant le but principal des recherches de Wilamowitz, alors qu'elle n'est que le moyen d'une compréhension plus haute de la culture européenne chez Nietzsche), mais, plus profondément, sur la question de la moralité, qui est chez Nietzsche intimement liée à la musique dans la pulsion dionysiaque.

Au début de *Sappho et Simonides*, conformément à la théorie des genres littéraires, Wilamowitz cite Archiloque parce qu'il représente le poète de la subjectivité après Homère et Hésiode, mais comme ses vers se caractérisent par le rejet de toutes les conventions et posent le problème de la moralité, Archiloque incarne aussi tout ce qui n'est ni « hellénique » ni « classique ». C'est ce qu'affirme Wilamowitz lorsqu'il cherche à résoudre « l'énigme (*Rätsel*) Archiloque » en se servant d'analogies avec des poètes médiévaux et modernes (Oswald von Wolkenstein, François Villon, Paul Verlaine) : aucun d'entre eux n'est « classique », et il en serait de même pour Archiloque⁶⁷. Quant à son caractère hellénique, Wilamowitz considère qu'il est douteux parce qu'Archiloque rejette la *sôphrosynè* dans son art comme dans sa vie. Puisqu'il est « ionien » (par opposition aux « Dorien »), il se signale certes par son activité et par son individualité singulière, mais ses poèmes contredisent l'idée même de « ce qui nous semble hellénique », c'est-à-dire l'éthique apollinienne et socratique⁶⁸ : en condamnant Archiloque au nom de Pindare et de Socrate, Wilamowitz ne peut pas ne pas se souvenir de l'analyse nietzschéenne, bien qu'elle soit passée sous silence.

Les iambes du poète ionien font donc l'objet d'une évaluation radicalement différente de la part des deux philologues et l'on voit ce qui a pu troubler des lecteurs peu familiers de l'histoire de la musique grecque : avec Archiloque, c'est bien une généalogie de la musique qui est établie par Nietzsche, avant la destruction de la tragédie musicale

66 U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF, *Philologie de l'avenir*, I, p. 110.

67 U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF, *Sappho und Simonides*, p. 10-11.

68 *Idem.*

sous l'effet de la dialectique socratique. Mais une autre ligne de démarcation apparaît entre Wilamowitz et Nietzsche: en mettant en lumière Archiloque dans *La Naissance de la tragédie*, Nietzsche critique le concept de subjectivité lyrique et s'élève contre une interprétation du lyrisme proposée par les philologues aussi bien que par les philosophes romantiques. Pour appuyer sa thèse, il ne se tourne pas vers François Villon ni vers Oswald von Wolkenstein, mais vers Schiller, Beethoven, Wagner et Schopenhauer.

Archiloque entre Schopenhauer et Nietzsche: musique et subjectivité lyrique

Dans l'*Entretien sur la poésie* (1796), qui contient l'une des premières occurrences de la théorie romantique des genres littéraires, Friedrich Schlegel a accordé une valeur exceptionnelle au poète iambique. Indépendamment de sa moralité, Archiloque est considéré comme le poète le plus important de l'Antiquité avec Homère⁶⁹: il incarne l'auteur subjectif par excellence, inventeur d'une poésie lyrique radicalement différente de l'objectivité épique et fondée sur l'expression du moi dans la multiplicité de ses affects. Dans ses *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* (1802-1803), August Wilhelm Schlegel développe à son tour la théorie de la subjectivité lyrique et de l'objectivité épique: dans l'épopée, le poète efface les traces de sa présence tandis que, dans le genre lyrique, le poète affiche ses sentiments personnels. Le récit caractérise l'épopée alors que le « musical » (*das Musikalische*), propre au lyrisme, introduit dans la poésie l'expression psychologique des affects puisque musique et intériorité sont intimement liées par Schlegel⁷⁰. En Grèce, sur le plan historique, Archiloque marque une nouvelle période dans le développement des genres, et, en raison de son double statut de poète et de musicien, il crée la poésie lyrique en inventant à la fois l'iambe et l'élégie⁷¹.

L'opposition épopée-lyrisme est renforcée par une lecture iconographique influencée par la théorie des genres littéraires: la comparaison

69 F. SCHLEGEL, *Gespräch über die Poesie*, p. 289-292. Voir P. SZONDI, «La théorie des genres poétiques chez Frédéric Schlegel» [1968], p. 117-146.

70 A. W. SCHLEGEL, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, p. 231.

71 *Idem*, p. 245-247.

d'Archiloque et d'Homère, qui repose sur le témoignage des Anciens eux-mêmes, a conduit Ennio Quirino Visconti et Friedrich Gottlob Welcker à interpréter, dans la première moitié du XIX^e siècle, un Hermès double du Musée Pio-Clémentin au Vatican comme une représentation figurée de l'antithèse entre Homère et Archiloque⁷². Cette interprétation, reprise jusqu'aux années 1900 en raison de l'autorité de Welcker et de Visconti, a été contestée ensuite par plusieurs iconographes qui ont étudié les modalités de la représentation des individus dans la Grèce antique : à la suite de Georg Lippold, Gisela Richter estime que le double Hermès du Vatican est un portrait d'Homère et d'Eschyle, tandis que, en 1939, Robert et Erich Boehringer, dans leur étude sur les portraits d'Homère, hésitaient entre Archiloque et Hésiode⁷³. Ainsi, au couple Homère-Archiloque succèdent deux autres couples qui demeurent tout aussi symboliques.

Cette vision romantique de l'histoire littéraire et musicale grecque, fondée sur des présupposés propres à la philosophie idéaliste de Hegel et des frères Schlegel, a été modifiée en profondeur par les apports de l'anthropologie, de l'ethnologie et de la linguistique structurale dans la seconde moitié du XX^e siècle⁷⁴. Une fois encore, l'article de Dover constitue un jalon majeur dans la révision de la notion de « lyrisme » grec et du rôle attribué à Archiloque. En s'appuyant notamment sur les travaux de Martin Bowra (*Primitive Song*, 1962), Dover a comparé les « chants » (*songs*) d'Archiloque à ceux de cultures non européennes en soulignant le fait qu'il s'agit de performances musicales exécutées le plus souvent dans des contextes rituels. Bien que Dover insiste prudemment devant ses collègues sur la différence entre la culture grecque et les sociétés « primitives », les chants magiques collectés dans des sociétés éloignées d'Afrique et d'Océanie permettent de mettre au jour le fait que

72 J. SCHMIDT, *Nietzsche-Kommentar. Die Geburt der Tragödie*, p. 155.

73 G. RICHTER, *The Portraits of the Greeks*, I, p. 68 ; Georg LIPPOLD, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums*, p. 459-460 ; Robert und Erich BOEHRINGER, *Homer. Bildnisse und Nachweise*, I, 1939, p. 108.

74 Voir notamment M. L. WEST, *Studies in Greek Elegy and Iambus*, p. 27-28 ; R. DESCAT, « Idéologie et communication dans la poésie grecque archaïque » ; J.-M. SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* ; C. CALAME, *Le récit en Grèce ancienne* ; A. FORD, « L'inventeur de la poésie lyrique. Archiloque le Colon » ; S. ROUGIER-BLANC, « L'interprétation politique et sociale de l'œuvre d'Archiloque : bilan et perspectives », p. 15-31.

les poèmes d'Archiloque sont bel et bien des chants, associés ou non à des instruments et à des danses dans un contexte rituel, et pas seulement des textes. D'autre part, le « je » dans ces chants ne recouvre pas le « moi » du poète, mais il est une fonction assumée par l'énonciateur, si bien qu'il n'y a ni « subjectivité lyrique », ni confidences autobiographiques, ni expression d'affects personnels dans les iambes d'Archiloque : Dover met en cause la notion même d'auteur peu avant que sa mort ne soit proclamée par Roland Barthes en 1968.

Après l'article de Dover, le fossé s'est creusé de plus en plus largement entre une théorie romantique faisant du poète lyrique un individu s'épanchant spontanément dans des chants passionnés et une analyse fonctionnaliste de l'élégie, des iambes, de la lyrique chorale et de la poésie mélique. Serait-il pertinent dans ces conditions de lire l'interprétation nietzschéenne d'Archiloque et de la poésie grecque archaïque dans *La Naissance de la tragédie* en se référant aux études de Dover et de ses successeurs ? À première vue, rien n'est plus éloigné des analyses fonctionnalistes ou socio-historiques que la théorie établie par Nietzsche à partir de Schopenhauer, des frères Schlegel et de Richard Wagner. C'est par une métaphysique de la musique et du lyrisme encore marquée par l'esthétique romantique que le cas d'Archiloque est évalué et qu'il finit par symboliser une expérience dionysiaque-apollinienne universelle. Cependant, on pourrait considérer qu'à certains égards, l'interprétation de Nietzsche préfigure quelque peu l'abandon de subjectivité lyrique et de la fonction auctoriale, sans compter que Nietzsche, un siècle avant Dover, avait déjà insisté sur la dimension musicale des poèmes d'Archiloque.

En effet, dans *La Naissance de la tragédie* ainsi que dans le cours sur les poètes lyriques grecs, l'iambe et l'élégie primitives mettent à mal les théories du lyrisme, y compris celle que Schopenhauer a édifiée dans *Le Monde comme volonté et comme représentation*. Le premier problème auquel est confronté Nietzsche est lié à la définition même du « génie lyrique » : parce qu'il s'appuie sur l'histoire de la musique grecque, le philologue soulève d'importantes objections contre la théorie de Schopenhauer (comme l'a noté Wilamowitz lui-même⁷⁵), même s'il reste tributaire de ses vues concernant la différence entre le génie et l'homme ordinaire et la supériorité de la connaissance intuitive sur la

75 U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF, *Philologie de l'avenir*, II, p. 255.

connaissance rationnelle. On sait que, dans *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Schopenhauer distingue le génie du savant par sa capacité supérieure à accéder à la profondeur essentielle du monde au moyen de la connaissance intuitive. L'homme de science, enfermé dans les concepts, connaît seulement les relations entre les phénomènes sans pouvoir pénétrer l'essence du monde. Au contraire, le génie, saint, artiste ou philosophe, est le sujet pur de la connaissance qui accède à l'universelle volonté et perçoit l'unité fondamentale du monde derrière la multiplicité des phénomènes : dans le génie, la connaissance intuitive s'élève jusqu'à l'intelligence objective et désintéressée du monde en une vision calme, détachée de la volonté. Le génie se signale par sa sérénité, laquelle apparaît dans des caractères physiologiques qui le rendent supérieur à l'humanité moyenne, et dans les traits mêmes de son visage⁷⁶.

Mais comment analyser le cas du poète lyrique qui a pour particularité d'associer la parole à la musique, et dont les œuvres se caractérisent par un contenu subjectif et musical ? Pour Schopenhauer, le poète lyrique, bien qu'il soit en proie aux passions individuelles, atteint à l'universel en laissant la volonté se manifester dans des formes poétiques objectives⁷⁷. Il n'y pas conflit entre la volonté et la représentation mais simultanéité de deux états contradictoires à l'intérieur du poète, par la réunion du subjectif et de l'objectif : d'un côté, l'expression de la volonté, de l'autre une contemplation désintéressée. C'est le *Lied* qui permet d'éprouver de la meilleure façon cette tension équilibrée, ce mélange de sentiments passionnés et de maîtrise formelle, notamment chez Goethe et dans le recueil *Des Knaben Wunderhorn*. La poésie lyrique, chez Schopenhauer, est détachée de la musique, laquelle se voit accorder le privilège de

76 «Au contraire, l'expression du génie, qui constitue chez tous les hommes bien doués une frappante ressemblance de famille, vient de ce qu'on lit clairement sur leur physionomie l'affranchissement, l'émancipation de l'intellect du service de la volonté, la prédominance de la connaissance sur le vouloir ; et comme toute douleur dérive du vouloir, comme la connaissance est en soi exempte de souffrance et sereine, voilà ce qui donne à leurs fronts élevés, à leurs regards clairs et pénétrants, détachés du service de la volonté et de ses misères, cette teinte de sérénité supérieure, supraterrrestre en quelque sorte, qui perce de temps à autre sur leur figure, et s'unit si bien à la mélancolie des autres traits du visage, de la bouche en particulier [...]» (A. SCHOPENHAUER, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, p. 1109).

77 *Idem*, p. 319-321.

manifeste la volonté sans la médiation de représentations analogiques, au lieu de procurer une image de ses objectivations comme le font la peinture, la poésie et la sculpture : la musique, pour Schopenhauer, est « absolue » et n'a pas besoin des formes, des mots, des images, des phénomènes, pour exister.

Cette théorie est-elle valide pour autant dans le cas du « lyrisme grec » ? Historiquement, l'exemple d'Archiloque enjoint Nietzsche de prendre ses distances avec Schopenhauer, car le philologue sait que le sens du mot « poète » est différent de celui qu'il a acquis à l'époque moderne. En effet, le *poiètès*, distinct du *mousikos*, composait les vers et la musique, ce qui soulève dès lors le problème de la « musique absolue » : la dualité poète / musicien, caractéristique de l'ère moderne, se résolvait en unité dans la Grèce archaïque, comme le signifie le terme même de *poiètès*. Le fait est si important pour Nietzsche qu'il le rappelle dans *Le Drame musical grec*, au chapitre V de *La Naissance de la tragédie* et dans son cours sur les poètes lyriques grecs :

« Bei den Griechen gehörte aber Text und Musik so eng zusammen, dass ein und derselbe Künstler ohne Ausnahme beides schuf. Dies ist übrigens auch nichts ungewöhnliches: denken wir an die Troubadours, an die Minnesänger, selbst noch an die zünftigen Meistersinger. Diese Doppelheit des Dichtercomponisten wird ausgedrückt durch das Wort ποιητής – nicht etwa μουσικός das vielmehr den „Virtuosen“ bedeutet. [...] Hier interessiert uns nun die Frage, wie denn dieser musikalische Vortrag beschaffen gewesen ist. Hier ist aufmerksam zu machen auf die charakteristischen Unterschiede der griechischen Musik und der modernen »⁷⁸.

Avant d'avancer le modèle de Richard Wagner, Nietzsche se sert de ses recherches philologiques pour livrer une nouvelle interprétation de la poésie « lyrique » à l'époque de Terpandre et d'Archiloque qui lui permet de prendre ses distances avec Schopenhauer. C'est dans les chapitres V et VI de *La Naissance de la tragédie* et dans le long fragment 12[1] (qui devait succéder au chapitre VI et exposer une théorie du lyrisme ancrée dans une philosophie du langage) que Nietzsche, tout en conservant la thèse du génie en tant qu'être singulier et supérieur au reste de l'humanité, conteste la théorie schopenhauerienne du lyrisme. Au cœur du problème se trouve la question du langage et de son rapport avec la

78 F. NIETZSCHE, *Die griechischen Lyriker*, p. 108.

musique. Avant que Nietzsche ne dispense des cours sur la rhétorique antique et ne se livre à une critique radicale du langage dans *Vérité et mensonge au sens extra-moral*⁷⁹, l'enjeu majeur de ces textes consiste déjà à en montrer les limites par l'examen des relations entre le mot, la musique et le corps. Qu'en est-il du processus de symbolisation à l'œuvre dans la poésie « lyrique » après Homère ? Le sens advient-il par les mots ou par la matérialité du son ? Comment analyser la relation entre le poète-musicien et l'auditeur ? Autant de questions fondamentales qui mènent le philologue Nietzsche à produire une « vision dionysiaque du monde » et à analyser les rapports entre force et forme dans la poésie « lyrique » archaïque en reprenant le problème canonique de l'origine du langage et du sens de la musique à partir de l'esthétique et de l'histoire.

Si l'on veut saisir le soubassement philologique de sa théorie du lyrisme, il faut tout d'abord revenir aux innovations d'Archiloque, dont on a vu qu'elles étaient décisives sur le plan formel. Or c'est précisément l'étude des formes qui conduit Nietzsche à réviser la notion de subjectivité lyrique telle qu'elle a été définie par les frères Schlegel. Dans son cours sur les poètes lyriques grecs, surgit une question fondamentale : « Qu'est-ce qui est antique ? » :

« Berechtigung des Wortes Lyrik.

Die Dreitheilung Ep[os] Lyr[ik] Dr[ama] bei den Alten nach der
Form des Vortrags, bei den Neueren nach Inhalt (Gemüths-Inhalt)

obj.	subj.	obj.-subj.
der betrachtende,	erregte,	handelnde Mensch
Epos	Lyr[ik]	Drama
		<i>Nicht sehr logisch.</i>

Aber was machen wir mit

Elegie, Jamb[ische] Poesie?

Alles Lyrik (poetae „lyrici“)

Ist dies *antik*? »⁸⁰

Les termes employés par les Modernes pour désigner des réalités antiques sont trompeurs, déclarera Nietzsche dans *Aurore* (§ 195, « Ce qu'on appelle l'éducation classique ») : « Les mots et les notions similaires nous leurrent : derrière eux se cache toujours une sensibilité

79 Cf. C. J. EMDEN, *Nietzsche on Language, Consciousness and the Body*, p. 9-31.

80 F. NIETZSCHE, *Die griechischen Lyriker*, p. 168.

qui ne pourrait être qu'incompréhensible, étrangère ou embarrassante pour la sensibilité moderne»⁸¹. Sous l'idéologie de la culture grecque éternelle, il faut extraire la différence induite par l'évolution historique. L'adjectif «lyrique» fournit un bon exemple parce qu'il procède d'une conceptualisation qui a simplifié et trahi la multiplicité des phénomènes liés au «lyrisme» à l'époque archaïque. C'est pourquoi ce mot doit être «corrigé», voire abandonné, puisque le prédicat «lyrique» ne correspond guère à la réalité de la poésie grecque archaïque (ce que les hellénistes s'accordent à reconnaître aujourd'hui⁸²). Nietzsche préfère donc la notion de poésie «mélodieuse» à celle de poésie «lyrique», catégorie tardive forgée à l'époque hellénistique et romaine, car il sait que les élégies et les iambes étaient des chants accompagnés tant par les instruments à cordes (phorminx, lyre, pectis, magadis) que par l'aulos.

Chez les Modernes, de plus, le lyrisme est défini par le contenu du poème, par les «sentiments», tandis que chez les Anciens, il se caractérise d'abord par la forme au point que Nietzsche évoque dans son cours «l'objectivité de la lyrique grecque», en une inversion complète de la théorie des genres littéraires⁸³. Il existe une différence majeure entre des poètes modernes «sentimentaux», qui accordent la primauté à l'expression verbale des affects, et des «genres» poétiques grecs «naïfs» qui se définissent par leur structure métrique, sans considération pour les contenus langagiers, comme c'est le cas de l'élégie et de l'iambe: les élégies de Tyrtée, les iambes d'Archiloque, la poésie gnomique de Théognis n'ont rien de commun avec un quelconque «pathos» lyrique au sens moderne du terme. La théorie romantique du genre lyrique est bousculée en particulier par l'examen philologique de la poésie iambique et de la vie d'Archiloque, qui fut tout sauf un poète sentimental et moral. Nietzsche, dans un mouvement de va-et-vient entre principes esthétiques et exemplification historique, rappelle dans *La Naissance de la tragédie* que, d'après les règles mêmes de «l'esthétique moderne» (c'est-à-dire principalement schopenhauerienne), le poète qui dit «je» en son propre nom est tenu pour un mauvais artiste: l'art ayant pour but de fournir une connaissance intuitive de l'Idée, il ne peut être ravalé au rang de moyen d'expression individuelle et subjective, mais il doit viser le

81 F. NIETZSCHE, *Aurore*, p. 170-171.

82 Cf. F. BUDELMAHN, «Introducing Greek lyric», p. 1-10.

83 *Idem.*

général. Historiquement, le cas d'Archiloque montre que, dans la Grèce archaïque, la subjectivité lyrique est un leurre: le rejet de Calondas, le meurtrier d'Archiloque, par la Pythie hors de Delphes, sanctuaire du dieu «objectif» par excellence, en est un signe évident. Selon Nietzsche, on peut lire cette anecdote comme la preuve que l'auteur des *Iobakkhoi* était protégé aussi par Apollon et qu'il était un poète «objectif» tout autant qu'un poète «subjectif».

Il faut donc interpréter correctement l'image du poète iambique ivre de «fureur», du «belliqueux serviteur des Muses» décrit par sa doxographie et dont le «visage passionné» est convulsé par la haine et par l'amour «tout ensemble» (notation psychologique que Wilamowitz ne saisit guère⁸⁴). Soumis à des affects puissants qui n'ont rien de «sentimentaux», Archiloque représente déjà à certains égards le type de l'artiste tel qu'il sera caractérisé dans une réflexion de 1888: «les artistes, pour peu qu'ils aient de la valeur, sont vigoureux (physiquement aussi), surabondants, de forte animalité, sensuels; on n'imagine pas un Raphaël sans une certaine surchauffe du système sexuel... Faire de la musique, c'est une façon de faire des enfants»⁸⁵. Rien n'est plus éloigné de cet état dionysiaque déchaînant l'activité du corps que le visage serein de l'aède absorbé dans une contemplation désintéressée, dont le type est fourni par Homère et son visage impassible. Archiloque, parce qu'il est en proie à des passions contradictoires, visibles dans l'apparence même de son visage, diffère fondamentalement de l'artiste du rêve qui prend plaisir à la contemplation de la colère d'Achille sans y participer. Dans quelques notes de l'année 1876 (les dernières où apparaît le nom d'Archiloque), Nietzsche opposera encore à la cécité d'Homère la vision en quelque sorte panoptique dont jouit le poète lyrique et qui conditionne la juste perception des choses:

«Pour imiter, il faut *amour et moquerie tout ensemble*, comme chez Archiloque. Sans doute la disposition la plus féconde de l'âme humaine!»⁸⁶

84 U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF, *Philologie de l'avenir*, I, p. 106.

85 *FP*, 1888, 14[117].

86 *FP*, 1876, 17[1].

«La disposition géniale d'un homme est celle où il se trouve, par rapport à une seule et même chose, dans une relation d'amour et de moquerie à la fois»⁸⁷.

«Pour voir une chose *entièrement*, l'homme doit avoir deux yeux, un d'amour et un de haine»⁸⁸.

Par ailleurs, si le visage du poète iambique, artisan du rire moqueur et destructeur, retient tant l'attention de Nietzsche, c'est aussi parce qu'il engage une théorie du langage et de la signification musicale dont le philosophe-philologue jette les bases en 1870-1871 et qui sera reformulée dans les paragraphes 215 à 219 d'*Humain, trop humain*. «Le lyrisme est le développement d'une exclamation», écrira laconiquement Paul Valéry, suggérant l'existence d'un rapport originel entre émotion et langage dont procéderait la poésie lyrique⁸⁹. Mais pour Nietzsche, le problème est de définir la nature de cette exclamation originelle. D'après lui, le langage est clairement issu de la musique en tant qu'elle est l'art des sons. Cette thèse majeure, fondée sur l'esthétique de Schopenhauer et de Wagner, est formulée en particulier en 1871 dans le long fragment 12[1]. À l'origine de la poésie lyrique, Nietzsche décèle une tension entre le «son» (*Ton*) et le mot (*Wort*). Cette tension est constitutive du langage, au fondement duquel Nietzsche découvre le primat de la gestualité. Si la musique provient du cri, manifestation immédiate de la volonté qui fonde tout l'édifice harmonico-mélodique (comme Wagner, dans le sillage de la philosophie schopenhauerienne, le soutenait dans *Beethoven*⁹⁰), le langage est issu d'une symbolique gestuelle qui, elle-même, manifeste déjà la volonté. Les multiples sons émis par la voix sont contrôlés par les gestes de la bouche au moyen de l'articulation : comme l'écrit Nietzsche dans le fragment 12[1], c'est sur un soubassement fondamentalement sonore (*Tonuntergrund*) et surtout sur la répétition de ces gestes buccaux que s'édifient les mots. Mais les mots, en tant que formes secondes, reflets de reflets de la volonté, ne pourront jamais révéler quoi que ce soit de l'essence du monde.

87 *FP*, 1876, 17[16]

88 *FP*, 1876, 16[53].

89 P. VALÉRY, *Tel Quel*, Paris, Gallimard, Folio-Essais, p. 240.

90 Voir notre article «Harmonie et musique dionysiaque : du *Drame musical grec* à *La Naissance de la tragédie*», *Cadernos Nietzsche*, 3, v. 34, n° 1, 2014, p. 63-98 (en portugais) / *Studia Nietzscheana* – 2014, en ligne sur le site NietzscheSource.org (Paolo D'Iorio, dir.) (en français).

Du son originel et unique à la multiplicité des gestes du corps et des mots formés par la bouche se produisent donc une déperdition de force et un affaiblissement de la signification, puisque « la symbolique gestuelle, plus arbitraire, [n'est pas] entièrement adéquate à son fondement : c'est avec elle que commence la pluralité des langues, dont nous pouvons considérer la diversité comme les strophes d'un texte mis sur cette mélodie originaire du plaisir et du déplaisir »⁹¹. Autrement dit, de la force du son jusqu'aux mots qui découpent dans l'unité harmonique primordiale des éléments signifiants, le processus engage le corps à la fois par le ton de la voix et par les gestes du locuteur, mais il provoque surtout une restriction de la symbolique, dont l'efficacité décroît proportionnellement à l'expansion du langage et de la communication logique, malgré « l'effort incessant de la poésie lyrique pour décrire la musique en images »⁹².

Dans le chapitre 2 de *La Naissance de la tragédie*, Nietzsche revient sur le problème du développement de la symbolique et du langage dans les temps reculés de la Grèce. Le culte dionysiaque marque l'irruption du son dans un monde dominé par le mot, et le son contraint le bacchant à développer des ressources symboliques nouvelles, en-deçà et au-delà du langage, dans la danse et dans la musique : limitée aux mouvements de la bouche, des yeux et du visage dans l'art apollinien de l'aède, la symbolique gestuelle (mimique), dans le culte dionysiaque, engage tout le corps et s'associe à la symbolique des éléments musicaux (rythmique, dynamique, « harmonie ») afin d'extérioriser et de manifester les émotions dans toute leur intensité. Les gestes et les sons revêtent un sens plus vaste grâce au culte dionysiaque, qui libère les membres du carcan apollinien. Ce processus de symbolisation aboutit à une communication non linguistique puisque c'est avant tout par l'intuition que la symbolique agit. Et cette communication est restreinte puisque seul l'initié comprend les symboles dionysiaques et peut les interpréter sans danger pour lui-même, comme le montre, sur le plan du mythe, la mort de Penthée, déchiré par les Bacchantes pour avoir épié leurs rites. C'est par contagion que la communication s'établit au sein du groupe en proie à l'extase : la relation sociale entre les membres d'une collectivité participant à un rituel naît non pas d'un dialogue, mais

91 *FP*, début 1871, 12 [1], p. 431.

92 *Ibid.*

d'une compréhension infralinguistique fondée sur l'imitation. Dans le paragraphe 216 d'*Humain, trop humain*, Nietzsche reviendra sur cette analyse en faisant de l'imitation des gestes, et en particulier des gestes du visage, un moyen de communication antérieur au langage.

Sur le plan historique, le rapport entre langage, geste et musique est posé avec la plus grande acuité par Archiloque, à une époque où l'activité linguistique du peuple grec est débordante et où la musique prend son essor. Les Grecs jouissaient à cette époque non seulement d'une poésie de la belle apparence imitant les phénomènes, mais aussi d'une poésie imitant la musique et plongeant l'auditeur dans la profondeur du monde par delà la surface des formes apolliniennes. Les deux genres poétiques primordiaux, épopée et lyrisme, renvoient à la dualité essentielle du langage: le mot, par la force du son qui en est l'origine, tend vers la musique mais, quand il est intégré à une chaîne sémantique, il entre dans la sphère de la signification conceptuelle et perd de sa force symbolique. Le lyrisme, quant à lui, est orienté, aimanté par la musique de sorte que la signification est communiquée intuitivement par le son qui excite la réception sensorielle et approfondit le sens du texte. Les formes témoignent elles-mêmes de la force du son, comme le montrent la métrique très libre d'Archiloque, où le rythme se libère de la régularité de l'hexamètre dactylique, et les difficultés syntaxiques et lexicales des épiniées de Pindare.

La primauté du son et de la musique dans les diverses formes lyriques a pour conséquence de détrôner la communication verbale entre le poète et son auditoire, à la différence de l'aède et du rhapsode qui narrent les exploits des héros homériques: «Les grands chants choraux n'étaient pas *compris*: illusion. Seul le chanteur les comprend. Dans *l'œuvre d'art la plus haute* on ne pense à *aucun public*. Seul le musicien de l'orchestre *comprend*»⁹³. C'est là un point important de l'enseignement du philologue-philosophe Nietzsche: dans son cours sur les poètes lyriques grecs, il distingue le récitant épique et «l'acteur mimique» qui se fait comprendre intuitivement, par le son et par le geste et non par le langage:

«Der Hauptunterschied ist, dass der mimische Darsteller *für sich* spielt: dass er an keinen Zuschauer u. Zuhörer denkt. Der Epiker

erzählt u. will seinen Zuhörern vorzaubern, was er gesehn hat. Der Lyriker ohne Zuhörer.
Verzauberung des *ganzen* Menschen: Glaube verwandelt zu sein.
Anders bei dem Epos, wo wir uns nur als Zuschauer einer fremden Angelegenheit fühlen»⁹⁴.

L'excitation musicale causée par la pulsion dionysiaque ne se traduit donc pas par la transmission d'une expérience intime à une foule de spectateurs ou d'auditeurs par le moyen des mots ou des images. Les ressources linguistiques habituelles dont dispose le poète ne seront jamais adéquates pour exprimer un enchantement musical incommunicable: «l'homme saisi par la fièvre dionysiaque, pas plus que la masse populaire dans l'orgiasme, n'a pas d'auditeur auquel il aurait quelque chose à communiquer»⁹⁵. D'où l'inintelligibilité des poèmes de Pindare et d'Eschyle, qui s'explique par le fait que leur style imite la musique, laquelle exerce son action au cœur même de la parole poétique:

«Qu'on se demande donc une bonne fois, sincèrement, les poèmes des grands lyriques de l'Antiquité à la main, s'ils peuvent seulement avoir pensé à rendre intelligible à la foule qui les entourait et les écoutait, le monde de leurs images et de leurs pensées: qu'on réponde à cette importante question en considérant Pindare et le chant des chœurs d'Eschyle. Ces tourbillons de la pensée d'une hardiesse et d'une obscurité extrêmes, ce bouillonnement d'images aux naissances impétueuses et renouvelées, ce ton oraculaire de l'ensemble, que bien souvent, *sans* nous laisser détourner par la musique et l'orchestrique, nous sommes incapables de pénétrer malgré l'attention la plus vive – tout ce monde de miracles aurait-il dû offrir à la foule grecque la transparence du verre, et aurait-il dû être une interprétation en images et en concepts de la musique? [...] Et comme le poète lyrique chante son hymne, ainsi le peuple chante le chant populaire, pour soi, par un élan intérieur, sans se préoccuper de savoir si les paroles en sont intelligibles pour qui ne participe pas au chant»⁹⁶.

Parce que la musique est, selon la remarque d'André Boucourechliev, «un système de liaison entre les hommes» dont la «puissance fédératrice

94 Friedrich NIETZSCHE, *Die griechischen Lyriker*, p. 168.

95 *FP*, début 1871, 12[1], p. 437.

96 *Ibid.*

est immense»⁹⁷, l'homme moderne, malgré son écoute passive dans un théâtre fermé (ce qui le distingue du bacchant qui agite ses membres au son de la musique en étant engagé dans une activité physique extériorisant sa «disposition musicale»), peut faire une expérience analogue à l'audition d'une messe de Palestrina, d'un oratorio de Haendel ou d'une symphonie de Beethoven, triade de génies qui forme un contrepoint au groupe Bach-Beethoven-Wagner présenté dans *La Naissance de la tragédie*: qu'elle apparaisse sous la forme de la polyphonie vocale (Palestrina), de la musique instrumentale (Beethoven) ou d'un genre lyrique unissant texte et musique (Haendel), la musique l'emporte toujours sur la parole, qui reste inintelligible et soumise aux fluctuations de l'harmonie, y compris chez Palestrina. Ainsi, il existe une «norme universelle et éternelle de la musique vocale de toutes les époques, la seule qui corresponde à l'origine du poème lyrique chanté»⁹⁸.

Dans la lyrique chorale de Pindare et d'Eschyle comme dans les symphonies de Beethoven, la musique est donc antérieure au texte et elle crée un lien entre les individus, une socialisation qui ne passe pas par le langage. Depuis son origine vocale jusqu'aux stades les plus récents de la musique instrumentale (illustrés en particulier par les derniers quatuors de Beethoven, devenus au milieu du siècle le paragon de la musique absolue⁹⁹), la musique excède toujours le mot et elle le «tolère» simplement à côté d'elle, comme l'écrit Nietzsche au chapitre 6 de *La Naissance de la tragédie*. Dans ces conditions, la notion de musique «descriptive», dont la fonction serait d'illustrer un programme littéraire ou un poème préexistant, ne peut être valide: pour Nietzsche, qui reprend à son compte l'analyse de Wagner dans *Beethoven*, les titres ajoutés aux mouvements de la *Symphonie Pastorale* ne sont que des «représentations analogiques» de la musique. En d'autres termes, la musique est toujours «absolue», et elle gagne peu à peu son autonomie dans le cours de l'histoire européenne en se libérant de la parole et du geste qui lui étaient intimement liés à l'origine pour aboutir à la *Tonmalerei*. Ainsi, la *Neuvième Symphonie* de Beethoven est bien une symphonie, qui aurait été suivie d'une dixième symphonie; elle ne marque pas le triomphe de la parole sur le chant, mais l'absorption des mots par la musique. Quant

97 André BOUCOURECHLIEV, *Le langage musical*, p. 9.

98 *FP*, début 1871, 12[1], p. 437.

99 Carl DAHLHAUS, *L'idée de la musique absolue*, p. 22 et 119.

à Wagner, son grand mérite est d'avoir réalisé la musicalisation intégrale du drame, là où Eschyle et Sophocle se sont limités à l'alternance du chant et de la parole avant qu'Euripide ne fasse périr la tragédie musicale eschyléenne en séparant la parole et la musique.

Carl Dahlhaus a souligné le fait que l'esthétique de Nietzsche, élaborée sous l'influence de Schopenhauer et de Wagner, repose sur une tension entre musique absolue et musique dramatique qui se fera sentir à la fin du siècle, dans le monde germanique, chez Anton Bruckner, Richard Strauss et Gustav Mahler: il s'agit de concevoir un drame musical unissant le texte à la musique, mais où le texte, loin de susciter l'accompagnement musical, est tenu pour un élément subordonné à la symphonie instrumentale¹⁰⁰. Cette tension est perceptible dans *La Naissance de la tragédie* lorsqu'il est question de la Nouvelle Musique de Timothée de Milet et d'Euripide: pourquoi l'essor de la musique instrumentale par rapport à la tragédie serait-elle un signe de décadence et de mort, au lieu d'être la manifestation d'une autonomie croissante de la musique par rapport à la parole, ouvrant le champ de la «symphonie» et de l'art des sons? Il aurait également été possible d'interpréter une innovation d'Archiloque en ce sens: la séparation de la ligne vocale et de la ligne instrumentale, qui lui est attribuée dans le *Péri mousikès* du pseudo-Plutarque, aurait marqué le début d'une «musique absolue». Mais Nietzsche sacrifie en 1871 la philologie à l'esthétique wagnérienne du *Musikdrama*.

Il n'a d'ailleurs jamais dissimulé ce que sa théorie doit à son expérience de *Tristan et Isolde*, qu'il découvre d'abord au piano, sans le secours du regard, avant d'assister à une représentation du drame lyrique à l'été 1872. C'est donc à partir d'une expérience de «musique pure» qu'il élabore son analyse du troisième acte de *Tristan* au chapitre 21. Cet acte illustre le processus de symbolisation menant du *Ton* au *Wort* et la manière dont le héros tragique, plongé dans la souffrance originaire, s'éveille à la conscience et au langage. Les accords dissonants du prélude, qui, gorgés de signification, expriment la souffrance physique et psychique de Tristan, blessé par Melot et désespéré d'être séparé d'Isolde, laissent place à la mélodie du pâtre (une monodie dans

100 *Idem*, p. 105-125.

le style d'un chant « populaire »¹⁰¹) qui rappelle le héros à la vie et le tire de son sommeil en le faisant remonter des tréfonds de l'Un originaire et en le soumettant au *principium individuationis*. Seuls les sons, dont l'organisation harmonique fait alterner consonances et dissonances dans des modulations incessantes, peuvent exprimer l'indicible souffrance du héros : la puissance de la symphonie, cependant, est telle qu'elle menace de détruire l'auditeur et que les mots et le mythe doivent intervenir pour apaiser des émotions portées à leur comble.

La musique doit donc devenir visible, comme dans la tragédie grecque : les personnages sont des images émanant de « lignes mélodiques indépendantes » qui s'entremêlent par le jeu de la polyphonie, un « tissu » de « thèmes » selon une image chère à Wagner. Ces images qui représentent la musique devraient se mouvoir idéalement avec des gestes mesurés et hiératiques comme les héros de la tragédie primitive. Elles restent par ailleurs soumises à la puissance de l'harmonie, force principielle de la musique dont Wagner avait proclamé l'empire universel dans *Beethoven*. Nietzsche ne met donc nullement en avant le système des *leitmotive* dans le processus de signification et il n'a pas l'intention de livrer un guide d'écoute à l'usage des auditeurs (comme le fera Hans von Wolzogen en 1876 pour le *Ring*, avec l'accord de Wagner) : ce sont les gestes qui sont premiers par rapport aux mots (dont relève le *leitmotiv*, thème musical pourvu d'un nom), et c'est par les gestes que le sens advient d'abord. Ainsi, s'ouvre un espace pour la signification des formes au sein même de l'harmonie. Quant aux mots et à la trame narrative du mythe, ils sont nécessaires en dernier recours afin de préserver l'individu du danger que représente la connaissance intuitive de la volonté, mais ils sont incapables de faire accéder l'auditeur à une vision plus profonde des phénomènes.

Tel est le processus que Nietzsche décèle aussi chez Archiloque. Mais entre le héros tragique et le poète lyrique surgit une différence problématique : le « génie lyrique » se confond avec l'individu historiquement situé. Pour résoudre ce problème, Nietzsche déduit de la « disposition musicale » qui envahit Schiller au moment de composer un poème une conséquence que justifie sa théorie : comme le « poètes »

101 Sur les significations de cette monodie, voir Jean-Jacques NATTIEZ, *Analyses et interprétations de la musique. La mélodie du berger dans le Tristan et Isolde de Richard Wagner*, Paris, Vrin, 2013.

Archiloque composait poèmes et musique tout ensemble, et comme la force du son est exceptionnellement puissante dans le culte dionysiaque, le lyrisme, loin d'être l'expression de sentiments individuels, constitue l'objectivation d'une extase musicale. Le processus de création lyrique est semblable à celui qui est représenté dans le troisième acte de *Tristan*: l'individu Archiloque se dissout dans la souffrance originaire et perd son identité pour se fondre dans la Volonté. Seule la musique est en mesure de symboliser cet état: elle est un reflet de l'Un originaire, reflet qui engendre ensuite un second reflet dans les mots, bien loin de l'expérience intime du poète dont le langage ne parvient pas à rendre compte. Archiloque, dans ses poèmes, dit «je», mais ce «je», c'est Dionysos, tout comme le «je» des héros tragiques n'est qu'un masque de Dionysos.

Entre la poésie d'Archiloque, la tragédie d'Eschyle et *Tristan et Isolde*, un processus similaire se fait jour. Seul le masque de Dionysos change. Dans la tragédie, il s'agit de Prométhée, de Tristan ou d'Œdipe, dont les rôles sont assumés par un acteur, ce qui implique une évolution décisive: une scission de l'unité lyrique primordiale se produit parce que la performance scénique crée une distance, un espacement entre sujet et objet. Or Archiloque recouvre sous son nom une dualité fondamentale: l'Archiloque empirique, doté d'une biographie, et le génie qui a intuitionné la Volonté. L'individu Archiloque n'est qu'«une vision du génie», une «apparence» (analogue à une sculpture douée de mouvement, comme les personnages de *Tristan* imaginés par Nietzsche), tandis que le «sujet» véritable des poèmes est le génie du monde; le poète lyrique subjectif-objectif est un médium entre l'Un originaire et l'apparence, dans un processus semblable à celui qui fait du héros tragique une représentation de Dionysos sur la scène. Une question demeure néanmoins: à qui le *poiètès* s'adresse-t-il? D'après le cours sur les poètes lyriques grecs, le poète lyrique ne s'adresse qu'à lui-même. Peut-on concevoir que le poète ne vise aucun public, que ses poèmes ne relèvent d'aucune visée intentionnelle, que le phénomène esthétique ne signifie rien d'autre que lui-même, dans un rapport de jouissance de soi à soi, excluant autrui? Pour toute réponse, Nietzsche, qui ne peut que scandaliser des philologues positivistes attachés à dégager l'historicité des productions culturelles, introduit *in extremis* un «dieu», un «démurge» spectateur du monde, à la fin du chapitre 5 de *La Naissance de la tragédie*. Par cette «métaphysique d'artiste» qui sera raillée en 1886, Nietzsche confère à Archiloque et aux poètes lyriques le privilège exceptionnel,

par rapport aux savants et aux artistes apolliniens, d'accéder à ce « dieu-artiste » (*Essai d'autocritique*, § 5) pour lequel le monde est un spectacle esthétique dépourvu de toute visée morale et par lequel notre existence se trouve pleinement justifiée.

Selon Carl Dahlhaus, il existe chez Richard Wagner une contradiction apparemment indépassable entre « une esthétique antiquisante qui tend à dévaluer la musique instrumentale comme un mode déficient de la musique et, à l'opposé, une métaphysique romantique où elle représente la musique elle-même »¹⁰². C'est précisément cette contradiction entre métaphysique et histoire de la musique grecque que Nietzsche a tenté de réduire dans *La Naissance de la tragédie* en montrant que la « musique absolue » est primordiale sur le plan esthétique, comme le veut Schopenhauer, mais aussi qu'elle est originelle sur le plan historique, en raison de la structure pré-harmonique du système musical grec. Mais Nietzsche fait parallèlement une autre découverte qui remet en cause la relation métaphysique entre son et Volonté : la prééminence de la forme sur le contenu chez les poètes archaïques, à la différence du « lyrisme » moderne, comme il le constate dans son cours sur les poètes lyriques grecs. Il y a là une ouverture vers ce qu'il est convenu d'appeler le « formalisme » qui s'épanouira à partir d'*Humain, trop humain*.

Le célèbre aphorisme 215, sobrement intitulé « Musique », constitue notamment le résultat d'une longue réflexion sur le couple formé par la musique dramatique et la musique « absolue » : si la musique ne manifeste pas la « chose en soi », l'essence du monde ou la volonté, elle est du moins imprégnée de signification dès l'origine. La signification se situe d'abord sur le plan formel, puis sur le plan symbolique, lequel finit par acquérir un empire illimité à l'époque moderne, au terme d'une évolution plurimillénaire. Ainsi, Nietzsche rompt avec Schopenhauer et Wagner en niant l'existence d'un lien entre métaphysique et musique, et il développe une analyse de la signification musicale dont les prémisses avaient été présentées quelques années plus tôt. Qu'elle soit formelle ou symbolique, la musique est toujours « absolue », mais la perception de ce caractère absolu est liée au degré de civilisation. À l'origine, en raison de l'intrication du mot et du son, on était sensible au rythme, à l'accentuation, à tout ce qui relève de la matière sonore ; la forme est signifiante et provoque un plaisir sensible causé par la rythmique et

102 Carl DAHLHAUS, *L'idée de la musique absolue*, p. 29.

la dynamique des sons et des mots. C'est en se séparant du mot que le son devient peu à peu symbolique et suscite un plaisir intellectuel; la musique dramatique elle-même est le résultat d'une agglomération progressive de significations produites par l'opéra, par le *Lied* et par tous les types d'association entre mot et musique. Mais en aucun cas, la musique n'est la langue des émotions comprise universellement sans la médiation du langage: la signification musicale procède d'une activité rationnelle, de même qu'un édifice architectural, bâti à partir de lois mécaniques, revêt son sens d'après une opération intellectuelle. Nietzsche tire ainsi les conséquences d'une analyse historique entamée à la fin des années 1860 et qui aboutira à un autre aphorisme célèbre en 1888 où, inversant le rapport entre profondeur et surface, il accordera la primauté à la forme par rapport à tout contenu métaphysique ou psychologique: «On est artiste à la condition que l'on sente comme un contenu, comme la chose elle-même, ce que les non-artistes appellent la forme. De ce fait, on appartient à un monde renversé»¹⁰³.

Il en est de même de la réhabilitation de la convention: «danser dans les chaînes», c'est accepter, comme Homère, de sacrifier l'originalité et la singularité à la tradition, à la contrainte, à l'inscription du son et du mot dans une forme¹⁰⁴. Mais danser dans les chaînes, c'est aussi vouloir être compris du public en privilégiant la convention, qui est le fondement de la communication: à l'appui de cette thèse, Nietzsche convoque de nouveau le poète épique, le rhapsode et l'aulète, qui concouraient dans la Grèce antique en vue de la victoire et qui, de ce fait, se soumettaient de leur plein gré à des règles: «vouloir échapper avec opiniâtreté à la convention, c'est vouloir ne pas être compris. À quoi vise donc la folle originalité des temps modernes?»¹⁰⁵. Le renversement est tout aussi spectaculaire dans *Le Voyageur et son ombre*, où la parole épique et la communication logique l'emportent désormais sur la poésie lyrique et la communication immédiate par le son, que dans *Le Gai Savoir*, où Nietzsche soutient que les Athéniens jouissaient de la rhétorique au théâtre, et non de la musique (§ 80). Ce renversement va de pair avec le retour en force de l'architecture, art inférieur dans la hiérarchie adoptée

103 *FP*, 1888, 18[6].

104 *Le voyageur et son ombre*, § 140.

105 *Idem*, § 122 (« La convention artistique »).

par Schopenhauer et Wagner, et qui fait l'objet d'une réévaluation complète dans *Humain, trop humain* et dans *Le Crépuscule des Idoles*.

De telles palinodies peuvent expliquer pourquoi le nom d'Archiloque n'apparaît plus après 1876 alors qu'Eschyle, Homère, Hésiode, Sophocle ou Pindare restent présents dans les écrits de Nietzsche. De toute évidence, un tel effacement est dû à l'abandon de la métaphysique d'artiste à partir d'*Humain, trop humain*: le refus de toute relation entre « chose en soi » et musique, la critique de la théorie du génie, la dénonciation du « geste » dans le drame wagnérien, la réhabilitation de la convention et de la parole, la promotion, enfin, de Heinrich Heine comme « véritable » poète lyrique dans *Ecce Homo* sont autant de facteurs qui éclairent la relégation d'Archiloque. Il n'en reste pas moins que le cas du poète iambique a permis au jeune philologue-philosophe de soulever des problèmes majeurs, auxquels Wilamowitz a été lui aussi confronté, et que l'analyse de la poésie musicale réalisée à partir du modèle d'un poète-musicien archaïque honoré dans l'Antiquité a conduit Nietzsche à procéder dès 1872 à une première inversion des valeurs, à modifier le regard porté sur le prétendu « lyrisme » des Grecs et à ausculter l'époque moderne pour y déceler ses propres mythes.

Bibliographie

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

AMBROS August Wilhelm, *Geschichte der Musik*, I, Zweite unveränderte Edition, Leipzig: Leuckart, 1880.

D'ANGOUR Armand, « Music and Movement in the Dithyramb », in: KOWALZIG Barbara and WILSON Peter (eds.), *Dithyramb in Context*, Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 199-209.

ARCHILOQUE, *Fragments*, texte établi par François Lasserre, traduit et commenté par André Bonnard, Paris: Les Belles-Lettres, Collection des Universités de France, 1958.

BERGK Theodor, *Poetae Lyrici Graeci*, Leipzig: Reichenbach, 1843.

BERNHARDY Gottfried, *Grundriss der griechischen Literatur* [1845], 2^e édition, Halle: Eduard Anton, 1877.

BOEHRINGER Robert und Erich, *Homer. Bildnisse und Nachweise*, Band I, Breslau: Rundwerke-Hirt, 1939.

BOLLACK Jean, *La Grèce de personne*, Paris: Seuil, 1997.

- BUDELMANN Felix (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- CALAME Claude, *Le récit en Grèce ancienne*, Paris: Belin, 1990.
- CALAME Claude, «The Dithyramb, a Dionysiac Poetic Form. Genre Rules and Cultic Contexts», in: KOWALZIG Barbara and WILSON Peter (eds.), *Dithyramb in Context*, Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 332-352.
- CALDER III William M., «The Wilamowitz-Nietzsche Struggle: New Documents and a Reappraisal», *Nietzsche Studien*, 12, 1983, p. 214-254.
- CORBIER Christophe, «Subjectivité littéraire et chanson populaire. Archiloque et le genre iambique de Friedrich Schlegel à Friedrich Nietzsche», *Études germaniques*, 2012/2, p. 285-307.
- DAHLHAUS Carl, *L'idée de la musique absolue*, Genève: Contrechamps, 1997.
- DESCAT Raymond, «Idéologie et communication dans la poésie grecque archaïque», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 9, 1981, p. 7-27.
- DISKIN Clay, *Archilochos Heros. The Cult of Poets in the Greek Polis*, Cambridge: Harvard University Press, 2004.
- DOVER Kenneth J., «The Poetry of Archilochos», *Entretiens sur l'Antiquité classique*, X, Vandoeuvres-Genève: Fondation Hardt, 1964, p. 181-212.
- EMDEN Christian J., *Nietzsche on Language, Consciousness and the Body*, University of Illinois Press, 2005.
- FORD Andrew, «L'inventeur de la poésie lyrique. Archiloque le Colon», *Méris*, VIII, 1-2, 1993, p. 59-62.
- GARY MILLER D., *Ancient Greek Dialects and Early Authors*, Berlin-Boston: De Gruyter, 2014.
- GEVAERT François-Auguste, *Histoire et théorie de la musique de l'Antiquité*, Gand: Annoot-Braeckman, 1875-1881.
- KOWALZIG Barbara et WILSON Peter, «The World of Dithyrambus», in: KOWALZIG Barbara and WILSON Peter (eds.), *Dithyramb in Context*, Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 1-27.
- LIPPOLD Georg, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums*, Berlin: De Gruyter, 1956.
- MANSFELD Jaap, «The Wilamowitz-Nietzsche Struggle. Another New Document and some Further Comments», *Nietzsche Studien*, 15, 1986, p. 214-254.
- MOORE Timothy J., «Parakatalogè: Another Look», *Philomusica*, 7, 2008, p. 152-161.

- MOST Glenn W., « Karl Otfried Müller's Edition of Aeschylus' *Eumenides* », in: CALDER III William M. & SCHLESIER Renate (dir.), *Zwischen Rationalismus und Romantik. Karl Otfried Müller und die Antike Kultur*, Hildesheim: Weidmann, 1998, p. 349-373.
- NATTIEZ Jean-Jacques, *Analyses et interprétations de la musique. La mélodie du berger dans le Tristan et Isolde de Richard Wagner*, Paris: Vrin, 2013.
- NIETZSCHE Friedrich, *Correspondance*, II, avril 1869 – décembre 1874, Paris: Gallimard, 1986.
- Plutarchi De Musica*, edidit Richard Volkmann, Leipzig: Teubner, 1856.
- PORTER James, *Nietzsche and the Philology of the Future*, Stanford, 2000.
- VON REIBNITZ Barbara, *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik (Kap. 1-12)*, Stuttgart-Weimar: Metzler, 1992.
- RICHTER Gisela, *The Portraits of the Greeks*, I, Londres: Phaidon, 1965.
- ROHDE Erwin, *Sous-philologie*, in: DIXSAUT Monique (éd.), *Querelle autour de La Naissance de la tragédie. Nietzsche, Ritschl, Rohde, Wilamowitz, Wagner*, trad. de M. Cohen-Halimi, H. Poitevin et M. Marcuzzi, Paris: Vrin, 1995.
- ROUGIER-BLANC Sylvie, « L'interprétation politique et sociale de l'œuvre d'Archiloque: bilan et perspectives », *Pallas*, 77, 2008, p. 15-31.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris: Seuil, 1989.
- SCHLEGEL August Wilhelm, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, Zweiter Teil, Stuttgart: Göschen, 1884.
- SCHLEGEL Friedrich, *Gespräch über die Poesie*, Hans Eichner (Hrsg.), *Charakteristiken und Kritiken I, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, II*, München-Paderborn-Wien: Schöningh, 1967.
- SCHMIDT Jochen, *Kommentar zu Nietzsches Die Geburt der Tragödie*, Berlin: De Gruyter, 2012.
- SCHOPENHAUER Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, traduction d'Auguste Burdeau, Paris: PUF.
- SZONDI Peter, *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, Paris: TEL-Gallimard, 1991.
- SWIFT Laura, « Archilochus, "the Anti-Hero"? Heroism, Flight and Value in Homer and the New Archilochus Fragment (P. Oxy. LXIX 4708) », *The Journal of Hellenic Studies*, 132, 2012, p. 139-155.
- VOGT Ernst, « Die Methodenstreit zwischen Hermann und Böckh », in: FLASHAR Helmut, GRÜNDER Karlfried, HORSTMANN Axel (dir.), *Philologie und Hermeneutik im 19. Jahrhundert*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1979, p. 101-121.

- WERSINGER Anne-Gabrièle, *La sphère et l'intervalle. Le schème de l'Harmonie dans la pensée des anciens Grecs d'Homère à Platon*, Grenoble: Jérôme Millon, 2008,
- WEST Martin L., *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlin-New York: De Gruyter, 1974.
- WEST Martin L., *Ancient Greek Music*, Oxford: Oxford University Press, 1992.
- WESTPHAL Rudolf, *Geschichte der griechischen und mittelalterlichen Musik*, Breslau: Leuckart, 1865.
- VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF Ulrich, *Philologie de l'avenir*, I & II, in: COHEN-HALIMI Michèle (éd.), *Querelle autour de «La Naissance de la tragédie»*, Paris: Vrin, 1995.
- VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF Ulrich, *Timotheos Die Perser*, Leipzig: Hinrichs, 1903.
- VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF Ulrich, *Sappho und Simonides. Untersuchungen über griechische Lyriker*, Berlin: Weidmann, 1913.
- VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF Ulrich, *Pindaros*, Berlin: Weidmann, 1922.
- VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF Ulrich, *Erinnerungen 1848-1914*, Leipzig: Koehler, 1929.
- VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF Ulrich, *Qu'est-ce qu'une tragédie attique?*, Paris: Les Belles Lettres, 2001.