

Bastien Gallet

## Les labyrinthes de l'écoute : Nietzsche, le monde et la musique

---

### Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

**revues.org**

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

---

### Référence électronique

Bastien Gallet, « Les labyrinthes de l'écoute : Nietzsche, le monde et la musique », *Le Portique* [En ligne], 8 | 2001, mis en ligne le 09 mars 2005, consulté le 27 juillet 2016. URL : <http://leportique.revues.org/207>

Éditeur : Association Les Amis du Portique

<http://leportique.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :

<http://leportique.revues.org/207>

Document généré automatiquement le 27 juillet 2016. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

Tous droits réservés

Bastien Gallet

## Les labyrinthes de l'écoute : Nietzsche, le monde et la musique

- 1 Il est éclairant de comparer les descriptions que fait Nietzsche de ses expériences d'auditeur dans *La Naissance de la tragédie* et dans *Le cas Wagner*. Au dessaisissement s'oppose l'intensification comme *Tristan und Isolde* s'oppose à *Carmen*. Il faut relire côte à côte les deux passages, et comprendre ce qui relie avec dix-sept ans d'écart ces deux mouvements d'écoute apparemment contraires.

« C'est à ces authentiques musiciens que je demande s'ils peuvent imaginer quelqu'un qui, étant capable de percevoir le troisième acte de *Tristan und Isolde* sans s'aider du texte ni du spectacle, comme un immense mouvement symphonique, ne suffoquerait pas sous la tension convulsive de toutes les ailes de l'âme ? Quand on a, comme ici, appliqué l'oreille aux pulsations de la volonté universelle, quand on a senti, dans toute sa fureur, le désir d'exister jaillir de ce cœur battant et se répandre tantôt avec le fracas du torrent, et tantôt un murmure de ruisseau, dans toutes les artères du monde, – comment pourrait-on ne pas se briser d'un coup <sup>1</sup> ? »

« Et, je le répète : je deviens meilleur quand ce Bizet s'adresse à moi. Meilleur musicien aussi et meilleur auditeur. Peut-on écouter encore mieux ?... Mes oreilles vont fouiller sous cette musique, j'en écoute l'origine et la cause première. Il me semble que j'assiste à sa naissance : je tremble aux périls qui accompagnent une audace, je m'enchanté de hasards heureux auxquels Bizet n'a point de part... Et, chose curieuse – au fond, je n'y pense pas, ou je ne sais pas à quel point j'y pense. Car pendant ce temps, de toutes autres pensées me passent par la tête... A-t-on remarqué à quel point la musique rend l'esprit libre ? Donne des ailes aux pensées ? Que, plus on devient musicien, plus on devient philosophe ?... Le ciel gris de l'abstraction comme zébré d'éclairs ; la lumière assez forte pour faire apparaître le filigrane des choses ; les grands problèmes si proches qu'on croirait les saisir, le monde embrassé du regard comme du haut d'une montagne. Je viens de définir la passion philosophique. Et, sans que j'y prenne garde, voici que me tombent du ciel des réponses, une fine grêle de glaçons et de sagesse, de problème résolu... Où suis-je ? – Bizet me rend fécond <sup>2</sup>. »

- 2 Que de choses diverses pénètrent par son oreille : les pulsations de la volonté universelle ou la fine grêle des problèmes résolu. Dans un cas, ce qui rentre est trop grand et trop vaste pour laisser intact, dans l'autre, ce qui passe n'altère pas, mais améliore, affine, délivre. L'esprit suffoque ou l'esprit s'aiguise. Dionysos n'est soudain plus un dieu démesuré. Il devient ce génie du cœur dont il est question à la fin de *Par-delà bien et mal*, celui que chacun quitte « plus riche de lui-même, plus nouveau pour lui-même qu'auparavant ». Qu'est-ce qu'un bon auditeur ? Celui que l'écoute abolit, celui qui disparaît dans ce qu'il entend ou bien celui que l'écoute rend plus attentif, plus actif, plus philosophe ? L'écoute qui expose à la douleur de l'Être (ce que Nietzsche appelle l'« Un originaire ») ou l'écoute qui fouille « sous » ce qu'elle entend ? Il y a bien deux oreilles : une oreille métaphysique pour qui l'Être est une expérience tragique et une douleur sans fond et une oreille psychologue ou généalogique pour qui écouter est explorer, creuser, fouiller, mettre à jour. Mais ces oreilles viennent en plus des autres, elles sont troisième et quatrième oreille car ce qu'elles écoutent n'est pas exactement ce qu'elles entendent, qui vient en plus, soit océan, soit écho derrière ou à côté des sons, ombre portée qui en dit plus qu'ils veulent bien faire entendre. C'est à cet excédent que les oreilles (que le philosophe compte en plus, authentiques prothèses auditives) sont attentives, un surcroît de présence d'un côté, un excédent de sens de l'autre. J'entends ce que le son signifie, au sens de ce qu'il signale et manifeste. J'écoute ce qu'il dissimule, au sens de ce qui en lui, et malgré lui, résonne. Il y a un sens de la musique comme il y a un sens musical des sons irréductible à ce qu'ils signifient. Comme l'écrit Jean-Luc Nancy : « Si «entendre» c'est comprendre le sens, écouter, c'est être tendu vers un sens possible, et par conséquent non immédiatement accessible <sup>3</sup> ». Il est donc un sens qui s'écoute, c'est-à-dire un sens qui n'est accessible qu'à l'écoute. Mais de quel écoute parlons-nous ? De celle qui expose ou de celle qui fouille. Car s'il n'y a qu'une manière d'entendre, il y a plusieurs manières d'écouter.

3 On peut faire de ce que l'écoute révèle – un certain écho, une certaine résonance – l'objet d'une généalogie. Car ce qu'elle offre à lire est le texte à déchiffrer de la volonté de puissance. L'écho est un son derrière les sons qui signale ce que leur scintillement dissimule, l'« origine », la « cause première », le lieu qui les a vu naître, le corps malade d'un compositeur ou d'une société, ces quanta dynamiques de force dans lesquels se résorbe la « réalité ». Mais l'écho n'est pas toujours immédiatement perceptible. Il faut quelque fois le provoquer. Alors l'oreille même ne suffit plus. Ce dont le philosophe a besoin, ce sont des dispositifs d'écoute. Ausculter les idoles exige qu'on les frappe (« du marteau comme d'un diapason » écrit Nietzsche au début du *Crépuscule des idoles*). Mais on peut aussi bien les amplifier. Il suffit de savoir comment disposer les résonateurs. Ce qui intéresse le généalogiste est bien la matérialité du son, mais en tant qu'elle peut – et doit – être interprétée, c'est-à-dire déchiffrée. L'oreille scrute et interroge, c'est le premier sens du verbe *écouter* (comme le remarque Jean-Luc Nancy <sup>4</sup>, écouter – *auscultare* – est étymologiquement l'association d'un sens – *auris*, l'ouïe – et d'une tension – *-culto*). Dans un passage d'*Aurore*, Nietzsche a esquissé une généalogie du sens auditif. Il y attribue le développement de l'ouïe à l'idiosyncrasie d'un « mode de vie », celui de « l'âge de la peur », celui de la pénombre des forêts et de l'obscurité des cavernes <sup>5</sup>. C'est cette faculté propre à l'ouïe que celui qui est demeuré longtemps « seul avec son âme » (le philosophe ou l'ermite que décrit le § 289 de *Par-delà bien et mal*) reprend à d'autres fins. Cet homme, écrit Nietzsche, « doutera qu'un philosophe *puisse* avoir de manière générale des opinions “ultimes et véritables”, qu'il n'y ait pas de toute nécessité en lui, derrière toute caverne, une caverne plus profonde – [...] un arrière-fond d'abîme derrière tout fond, derrière toute “fondation” ». Le doute généalogique exprime une tendance présente dès l'origine dans le sens auditif. L'oreille habituée à la nuit ou à l'extrême solitude entend les échos de tout ce qu'elle recueille résonner sur les parois d'une caverne intérieure (les cavités de l'oreille interne ne sont-elles pas un *labyrinthe* <sup>6</sup> ?) et elle apprend à les décrypter. Il fallait que l'on pût entendre derrière tel bruit anodin la présence masquée du prédateur. Il fallait que l'on pût écouter chaque son par derrière, c'est-à-dire entendre ce qui en lui ne se donne pas immédiatement à entendre. Seulement, ce que l'oreille scrute ici est ce que les sons signalent, ce qu'ils dénotent. L'écoute en son sens généalogique est moins attentive au son lui-même qu'à ce vers quoi il fait signe : un danger, une présence ennemie, etc., ce que Nietzsche appellera, quelques années plus tard, un degré de puissance. Mais ce n'est pas en ce sens que la musique s'écoute. Ce que l'oreille scrute en elle n'est pas ce que le son signale mais ce qu'il est, timbre, rythme, hauteur, intensité... Il est toujours possible d'utiliser un organe à d'autres fins que celles qui formèrent son caractère dominant et l'oreille possède d'autres fins que généalogiques. Le verbe *écouter* n'a pas qu'un sens. Écouter peut vouloir dire ausculter, c'est-à-dire interpréter ce qui se donne à entendre afin d'en déchiffrer le sens, un sens non immédiatement accessible, mais un sens qui manifeste ce que le son recouvre tout en le laissant entendre. Ce n'est pas là la seule écoute possible. Il est une écoute qui n'interprète pas, qui ne déchiffre pas et c'est de cette écoute dont il est question, éminemment, dans les textes que Nietzsche consacre à la musique.

4 Il faut relire encore une fois le début du *Cas Wagner*. Nous avons été bien vite en besogne en qualifiant l'écoute dont parle Nietzsche dans ce texte de « généalogique ». « Fouiller *sous* » la musique n'est pas l'ausculter comme le psychologue ausculte les idoles afin d'attribuer au vide qui résonne le sens d'une volonté à l'œuvre, c'est au contraire « assister à sa naissance ». Il faut prendre ici les mots au pied de la lettre. La question n'est pas : qui se tient derrière ce qu'on entend, autrement dit qui est capable d'une telle musique, quelle configuration de forces ? Mais bien : sur quoi ouvrent ces sons ? Sur quel fond de monde surgissent-ils ? Car c'est bien du *monde* qu'il s'agit. Sur ce point, les deux textes que nous avons cité disent la même chose. Écouter, c'est se laisser disposer par ce qu'on entend dans un certain rapport au monde (le monde pénètre en moi comme mes pensées pleuvent sur lui). L'écoute est d'abord une irruption du monde dans l'intimité recueillie des pensées : « le ciel de l'abstraction comme zébré d'éclairs », « une fine grêle de glaçons et de sagesse », « le fracas du torrent », « un murmure de ruisseau », etc. Mais cette irruption (le premier texte ignore cet aspect) le met en quelque sorte sous la main du philosophe, le dispose à sa main, je veux dire à son oreille : « la lumière assez forte pour faire apparaître le filigrane des choses », « les grands problèmes

si proches qu'on croirait les saisir », « le monde embrassé du regard comme du haut d'une montagne ». S'il y a une passion philosophique, ne serait-elle pas une passion musicienne, au sens d'une passion de l'écoute ou d'une écoute passionnée ? « Écouter encore mieux », n'est-ce pas écouter en philosophe, laisser la musique disposer de soi ? Une écoute qui embrasse le monde et qui fait en lui pleuvoir les réponses est une écoute qui en dispose comme elle se laisse par lui disposer. Cette disposition réciproque n'est pas une interprétation, moins encore un déchiffrement. Cela ressemble bien plutôt à une *incorporation*. Ce qui s'introduit change la qualité de ce en quoi il pénètre, l'affine, l'intensifie, en un mot l'améliore. La plasticité est autant du côté du percevant que du perçu. L'écoute fait corps de et avec la musique : le corps que la musique requiert. Cette écoute manifeste en même temps, indissociablement, la plasticité de la musique, car elle la recrée, la rejoue en même temps qu'elle la saisit et se laisse par elle, en elle, *faire*. L'auditeur-artiste est créateur et créé. Son écoute fait œuvre comme elle fait corps.

- 5 L'écoute, avons-nous dit, dispose du monde comme elle dispose de soi. Elle les mesure l'un à l'autre, à distance de main et de regard. L'écoute est une perspective qui engage le monde à la saisie, c'est-à-dire au concept. L'écoute est, en ce sens, une activité philosophique : elle ne scrute pas sans recueillir et elle ne recueille pas sans mesurer. Il y aurait un concept isomorphe au sonore, si cela a un sens de parler de forme à ce propos. Celui que l'écoute mesure au monde qu'elle recueille. Il y a là une voie que Nietzsche a à peine effleuré dans quelques fragments posthumes datant de l'été 1872. Il s'agit plutôt d'une question laissée sans réponse.

« Au concept correspond l'image, les images sont des pensées originelles, c'est-à-dire les surfaces des choses concentrées dans le miroir de l'œil. [...] Des images dans l'œil humain ! Voilà ce qui domine tout être humain : à partir de l'*œil* ! Sujet ! l'*oreille* entend le son ! Une tout autre conception, merveilleuse du même monde <sup>7</sup> ».

- 6 Que se passerait-il si l'oreille et non plus l'œil dominait l'être humain ? Quelle nouvelle *conception* du monde en résulterait ? Deux pages plus loin, Nietzsche ajoute :

« Il [le philosophe] est contemplatif comme le peintre, compatissant comme le religieux, conséquent comme l'homme de science : il cherche à faire résonner en lui tous les sons de l'univers et à exprimer cette harmonie en concepts. L'*extension aux dimensions du macrocosme*, alliée au *regard circospect* – comme le comédien ou le poète dramatique, qui se métamorphose, mais reste assez lucide pour se projeter au-dehors <sup>8</sup> ».

- 7 Quelle distance sépare la théorie du concept qui s'expose ici de celle que Nietzsche élabore à la même époque et qu'un article dicté au cours de l'été 1873 («Vérité et mensonge au sens extra-moral») expose sans ambiguïté ? Le concept n'y exprime plus qu'un oubli et un abandon. L'oubli de « ce qui différencie un objet d'un autre » et l'abandon de « ses caractéristiques particulières arbitraires ». Le concept est le signe d'un trope, le « *résidu d'une métaphore* <sup>9</sup> ». Tout sauf un recueillement. Ce fragment n'en est que plus énigmatique. Nietzsche n'a-t-il pas voulu dire – nous sommes condamnés aux hypothèses – que les concepts philosophiques ne sont pas des concepts au sens où peuvent l'être les termes généraux. Des concepts non pas « durs » et « cubiques » mais souples et expressifs, ou comme Nietzsche l'écrit dans un fragment contemporain de ceux que nous avons cité, des « vols infiniment rapides à travers de grands espaces <sup>10</sup> ».

- 8 Nietzsche n'utilisera plus le mot « concept <sup>11</sup> » en ce sens mais l'écoute conservera toujours sa spécificité. Il y a un monde que l'écoute révèle et que l'œil ne peut voir. La vue est l'organe des surfaces et des formes – en quoi elle semblait à Nietzsche précisément isomorphe au concept – l'organe de ce que le jour manifeste et de ce que par là même il cache. Le jour n'est pas qu'une clarté portée sur les choses, il est quelque chose du monde, un de ses moments, celui où il se résout en sa surface, où il n'est plus que peau, épiderme. La nuit le rend à sa transparence et révèle à l'oreille une profondeur jusque là inaperçue parce qu'invisible. Pour qui sait écouter, les surfaces et les formes se rompent et s'effacent. Ce qui demeure, ce sont des textures : le monde en sons résolu. Ce monde, Nietzsche l'a aperçu en plein jour, à Sils-Maria, « 6 000 pieds au-dessus de la mer ». Le « retour de l'identique » dévoile un monde sans surfaces, celui que Zarathoustra exhaussera en chants : « L'espace et les lois humaines de l'espace

présupposent la réalité d'images, de formes, de substances et le caractère durable de celles-ci, c'est-à-dire que notre espace réponde à un monde imaginaire. Nous ne savons rien de l'espace qui appartient à l'écoulement éternel des choses <sup>12</sup> ». Ce qui s'écoute une fois les surfaces rompues est moins le temps du monde que l'espace incongruent de ses bruits. Ce que nous décrivons là est ce que Nietzsche lui-même décrit dans l'avant-dernier chant d'*Ainsi parlait Zarathoustra*, « Le Chant ivre <sup>13</sup> », celui où le monde mûrit, meurt et renaît à la mi-nuit. Ce chant est une ronde (*ein Rundgesang* dit Zarathoustra) dont chaque coup de cloche mesure un vers (la ronde accompagne la danse du même nom, elle est reprise à tour de rôle par les membres du cercle). Le dernier vers est la reprise des onze qui l'ont précédé, il clôt la ronde en la bouclant sur elle-même <sup>14</sup>. Le monde en son devenir, dont les battements du « crapaud-cloche <sup>15</sup> » mesurent les moments, s'écoute. Les sons et les bruits qui montent des profondeurs ne signalent rien, ils *sont* le monde et son absence de fond. Seule l'oreille, en ce qu'elle recèle un *labyrinthe* (Dionysos lui-même, le vrai labyrinthe d'Ariane), peut permettre au devenir de prendre *forme*, mais cette forme, elle ne peut elle-même la donner. L'écoute ne donne rien, s'il n'en sort aucune voix. Ce que l'oreille recueille doit résonner en chants. La forme *musicale* du monde est celle que la voix de Zarathoustra lui donne <sup>16</sup>, non un concept, mais une ronde, un éternel *da capo* : autrement dit la pure et simple forme de la répétition. Une chanson qui ne prend forme qu'à revenir éternellement sur elle-même, qu'à retisser toujours des fils toujours défaits et qui ne sauvent d'aucun Minotaure <sup>17</sup> : tel semble être le retour éternel.

9 Si Nietzsche a finalement renoncé à produire une théorie du concept dissocié du modèle visuel, c'est qu'il a très tôt pressenti que l'écoute est une expérience non discursive et non conceptuelle du monde. Et ses écrits montrent qu'il ne peut y avoir d'authentique expérience musicale que si la musique (qu'elle soit de Wagner ou de Bizet) fait elle-même monde. En retour, le monde ne se dit qu'en musique : précisément il ne se laisse pas *dire*, il se chante, et ce chant en épouse le *rythme vivant*. Parvenu à ce point, il nous faut recourir à une analogie. On sait depuis les travaux de Max Mathews et de Jean-Claude Risset et la naissance de l'acoustique numérique qu'une addition de fréquences est impuissante à rendre compte de la forme spécifique du timbre d'un son. Car cette forme et notre écoute dépendent beaucoup plus de l'évolution du spectre que des partiels qui la composent à un instant quelconque. Ce qu'est un son est indissociable de ce qui lui arrive. Sa forme n'est pas déterminée par ses constantes fonctionnelles, mais par l'ensemble des changements infinitésimaux qui l'affectent d'un instant à l'autre. Le timbre est fonction du temps, mais ce temps ne peut être ramené à la succession. Il faut le penser comme devenir. Un devenir qu'il faut entendre, au sens de Nietzsche, comme un « processus total de confrontation qui modifie à chaque instant la valeur réciproque des forces <sup>18</sup> ». Que le monde devienne ne signifie toutefois pas qu'il soit sans forme. À condition que l'on puisse penser la forme comme une résultante du devenir, c'est-à-dire de la relation simultanée de toutes les forces à chaque instant. Tel est le monde, l'instant éternel et éternellement fluent de simultanéité des forces <sup>19</sup> : « un flux et un reflux de ses formes, allant des plus simples aux plus complexes, des plus calmes, des plus fixes, des plus froides aux plus ardentes, aux plus violentes, aux plus contradictoires, pour revenir ensuite de la multiplicité à la simplicité, du jeu des contrastes au besoin d'harmonie <sup>20</sup> ». La musique est cet autre monde pareil au nôtre et notre monde est ce *rythme vivant* <sup>21</sup> de la volonté de puissance dont nous n'entendrons jamais le timbre. Nous savons seulement que les mêmes notes, indéfiniment, se rejoueront.

---

## Notes

1. *La Naissance de la tragédie*, Folio/Gallimard, p. 124.
2. « Le cas Wagner », *Œuvres philosophiques complètes VIII*, Gallimard, p. 22.
3. « Être à l'écoute », *L'Écoute*, Ircam/L'Harmattan, 2000, p. 279.
4. *Ibid.*, p. 278.
5. *Aurore*, § 250, *Œuvres philosophiques complètes IV*, p. 182-183.

6. Dans les *Dithyrambes de Dionysos*, Nietzsche associe l'oreille à la figure du labyrinthe. Le labyrinthe d'Ariane ne cache pas de Minotaure, il n'est pas celui de Dédale, et aucun Thésée ne pourrait en sortir. *Labyrinthe* est l'autre nom de Dionysos et l'oreille (l'écoute) en est le fil. Ariane, écrit Nietzsche, a les oreilles de Dionysos, et ces oreilles peuvent entendre la « parole sensée », celle qui ne se prononce qu'à la mi-nuit. Les oreilles orientent les égarés, c'est leur fonction apparente. Mais les labyrinthes qu'elles recèlent en font des substituts du monde qu'elles écoutent : les deux labyrinthes, interne et externe, communiquent secrètement. Le fil d'Ariane est alors celui de la ronde que Dionysos lui glisse à l'oreille, car la « parole sensée » chante le retour éternel. « Un éclair. Dionysos apparaît, dévoilant sa smaragdine beauté. *Dionysos* : Sois raisonnable, Ariane !.../ Tu as de petites oreilles, tu as mes oreilles :/ accueille-y parole sensée !.../ Ne faut-il pas commencer par se haïr, lorsque l'on doit s'aimer ? .../ *Je suis ton labyrinthe...* », « Lamentation d'Ariane », *Dithyrambes de Dionysos*, Paris, Gallimard, 1974, p. 63, traduction de Jean-Claude Hémerly. « Sei klug, Ariadne !.../ Du hast kleine Ohren, du hast meine Ohren :/ steck ein kluges Wort hinein ! -/ Muss man sich nicht erst hassen, wenn man sich lieben soll ?.../ *Ich bin dien Labyrinth...* », « Klage der Ariadne ». 7. *Œuvres philosophiques complètes* II, fragment 19 [66], Gallimard, p. 194. Voici ce que dit le texte allemand : « Dem Begriff entspricht zuerst das Bild, Bilder sind Urdenken d.h. die Oberflächten der Dinge im Spiegel des Auges zusammengefaßt. [...] Bilder in menschlichen Augen ! Das beherrscht alles menschliche Wesen : vom Auge aus ! Subjekt ! das Ohr hört den Klang ! Eine ganz andere wunderbare Konzeption derselben Welt ».
8. *Ibid.*, fragment 19 [71], p. 196. Il faut encore une fois citer le texte original : « Er ist beschaulich wie der bildende Künstler, mitempfindend wie der Religiöse, kausal wie der Man der Wissenschaft : er sucht alle Töne der Welt in sich nachlingen zu lassen und diesen Gesamtklang aus sich heraus zu stellen in Begriffen. Das *Aufschwellen zum Makrokosmos* und dabei *besonnenes Betrachten* – wie der Schauspieler oder der dramatische Dichter, der sich verwandelt und dabei die Besonnenheit behält, nach außen sich zu projizieren ».
9. « Qui est imprégné de cette froideur aura peine à croire que même le concept – dur comme l'os et cubique comme un dé, comme lui interchangeable – finisse par n'être cependant que le *résidu d'une métaphore*, et que l'illusion propre à une transposition esthétique d'une excitation nerveuse en images, si elle n'est pas la mère, soit cependant la grand-mère d'un tel concept », « Vérité et mensonge au sens extra-moral » dans *La Philosophie à l'époque tragique des Grecs*, Folio/Gallimard, p. 213.
10. *Ibid.*, fragment 19 [75], p. 197.
11. Sur la caractérisation nietzschéenne du concept – entité symbolique et sensible dérivée des sensations, objet d'une invention, doué d'une unité de sens fluctuante, etc. –, voir l'article d'Éric Dufour, « Le processus de formation des concepts dans la philosophie de Nietzsche », paru dans la revue *Philosophie*, n° 66, juin 2000.
12. *Œuvres philosophiques complètes* V, fragment 11 [156], p. 368. Et, quelques lignes plus haut : « Rien n'est *congruent* dans la réalité, car il n'y a là aucune surface », fragment 11 [154].
13. « Das trunkne Lied », « Le Chant du marcheur de nuit » dans la traduction de Maurice de Gandillac, Folio/Gallimard.
14. « *O homme, prends garde ! / Que dit la profonde mi-nuit ? / "Je dormais, je dormais - / De profond rêve me suis éveillé : - / Le monde est profond / Et plus profond que ne l'a pensé le jour. / Profonde est sa peine - / Le plaisir - plus profond encore que souffrance du cœur : / Ainsi parle la peine : Disparais ! / Mais tout plaisir veut éternité - / - veut profonde, profonde éternité !"* », « Le chant du marcheur de nuit », *Ainsi parlait Zarathoustra*, § 12, p. 389.
15. À chaque coup, la cloche change de sonorité. Son timbre mûrit avec le monde. Il y a là un procédé éminemment musical, qu'on retrouvera dans le troisième acte du *Falstaff* de Verdi. Sous le chêne de Herne, Falstaff compte les douze coups de minuit et chaque coup s'accompagne d'un changement de tonalité qui en modifie la couleur sonore. Au douzième coup, le monde a changé d'âme, et la farce devient féerie. « Que suis-je ? Une ivre et douce lyre, - / une lyre de la mi-nuit, un crapaud-cloche que personne n'entend mais il lui *faut* parler devant des sourds, devant vous autres, les hommes supérieurs ! Car vous ne m'entendez », *ibid.*, § 8, p. 386. « Douce lyre ! Douce lyre ! J'aime ta sonorité, ton ivre sonorité de crapaud ! – que de longtemps, que de loin vient ta sonorité, de très loin, des étangs de l'amour ! / O vieille cloche, ô douce lyre ! », *ibid.*, § 6, p. 385.

16. « Me chantez maintenant le chant qui a pour nom “Encore une fois” et qui veut dire “À tout jamais”, chantez, ô vous les hommes supérieurs, la ronde de Zarathoustra ! », *ibid.*, § 12, p. 389.

17. Dans *Le Cas Wagner*, le Minotaure aura pour nom Richard Wagner.

18. Pierre MONTEBELLO, *Nietzsche, la volonté de puissance*, Paris, PUF, 2001, p. 60. Pierre Montebello tire avec la plus grande clarté toutes les conséquences de ce qu'il estime être la grande innovation de la philosophie de Nietzsche : substituer la relation à l'être de la métaphysique classique. Ce qui lui permet de ramener la théorie nietzschéenne de la volonté de puissance à une ontologie de la relation : « la volonté de puissance peut se dire au singulier précisément en tant qu'elle est l'essence relationnelle qui configure toute chose ».

19. « Cause et effet n'existent pas non plus. Au contraire : s'il intervient ici une tension, il faut que dans tout le reste du monde apparaisse un relâchement. Mais il est *impossible* qu'il y ait une succession temporelle : c'est *simultanément* qu'ici la tension croît lorsque là-bas elle se relâche. Les événements qui sont vraiment reliés entre eux doivent avoir lieu *absolument en même temps*. (...) Nous devons supposer un *rythme vivant*, et non des causes et des effets », *Œuvres philosophiques complètes IX*, fragment 24 [36], p. 693-694.

20. *Œuvres philosophiques complètes XI*, fragment 38 [12], p. 343.

21. Ce qu'est vraiment ce *rythme* atemporel et fondamental (au sens où peut l'être une note dans un accord) demeure une question ouverte.

---

### **Pour citer cet article**

#### Référence électronique

Bastien Gallet, « Les labyrinthes de l'écoute : Nietzsche, le monde et la musique », *Le Portique* [En ligne], 8 | 2001, mis en ligne le 09 mars 2005, consulté le 27 juillet 2016. URL : <http://leportique.revues.org/207>

---

### **Droits d'auteur**

Tous droits réservés

---

### **Résumé**

Le sens de l'ouïe est pour Nietzsche l'un des outils majeurs de l'entreprise généalogique. L'écoute est donc d'abord une auscultation. Seulement, cette détermination est insuffisante à rendre compte de ses expériences d'auditeur de la musique. Une toute autre écoute est en jeu dans ces textes. Une écoute qui dispose au monde en même temps qu'elle l'incorpore à soi, autrement dit une certaine expérience musicale du monde. C'est précisément ce que décrivent les derniers chants d'*Ainsi parlait Zarathoustra*, ceux qui disent le retour éternel tout en lui donnant la forme « musicale » d'une ronde.