

Extrait du Rhuthmos

<http://rhuthmos.eu/spip.php?article512>

Rhétorique et rythmique chez Nietzsche

- Recherches

- Le rythme dans les sciences et les arts contemporains

- Philosophie - Nouvel article

Date de mise en ligne : lundi 7 novembre 2016



Rhuthmos

Ce texte a déjà paru dans P. Sauvanet et J.-J. Wunenburger (dir.), *Rythmes et Philosophie*, Paris, Kimé, 1996, p. 181-195. Nous remercions Angèle Kremer-Marietti de nous avoir autorisé à le reproduire ici.

Autant du point de vue des philosophes que de celui des linguistes, il serait nécessaire de rendre à Nietzsche ce qui lui revient de droit en matière de novation dans la philosophie du langage. En effet, philosophes et linguistes sont désormais en mesure de reconnaître qu'avant même la Critique du langage, que Nietzsche inaugura et qui se développa ensuite grâce à Mauthner [1], et surtout avant le fameux « tournant linguistique » du XXe siècle, Nietzsche a été à l'origine de ce qu'il est permis d'appeler le « tour rhétorique » [2].

Avec l'approche d'un style nouveau, dont Nietzsche est l'auteur dans la réflexion philosophique moderne, et avec la prise de conscience, qui est donc la sienne, du rôle incontournable joué par les formes du langage, il s'agit de saluer chez Nietzsche une double création que nous lui devons : tout à la fois, celle d'une perception du monde et celle d'un traitement du langage. Deux points majeurs mis en évidence dans la culture contemporaine et qui se présentent selon les relations suivantes :

1. le processus métaphorique gouvernant toute création spirituelle à son origine, et dans quelque domaine que ce soit ;
2. la relation étroite, et même la dépendance, de toute pensée consciente au langage qui l'exprime et la détermine aussi bien.

On ne peut manquer de se rappeler à ce propos la description que donne Platon, au Livre III de *La République*, 397 a-d, des deux types de discours, le discours narratif de « l'homme mesuré », qu'il apprécie hautement, et le discours imitatif de l'autre homme - c'est-à-dire « l'orateur différent » - que Platon juge médiocre parce qu'il imite tout ce qu'il peut imiter. À partir de là, s'interrogeant sur les deux sortes de discours qui résultent de ces dispositions opposées, Platon caractérise clairement les deux manières :

Or, la première ne comporte que de faibles variations, et lorsqu'on aura donné au discours l'harmonie et le rythme qui lui conviennent, on n'aura guère qu'à conserver cette même et unique harmonie - qui est presque uniforme - et un rythme qui, semblablement, ne change pas.

[...]

Mais l'autre n'exige-t-elle pas le contraire ? Ne lui faut-il pas toutes les harmonies, tous les rythmes pour s'exprimer de la manière qui lui est propre, puisqu'elle comporte toutes les formes de variation. [3]

Au-delà du problème de savoir s'il vaut mieux une seule forme et quelle est la meilleure des deux, ou le mélange des deux, ce qui apparaît nettement, à travers le texte de Platon, c'est bien, après la description d'un art jugé trop imitateur (celui de « l'orateur différent »), et, lorsque le discours de ce dernier est écarté au bénéfice du discours de l'homme mesuré, le fait que Platon reconnaît qu'il appartient aussi au discours mesuré d'être empreint d'*harmonie* et de *rythme*. La perspective éminemment éthique de Platon ne l'empêche donc pas de doter le discours le plus sage des caractéristiques harmoniques et rythmiques. En fait, l'homme mesuré de Platon ressemble à l'homme magnanime d'Aristote, à la voix grave et au langage posé [4].

Il arrive qu'une philosophie déterminée par une prise de position à l'endroit du langage ou qu'inversement une philosophie se situant à l'origine directe d'une position à l'endroit du langage, passe, aussi bien dans l'un que dans l'autre cas, par ce que Marcel Jousse [5] appelait une « manducation ». On peut supposer même qu'une soigneuse manducation soit liée au rythme des mots, qui y collabore puissamment. De quoi s'agit-il ? Sous l'effet de ce principe dit de « manducation », les paroles du sujet parlant visent à s'emparer des choses pour mieux lui permettre de les « absorber », de les « digérer » et de les « assimiler » à lui-même comme si, une fois assimilées, elles rejoignent enfin la « substantifique moelle » de sa personnalité.

Dans cette perspective philosophico-linguistique, la physique des mots prononcés se présente comme constituant une véritable *gestique*. Car le son de la voix est alors considéré comme un « geste ». Par conséquent, les sons en tant que gestes et, avec les sons, les mouvements physiques qui les produisent et les accompagnent, sans compter les gestes corporels proprement dits, qu'ajoute globalement l'expression corporelle spontanée, sont dans leur ensemble perçus *sémantiquement* par l'auditeur-spectateur qui suit tout le déploiement d'une *mimétique* dont il se veut l'interprète. Il conçoit cette dernière et l'exécute pour lui-même mentalement à travers une représentation imaginaire, autant visuelle que tactile et kinesthésique. C'est pourquoi il nous est alors permis de constater que la parole renferme dès lors bien plus qu'une simple *intention* d'assimilation. Elle est en elle-même l'élément humain majeur, du genre de ceux que Marcel Mauss appelait « un fait social total » [6] et, en particulier, un véritable *événement d'assimilation*, un « travail » du langage [7].

À la base d'une semblable disposition philosophico-linguistique, il faut souligner, reconnue par Nietzsche, la part importante accomplie par les études philologiques dans leur effet culturel sur le philologue-apprenti. La prédominance philologique a tout d'abord donné ses conséquences dans l'éducation que Nietzsche s'est imposée à lui-même. En effet, pour Nietzsche, la philologie impliquait - malgré sa remarque critique sur la volonté ou plutôt l'absence de volonté des philologues de son époque - un débouché nécessairement philosophique. Nietzsche avait énoncé, en effet, dans les années de son enseignement à l'université de Bâle, des exigences didactiques très précises concernant la préparation au métier de philologue. Les notes originales réunies dans son *Introduction à l'étude de la philologie classique* [8] concernent l'essentiel de cette préparation qui devait être à double portée et s'orienter à la fois dans un double sens : réciproquement, en allant de la philosophie à la philologie et de la philologie à la philosophie.

La préparation envisagée était délibérément à finalité philologico-philosophique. D'une part, Nietzsche exigeait des futurs philologues une préparation philosophique à la philologie, et, d'autre part, il leur imposait de reconnaître les implications profondément philosophiques des travaux philologiques. Son insistance didactique portait sur l'herméneutique que Nietzsche privilégiait parce qu'elle avait vocation d'établir les *questions de sens*. On voit alors clairement le lien de cette orientation herméneutique avec la discipline rhétorique [9]. En effet, pour traduire le sens de l'existence, les paroles, qui sont donc les outils essentiels de l'expression, doivent se faire littéralement les *métaphores de l'indicible* [10], en ce sens qu'elles jouent le rôle d'être les symboles ou les signes de ce qui en soi pourrait demeurer indicible : à partir de là se trouvent posées toutes les médiations signifiantes entre l'humain et ses objets. C'est pourquoi, parmi les autres exigences, et même au-dessus de toutes les exigences aux yeux de Nietzsche, « apprendre à lire » et ensuite « savoir lire » étaient ce que devait inévitablement enseigner la philologie, du moins dans la mesure où il la reconnaissait apte à dispenser à ses adeptes des méthodes de circonspection, qui pouvaient d'ailleurs s'avérer utiles même employées dans d'autres disciplines, les sciences positives comprises.

On ne peut donc être étonné de constater que la première oeuvre publiée par Nietzsche ait trait à la tragédie ancienne : *Die Geburt der Tragédie : La Naissance de la tragédie* (1872, 1886) [11]. Tout d'abord, la publication de cette oeuvre est elle-même un événement qui est le fait de Nietzsche ; et cet événement culturel, même s'il ne fut pas apprécié unanimement, avait pour objet la tragédie attique. La tragédie avait déjà toujours été, et chaque fois qu'elle avait été jouée dans la cité hellénique, sans conteste, un événement mémorable : à la fois collectif et *cultuel*. Il faut, en outre, considérer la tragédie non seulement comme une institution sociale permanente, mais encore comme un mode spécifique de penser et de vivre, qui demeuraient propres à l'Antiquité grecque surtout dès le Ve

siècle av. J.-C., mais très certainement depuis plus longtemps encore, à une époque archaïque, qui justement préoccupait Nietzsche. L'origine de la tragédie passionnait Nietzsche en tant que « problème de l'origine », aussi sa *Naissance de la tragédie* énonce-t-elle les hypothèses qui étaient les siennes sur la question.

Considérée par Nietzsche en tant que document d'archives de l'humanité, la tragédie attique recèle en elle-même des principes axiologiques d'art et de connaissance, qu'elle enseigne dans le jeu des acteurs, autant par le son de la voix que par le geste dramatique proprement dit. L'événement signifiant de la tragédie, dont il renouvelle la signification pour ses contemporains, est le moyen par lequel Nietzsche vise à retrouver, pour lui-même d'abord, et passionnément à faire admettre aux autres *l'origine* de toute perception du monde, du moins dans la civilisation occidentale. Et cela, au cœur d'une vie moderne qui se voudrait pleinement et authentiquement vécue malgré le caractère fatalement dispersif du style de la modernité.

Nietzsche place directement le débat de l'origine dans un « monde intermédiaire », à la fois imaginaire et symbolique. Entre la pyramide du savoir et l'abîme dionysien, s'ouvre le chemin du labyrinthe de la tragédie. Et il se présente au lecteur un double labyrinthe, celui de l'origine même de la tragédie et celui de l'oeuvre intitulée *La Naissance de la tragédie* [12].

L'expérience de l'essence du tragique est donc fondamentale pour Nietzsche ; avant tout, elle n'est autre pour lui que l'expérience ressentie du chaos primitif d'où l'humain est lui-même issu. En effet, l'humain créa le cosmos à travers la donation de sens qu'il institua en façonnant, par les forces de l'imaginaire, ses premiers symboles pour affronter les dieux et les autres hommes. Et c'est là, à proprement parler, qu'intervient pour Nietzsche la confrontation de la rhétorique et de la rythmique, non seulement en tant que moyens d'expression, mais encore et surtout en tant que moyens d'accomplissement.

De toute cette philosophie *La Naissance de la tragédie* donne l'exemple et le scénario, et elle est aussi la voie royale vers l'accomplissement du sens qu'elle indique par la référence à l'action du drame compris comme processus de métamorphose. Le livre tout entier s'inscrit lui-même dans cette finalité en s'appuyant sur quelques traditions culturelles plus récentes que nous rappelons. En effet, dans cet ouvrage, d'une part, Nietzsche s'inspire de l'opposition reconnue par Kant [13] entre le beau et le sublime, et, d'autre part, il s'inspire également de l'opposition soulignée par Plutarque [14] entre Apollon et Dionysos ; ces divinités, qui furent d'abord opposées, du fait même de leur signification, furent ensuite réunies dans un même culte sous le signe de l'orphisme [15]. Nietzsche donne donc un sens à cette double opposition et à cette réunion finale, en faisant d'Apollon l'emblème de la *belle apparence* et de la *mesure*, que l'on peut traduire philosophiquement par les concepts de beau et de juste, et en dotant Dionysos des attributs de la force pleine de la *démésure* et du *sublime*, et par là même également, par voie de conséquence, des attributs de la force défaite, propre à l'*hybris* ou au crime [16]. Comme on le voit, le puissant jeu des ambivalences est ici fort bien marqué par Nietzsche. Aussi sa découverte n'est-elle pas tant l'éminente entité d'Apollon, figure dont la sérénité était connue des Grecs et plus tard partout en Europe à commencer par l'Allemagne, que surtout la figure même de Dionysos. Il est remarquable de constater que la divinité dionysiaque puisse devenir, grâce à Nietzsche, le phantasme de l'obscur objet du désir hellénique, refoulé et caché sous la claire figure de l'Apollon tutélaire, alors même que celui-ci illumine tout sur le passage de son char solaire.

Ce qui est également remarquable, c'est que Nietzsche ait atteint, grâce à Dionysos, le fond obscur du chaos des choses, l'élément originaire, *das Ur-Eine*, la concrétude de l'Un-primordial et originaire, l'être cosmique refusé et refoulé par la civilisation occidentale, aussi bien ancienne que moderne. On conçoit maintenant pourquoi et comment l'attitude caractérisée par la mesure, d'abord apollinienne et ensuite socratique, se trouve dressée par Nietzsche, comme à l'opposé, devant le fond originel de la *démésure* dionysiaque dont elle masque et indique à la fois le lieu et la présence occultes. Ainsi, la mesure apollinienne, qui masquait la *démésure* aussi bien aux Grecs anciens, qui la vivaient, qu'à ceux qui les étudièrent plus tard, avait accompli son rôle tutélaire auprès de l'humanité, en l'aidant à supporter l'abîme de la *démésure*.

Et, si le langage en même temps qu'une certaine musique sont, l'un et l'autre, en tant que participant à la mesure du *logos*, généralement pensés comme étant d'essence apollinienne, au contraire, la musique de la démesure que Nietzsche leur oppose est d'essence dionysiaque. Mais le fait premier et général est la musique dont est issue la tragédie, celle du chœur satyrique du dithyrambe et, sur le fond de chaos qu'impliquent la multiplicité et le devenir originels, le rythme apparaît à Nietzsche comme « la forme du devenir, principalement la forme du monde des phénomènes » [17], ainsi que comme la tentative originaire d'individuation qui présida à la différenciation entre Apollon et Dionysos.

Issu du discours archaïque de la démesure, caractéristique de Dionysos, le rythme doit nécessairement se rationaliser dans le discours de la mesure, caractéristique d'Apollon. En définitive, pour Nietzsche, la création propre au langage peut se calquer soit sur le rythme démesuré du *pathos*, c'est-à-dire sur le rythme fort de la passion, donc sur un *rythme pathologique*, soit, au contraire, sur le rythme mesuré de l'*ethos*, c'est-à-dire sur le rythme tout autre d'un temps mesurant et, tout à la fois, modérant et contrôlant la passion. Nietzsche distingue ainsi deux types de rythmique : une rythmique soumise au temps, une *Zeit-Rhythmik*, et une rythmique « barbare », livrée à l'affectivité, une *Affekt-Rhythmik*. Et il suppose que cette « rythmique du temps » avait été conçue par les Grecs pour réfréner la passion, et que, par conséquent, le rythme jouait, pour l'entendement antique, un rôle autant éthique qu'esthétique [18]. La rythmique passionnelle de l'*Affekt* est constituée par un contraste des temps forts et des temps faibles ; à l'opposé, la rythmique de la proportion temporelle, qui est pour Nietzsche hellénique par excellence, est constituée par une division de temps proportionnels à compter avec une unité de temps indivisible. Nietzsche faisait d'ailleurs des recherches sur les proportions de temps, le temps mathématique, ou l'élément des proportions de temps fort, comme l'agent régulateur ou la mesure de temps et de force du temps réel [19]. Il s'efforçait lui-même de percevoir les « quanta de temps » entendus par les Grecs, et qui se combinaient dans des rapports déterminant le rythme. Du point de vue de la langue, Nietzsche distinguait ainsi, dans cette perspective originaire, une langue quantifiante et une langue accentuante. À la symbolique de l'échelle sonore les Grecs ajoutaient la symbolique adéquate du rythme et, pour Nietzsche, la rhétorique intervenait déjà à ce niveau : elle a, par sa dynamique propre, accru le sentiment le plus fin à l'endroit de la symbolique du rythme. Les lois de composition ne doivent rien à l'arbitraire du poète ; au contraire, elles sont en permanence contenues dans le secret ou, si l'on veut, dans l'art caché du langage. La langue ressent les longues et les brèves bien plus finement que ne peut réellement en user le poète.

Il faut savoir cependant qu'en la matière Nietzsche n'invente pas tout. De nouveau, un juste retour à Platon est ici nécessaire à la compréhension. Qu'on se réfère au livre III de la *République*, 398 d - 399 d : Platon y rappelle les diverses harmonies musicales (ou modes musicaux) en vigueur dans l'Antiquité, le mode étant conçu ou l'harmonie interprétée comme le système des intervalles compris entre le son final et les autres sons de la mélodie [20]. Or, chacun de ces modes correspondait à un dialecte. En fait, en l'occurrence, Platon ne mentionne que six modes au lieu de sept, qui étaient réellement connus à son époque ; mais le chiffre six est utile à sa classification des harmonies, car il lui permet de les présenter groupées en trois catégories binaires. Tels sont donc les trois groupes d'harmonies explicités par Platon : à savoir, premièrement les *plaintives*, deuxièmement les *orgiaques* (qualifiées de voluptueuses), troisièmement les *éthiques* (ou morales).

Certes, Nietzsche opère lui-même un choix au cœur de ces diverses harmonies. Il semble avoir retenu surtout les deux dernières catégories, à savoir les catégories éthiques, se divisant elles-mêmes en *dorienne* et *phrygienne*, ainsi que les catégories orgiaques, se divisant à leur tour en *ionienne* (mode empreint de mollesse) et *hypolydienne* (mode relâché). La grille que propose *La Naissance de la tragédie* implique que les catégories, dorienne et phrygienne, sous-jacentes, renvoient respectivement, pour ce qui concerne la *dorienne*, à Apollon et, pour ce qui concerne la *phrygienne*, à Dionysos. Dans le groupe des harmonies éthiques, la phrygienne est incontestablement dionysiaque, mais il faut en outre relever un complément du caractère dionysiaque dans le groupe des harmonies orgiaques, puisque, à travers les développements des textes nietzschéens, on ressent la présupposition des accents orgiaques : en effet, à la fois l'*ionienne* pour la mollesse et l'*hypolydienne* pour le relâchement peuvent être identiquement considérées comme liées au dionysiaque. L'ivresse n'est-elle pas présentée par Nietzsche comme le propre de Dionysos ? Tandis que le rêve caractérise Apollon, puisque le rêve apollinien est ce qui se pose comme un voile sur l'ivresse dionysienne pour en atténuer les rigueurs. Quant à Plutarque, il voyait plutôt l'une des deux

harmonies dites plaintives, précisément la *mixolydienne*, une harmonie pathétique, convenir spécifiquement à la tragédie [21]. De toute façon, il est certain aujourd'hui que l'essence du tragique ne constitue pas un phénomène homogène, et que le tragique procède d'une tension aiguë entre deux grandes voies contraires ou entre deux grandes forces opposées l'une à l'autre dans un conflit de tous les instants.

Platon, qui ne retient évidemment pour sa *République* que le groupe des deux harmonies éthiques, préfère donc, entre elles, évidemment la dorienne, déjà reconnaissable comme *apollinienne*, à la phrygienne, trop brutale. Cette dernière harmonie avait été remarquée par Aristote comme provoquant l'enthousiasme, c'est-à-dire comme étant *dionysiaque*. Du choix platonicien on trouve confirmation dans le *Lachés*, 188 d, où Platon associe l'homme vertueux à un musicien accompli, dont la vie est réglée sur le ton le plus pur, puisque l'accord de ses actions et de ses discours n'expriment ni le mode ionien, empreint de mollesse, ni le mode phrygien, violent, mais le mode dorien, volontaire, « le seul qui soit vraiment grec », précise Platon. Relativement au mode dorien, Aristoxène de Tarente, le premier théoricien de la musique et l'élève d'Aristote, pensait que les poètes tragiques associèrent au mode mixolydien (pathétique) le mode dorien (magnifique), « étant donné que celui-ci a de la magnificence et de la dignité, et que c'est du mélange de ces deux éléments qu'est formée la tragédie » [22].

Dans le *Politique*, 7,1343 b 11, Aristote reconnaît le caractère viril du mode dorien. Quant à l'harmonie phrygienne, proprement dionysiaque, Aristote l'apprécie car il pense qu'elle opère la *catharsis* des passions. Platon et Aristote sont donc l'un et l'autre sensibles aux effets éthiques et politiques du rythme en général qui, rappelons-le, convient aux trois arts musiques, qui sont l'*harmonique*, la *rythmique* et la *métrique*, concernant respectivement, selon la théorie d'Aristoxène de Tarente [23], la succession des *sons*, la succession des *durées* et la succession des *lettres*. Dans ces conditions fondamentales, il n'est pas étonnant que Nietzsche ait jugé normal d'associer la rhétorique à la rythmique, et, globalement, Apollon à Dionysos (bien qu'il y ait évidemment aussi du rythme chez Apollon).

Mais la rhétorique va de pair avec l'éloquence. Si la rhétorique est capable de s'approprier le rythme à travers la texture des mots et des phrases, comme à travers l'intonation, c'est parce que le rythme convient à la parole énoncée et déclamée, tout comme au sens qu'elle permet d'exprimer. Disons aussi que la poétique est également habile à pratiquer le rythme : aussi n'est-ce pas sans raison qu'Aristote soulignait dans sa *Rhétorique*, livre III, 1, que « les poètes furent les premiers à mettre du mouvement dans le style ». Et le chapitre 8 du même livre III est consacré au rythme inhérent à la vertu du style en général : on peut y lire qu'un style sans rythme manque de cadence et que, sans être mesuré, il doit avoir une cadence sinon il est « désagréable et confus ». Effectivement les rhéteurs se méfieront du mètre et des mesures du vers, qu'elles soient fixes ou libres. Dans ses recherches sur le rythme et sur le mètre, Nietzsche cite Hephæstion, le plus important des anciens métriciens grecs, pour qui la *thesis* (ou *positio*) n'a pas nécessairement un temps plus long que l'*arsis* (ou *elevatio*) [24]. Nietzsche rappelle que le chanteur grec se réglait sur la danse marchée : alors, une mesure inégale correspondait à des mouvements multiples de la part des danseurs. Le battement régulier du pied, ou celui de la main, marquait le rythme visible avec lequel était battue la mesure audible dans ce qu'en latin on appelle *percussio*, section de mesure, ou encore en grec *chronos* (le temps). Il faut dire que le rythme musical des Grecs était fait de nuances, d'équivalences et de symétries, alors que les modernes ne connaissent en fait de rythme que la régularité ou la monotonie du jalonnement des durées [25]. Mais on sait que, pour Bergson, le rythme n'est nullement une suite de battements, simplement une appréhension déterminée de la durée au-delà même de la répétition [26].

Le cas de l'éloquence est privilégié par Nietzsche, car elle use des techniques rhétoriques, du style le plus approprié à ménager le rythme le plus expressif, ainsi que du concours de la voix et du geste. Dans ses cours sur l'*Histoire de l'éloquence grecque* (1872-1873) [27] et sur la *Rhétorique ancienne* (1872-1873) [28], Nietzsche cite Thrasymaque de Chalcédoine, dont Aristote avait affirmé qu'il fut l'inventeur du rythme péan, mais qui selon Nietzsche inventa un style inconnu de Gorgias (env. 480-380) - lui-même renommé pour avoir été le fondateur de la rhétorique grecque - et inconnu également d'Antiphon (env. 480-411), l'un des dix grands orateurs de l'Attique. En effet, Nietzsche affirme que Thrasymaque créa la période concise conduisant la pensée sous le canon de l'unité. Or, cette inventivité rhétorique est étroitement et nécessairement liée à la connaissance du rythme : l'architectonique de la phrase

comporte une unité de construction, dans laquelle le jeu de la symétrie ou du contraste des membres de phrase est mesuré. Nietzsche note les intonations différentes, élevées, profondes ou moyennes, se distribuant sur de longues parties du discours, en même temps qu'elles devaient être retenues sur un même souffle. Le style n'est plus poétique, comme chez Gorgias, mais mesuré. En outre, le choix des mots pris dans l'usage commun est important : Euripide avait été l'initiateur de cette manière dans la poésie, Thrasymaque l'était dans l'éloquence. Nietzsche présente Thrasymaque comme ayant défendu la période arrondie et l'expression cultivée du discours pratique au style mesuré, tandis que Platon, qui le caricature dans l'introduction de la *République*, fait de lui un être immoral et arrogant.

Pour Nietzsche encore, Thrasymaque est le fondateur artistique du *mesos*, qui est le style moyen : il fut d'ailleurs suivi par Socrate et par Platon. Ce dernier excellait, d'après Nietzsche, non pas dans le *mesos*, mais plutôt dans le caractère *ischnos* ou style simple. Le troisième caractère rendu alors possible est le style *hypsêlos*, le grand style. Un quatrième style s'est progressivement imposé, le *deinos*, le style ingénieux. Quant à son inventivité rythmique, Thrasymaque passe encore pour avoir excellé dans la pratique d'une surabondance de rythmes. Aussi bien dans le cours sur *l'Histoire de la littérature grecque* (1874-1875) [29] que dans ses *Recherches rythmiques* (1871), Nietzsche présente Thrasymaque comme le fondateur du style périodique, du moins comme celui qui l'avait perfectionné depuis Isocrate. Notons ici le lien souligné par Nietzsche entre les termes employés par Thrasymaque et la rythmique proprement dite : en effet, Nietzsche affirme que les termes *periodos*, période, et *kolon*, membre de période, proviennent de la « théorie rythmique » ; et qu'ils sont donc passés de la rythmique dans la rhétorique. Parlant d'Hégésias de Magnésie, Nietzsche apprécie, au contraire de celles de Thrasymaque, ses phrases courtes faisant sentir le rythme le plus fort sur une petite échelle. Amateur de métaphores, Hégésias visait l'effet direct avec ses étranges tournures de langage. Il dirigea l'école asiennne de Rhodes, qui servit de médiatrice entre l'Attique et les écoles asiatiques : Cicéron en étudie le style dans son *Brutus*, 95, 325.

Mais la rhétorique comporte aussi une terminologie métrique. Ce n'est pas sans raison que Nietzsche rappelle la définition de la période telle qu'Aristote la donne dans sa *Rhétorique* III, 9 : « J'appelle période une phrase ayant par elle-même un commencement, une fin, et une étendue qu'on puisse facilement embrasser [...]. Elle est facile à saisir, parce que la mémoire la retient facilement. Cela vient de ce que le style périodique a du nombre, et que rien ne se retient aussi facilement que le nombre » [30]. A titre d'argument Nietzsche rappelle qu'Aristote était, entre les années 357 et 347, à la tête d'une école de rhétorique et que, même dans son Lycée, il consacrait purement et simplement les séances de l'après-midi à la rhétorique.

Nietzsche insiste sur la différence entre le style *agonal* et le style *graphique*. C'est l'expansion de la lecture et l'habitude acquise de lire qui introduisirent la différence avec l'exigence pour l'écrivain d'écrire en faisant abstraction de la déclamation. C'est pourquoi Isocrate épura le genre épideictique de ses ornements superflus, entre autres, les figures et les métaphores propres à Gorgias, ainsi que de toute surabondance rythmique si chère à Thrasymaque. On peut se représenter les qualités du nouveau lecteur dans son appréciation de la recherche du rythme en même temps que dans l'abandon du *métron*. Il se produisait déjà un art de la prose destinée à la lecture : avec un rythme plus subtil, propre à la rhétorique, se développant peu à peu, bien qu'il fût emprunté à la théorie musicale du rythme, et peut-être directement à Aristoxène qui distinguait sons, intervalles, systèmes, genres, tons, modulations, mélodie, et qui définissait le rythme comme « l'ordre des temps ».

Nietzsche nous fait apprécier une écriture rythmique, d'abord corporelle, puis rejoignant la pensée, la décision et la volonté du *Soi* (le *cogito* corporel), une écriture ayant retenu du rythme la différence des temps, c'est-à-dire le rythme épuré, comme « abstrait », devenu pensée logique, voire un « cogito pré-réflexif ». Trace essentielle, le rythme n'est pas étranger à la signification du langage et permet d'ignorer l'aspect désincarné de la phrase écrite. La mauvaise lecture et la mauvaise écriture dévalorisent également le signe intelligent et conscient, s'il leur manque, à l'une et à l'autre, l'audition juste. C'est en pensant le langage comme un événement du rythme et de la figure que Nietzsche tire une théorie de la signification, puisque, comme signe de différence, le rythme dans le langage laisse transparaître la signification.

Le style de Nietzsche témoigne du souci que manifestent dans ses écrits les syncopes, les pluriels, la diversité, la musicalité, le mouvement, le motif avec son développement et son approfondissement, l'assonance et enfin, comme il disait, tout le *tic-tac* de la poésie. Mais toute la prose et toute la poésie nietzschéennes manifestent le pouvoir des rythmes libres de l'écriture [31]. Dans cette optique, l'effet de rythme est déjà lui-même une modification fine des mouvements rythmiques de la vie, que Nietzsche tentait au plus près de cerner dans ses *Recherches rythmiques* [32]. En effet, la différence ne peut porter sur des différents absolus, « car le moment du devenir que nous appelons le temps ne s'établit *pas sur des points de repos* ni sur d'égaux étendues de repos » [33].

[1] A. Kremer-Marietti, « Ethnologie et *Sprachkritik* chez Fritz Mauthner », in Britta Rupp-Eisenreich / Justin Stagi (Hg.), *Kulturwissenschaft im Vielvölkerstaat, L'anthropologie culturelle et l'Etat pluri-culturel. Le cas de l'Autriche, de 1780 à 1918*, Böhlau Verlag Wien - Köln - Weimar, 1995, p. 217-228.

[2] A. Kremer-Marietti, *Nietzsche et la rhétorique*, Paris, P.U.F., 1992 ; en particulier, le chapitre premier intitulé « Le tour rhétorique », p. 9-48.

[3] Platon, *La République*, traduction et notes de Robert Baccou, Paris, Librairie Garnier Frères, 1930 ; voir livre III, p. 94.

[4] Aristote, *Éthique à Nicomaque*, 1125 a, 12-15. 5e tirage, Introduction, notes et index par J. Tricot, Paris, Vrin, 1983, p. 193.

[5] Se référer au livre de Marcel Jousse, *L'anthropologie du geste, II : La Manducation de la parole*, Paris, Gallimard, 1975. Le Père Jousse a donné un cours en 1935 à l'Ecole des Hautes Études de la Sorbonne sur « La Psychologie de la parabole dans le style oral palestinien », qui a été résumé par Étienne Boucly sous le titre « La mimique hébraïque et la rythmo-pédagogie vivante », in *Cahiers juifs*, N° 15 (mai-juin 1935). À cette époque, le Père Jousse avait déjà publié *Les Récitatifs rythmiques : I, Genre de la maxime, Études sur la psychologie du geste*, Paris, Ed. Spes, 1930.

[6] Marcel Mauss, « Essai sur le don », in *Sociologie et anthropologie*, coll. « Quadrige », Paris, P.U.F., 1989.

[7] *Nietzsche et la rhétorique*, *op. cit.*, chapitre IV : « Le trésor de la rhétorique », p. 165-205.

[8] *Einleitung in das Studium der klassischen Philologie*, in *Philologica*, I, p. 327-352, in *Nietzsches Werke*, XVII. Les *Philologica I, II, III* constituent les volumes XVII, XVIII et XIX, de l'édition des *Nietzsches Werke*, Leipzig, Alfred Kröner Verlag, 1910.

[9] *Nietzsche et la rhétorique*, *op. cit.*, p.112-120 (Chapitre III : « Nietzsche et la rhétorique ancienne », p. 91-164).

[10] *Nietzsche et la rhétorique*, *op. cit.*, p. 118.

[11] F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie ou Hellénisme et Pessimisme* (titre de l'édition de 1886), traduction de Jean Mamold et Jacques Morland, revue par Angèle Kremer-Marietti, Introduction (p. 5-31 : « La naissance de la tragédie trace la voie de la vérité radicale ») et notes d'Angèle Kremer-Marietti, Paris, Le Livre de Poche, Classiques de la Philosophie, Librairie Générale d'Édition, 1994.

[12] A. Kremer-Marietti, *L'homme et ses labyrinthes, essai sur Friedrich Nietzsche*, Paris, Coll. 10/18, U.G.E., 1972.

[13] E. Kant, *Critique du jugement* (1790), trad. J. Gibelin, Paris, Vrin, 4e éd., 1960, p. 74-75. Voir Section I, Analytique du jugement esthétique : Livre 1er, Analytique du beau ; Livre II, Analytique du sublime. Voir également, de Kant, *Observations sur le sentiment de beau et de sublime* (1764), traduction, introduction et notes de Roger Kempf, Paris, Vrin, 1980.

[14] Se reporter à l'oeuvre de Plutarque intitulée *Sur l'E de Delphes*.

[15] À propos de la réunion des deux cultes en un seul dans l'orphisme à Delphes, voir A. Kirchoff, « Über das delphische Jahr », in

Monatsberichte der Berliner Akademie, 1864.

[16] A. Kremer-Marietti, « La démesure chez Nietzsche, *Hybris* ou Sublime ? », in *Revue Internationale de Philosophie Pénale et de Criminologie de l'Acte*, 5-6, 1994, Paris, Université Panthéon-Assas (Paris-II).

[17] *Nietzsches Werke*, XVIII, *Philologica II : Rhythmische Untersuchungen*, p. 320.

[18] *Philologica II, Anhang : Zur Auseinanderhaltung der antiken Rhythmik (Zeit-Rhythmik) von der barbarischen (Affekt-Rhythmik)*, p. 338.

[19] *Philologica II : Rhythmische Untersuchungen*, p. 310.

[20] F.-A. Gevaert, *Histoire et théorie de la musique dans l'Antiquité*, 2 tomes, Gand, 1875-1881, voir L I, p. 129-130 ; les sept modes étaient : « mode d'ut, mode de ré, de mi, de fa, de sol, de la et de si ».

[21] Plutarque, *De Musica*, ch. 16,153 et suiv., éd. Weil et Th. Reinach. Voir *Dialogue sur la musique*, édition de Pierre-Jean Burette, Paris, Minkoff, 1973.

[22] Aristoxène de Tarente, *Éléments harmoniques*, trois livres, édités par Paul Marquardt avec traduction allemande et commentaires, 1868, comme ce fut le cas, en 1883, par R. Westphal ; une traduction française a été publiée par Ruelle, en 1871. Les *Éléments de rythmique* d'Aristoxène ont été publiés par Morelli en 1785 et par Bartels en 1854. Citons, de Th. Reinach, *La Musique grecque*, Paris, 1926.

[23] A. Bélis, *Aristoxène de Tarente et Aristote : le traité d'harmonique*, Paris, Klincksieck, 1986.

[24] *Philologica II : Zur Theorie der quantitirenden Rhythmik*, p. 290.

[25] A. Cuvelier, *La musique et l'homme ou la relativité de la chose musicale*, Paris, P.U.F., 1949, p. 180.

[26] A. Kremer-Marietti, « Physique et métaphysique du rythme comme *mimesis* », in *Revue internationale de philosophie*. Numéro 177, consacré à Bergson, 2/1991, p. 137-150.

[27] *Philologica II : Geschichte der griechischen Beredsamkeit*, p. 199-236.

[28] *Philologica II : Rhetorik*, p. 237-268 (texte incomplet). Le texte complet peut se consulter dans *Friedrich Nietzsche on Rhetoric and Language*, edited and translated with a critical introduction by Sander L. Gilman, Carole Blair, David J. Parent, New York, Oxford University Press, 1989, p. 167-193. Texte allemand et texte anglais en regard.

[29] *Philologica II : Geschichte der griechischen Lileratur (Erster und zweiter Teil)*, p. 1-128. *Dritter Teil*, p. 129-198.

[30] *La Rhétorique d'Aristote*, traduite en français avec le texte en regard et suivie de notes philologiques et littéraires, par Norbert Bonafous, Paris, A. Durand, 1856. Voir p. 327.

[31] H. Hellenbrecht, *Das Problem der freien Rhythmen mit Bezug auf Nietzsche in Sprache und Dichtung*, Berne, 1931.

[32] *Nietzsches Werke* XVIII, *Philologica II, op. cit.*, p. 320.

[33] *Nietzsches Werke*, XII (du temps du *Gai savoir*), p. 32.