

Nietzsche Bayreuth 1876 : L'adieu au Gesamtkunstwerk

In : Le Spectaculaire dans les arts de la scène, du Romantisme à la Belle Epoque. Hg. von Isabelle Moindrot. Paris : CNRS-Editions, 94-99.

LE SPECTACULAIRE DANS LES ARTS DE LA SCÈNE DU ROMANTISME À LA BELLE ÉPOQUE

Études de

**Luigi Allegri, Bernard Banoun, Olivier Bara, Patrick Berthier,
Jean-Louis Besson, Matthias Brzoska, Guy Ducrey, Marie-Odile Gigou, Olivier Goetz,
Juliette Goudot, Karen Henson, Roland Huesca, Sylvie Humbert-Mougin,
Sylvie Jacq-Mioche, Hervé Lacombe, Hélène Laplace-Claverie, Dominique Leroy,
Jean-Marc Leveratto, Sophie Lucet, Christian Merlin, Isabelle Moindrot, Alain Patrick Olivier,
Romain Piana, Béatrice Picon-Vallin, Agnès Pierron, Béatrice Prioron-Pinelli,
Jacqueline Razgonnikoff, Pascal Rousseau, Arnaud Rykner, Frédérique Toudoire-Surlapierre,
Catherine Treilhou-Balaudé, Anne Ubersfeld, Nicole Wild, Jean-Claude Yon**

Réunies par

Isabelle Moindrot, Olivier Goetz,

Sylvie Humbert-Mougin

sous la direction de

Isabelle Moindrot

CS CNRS EDITIONS

15, rue Malebranche - 75005 Paris

NIETZSCHE BAYREUTH 1876

L'ADIEU AU GESAMTKUNSTWERK

Alain Patrick Olivier

« C'est dès l'été 1876, alors que le premier festival battait son plein, que j'ai, en mon for intérieur, pris congé de Wagner¹. » Au moment où l'idéal wagnérien devient une réalité, pendant les premières représentations de *L'Anneau du Nibelung*, alors même qu'il vient de publier le plus orthodoxe des manifestes wagnériens (la *Quatrième Considération inactuelle* intitulée *Richard Wagner à Bayreuth*), Friedrich Nietzsche s'enfuit dans la forêt de Bohême. Il décide de ne plus revoir Wagner et il éprouve les premiers symptômes d'une maladie qui le conduira inexorablement, quelques années plus tard, à la folie, au silence et à la mort, comme si l'expérience de Bayreuth avait précipité son dégoût physique pour l'œuvre d'art wagnérienne.

Ainsi prenait fin la rencontre, singulière dans l'histoire de la culture, d'un philosophe (musicien) et d'un musicien (philosophe). L'idylle avait commencé par une admiration commune pour l'idéal de l'œuvre d'art antique, que Nietzsche consigne dans la première grande œuvre philosophique, dédiée à Wagner, à l'époque de leur rencontre: *La Naissance de la tragédie* (1870). Elle prend fin dans les pamphlets et anathèmes antiwagnériens qui nourrissent dès 1876 l'œuvre du philosophe comme autant de leitmotifs générateurs, et qu'il rassemble *in extremis* dans les deux *opus* ultimes: *Le Cas Wagner* (1888) et *Nietzsche contre Wagner* (1889).

La relation conflictuelle du philosophe et du musicien ne saurait être réduite pourtant à la dimension individuelle, affective, pathologique qu'elle prend dans la biographie nietzschéenne. Elle pose une question d'ordre esthétique qui dépasse aussi la question du jugement de goût consistant à se demander s'il faut aimer ou non Wagner et en quoi consiste sa musique. Comme l'a souligné Martin Heidegger, la rupture de 1876 est un événement majeur de l'histoire de l'esthétique en général. Pour la première fois depuis les Grecs se dessine la possibilité d'un retour à l'œuvre d'art totale (*Gesamtkunstwerk*) qui vient contredire la sentence hégélienne de la « mort » de l'art. Nietzsche redonne l'espoir au drame musical moderne de régénérer une culture décadente et de réaliser le miracle grec. Cet idéal devait-il demeurer une utopie ? La fuite dans la forêt de 1876 marque-t-elle l'adieu définitif et tragique de la philosophie à l'art, l'adieu au *Gesamtkunstwerk* ? La rupture avec Wagner intervient comme une désillusion en face d'un idéal qui devient réel, au moment où l'œuvre d'art devient *spectacle*. Le spectaculaire de Bayreuth serait-il la cause véritable du rejet nietzschéen, la trahison de l'idéal artistique moderne ? Faut-il penser le spectaculaire comme l'essence de l'œuvre d'art wagnérienne ?

L'IDÉAL DE BAYREUTH

« Mon erreur fut de venir à Bayreuth avec un idéal », écrit Nietzsche après la rupture². Cet idéal se trouve explicité en partie dans la *Considération inactuelle* de 1876, mais plus radicalement dans *La Naissance de la tragédie* (et dans les textes satellites contemporains comme la conférence sur *Le Drame musical grec* ou *L'Appel aux Allemands*). Le jeune professeur de philologie, fraîchement nommé à l'Université de Bâle, publie son premier

1. Friedrich NIETZSCHE, *Nietzsche contre Wagner*, in *Œuvres philosophiques complètes*, Paris, Gallimard, 1990, t. VIII, p. 365.

2. IDEM, *ibidem*.

grand ouvrage au moment où il fait la rencontre de Richard Wagner, lui-même exilé dans sa retraite suisse, préoccupé à terminer la tétralogie de *L'Anneau du Nibelung* et à organiser le festival de ses œuvres qui se tiendra à Bayreuth.

Nietzsche dédie *La Naissance de la tragédie* à Richard Wagner et si l'interprétation philologique peut-être fictionnelle de l'origine de la tragédie grecque a été contestée du point de vue scientifique dès la parution de l'ouvrage, elle se révèle une fondation théorique incontestable pour l'esthétique du *Gesamtkunstwerk* wagnérien (quand bien même le terme n'apparaît pas sous la plume du philosophe). Tout se passe, en effet, comme si l'histoire se répétait dans un ordre inversé, comme si le processus d'enfantement puis de décadence de la tragédie que décrit Nietzsche à l'époque de la Grèce classique se reflétait dans le processus de renaissance du drame musical allemand wagnérien.

La tragédie, née de l'esprit de la musique, d'un équilibre miraculeux et éphémère entre l'ivresse dionysiaque et le rêve apollinien, aurait disparu avec l'apparition de l'esprit rationnel et de la dialectique socratique. Elle trouverait sa vérité à l'époque classique dans les œuvres d'Eschyle et de Sophocle, avant de se dissoudre dans le théâtre décadent d'Euripide à la période alexandrine.

Le même esprit d'alexandrinisme habite l'opéra moderne tel qu'il apparaît à la Renaissance dans les cercles florentins qui l'ont inventé et qui ont ainsi naïvement imaginé faire revivre la tragédie ancienne. L'opéra est, en effet, le seul équivalent moderne de la forme artistique cultivée par les Grecs, même s'il n'est qu'une « caricature du drame musical antique³ ». Il ne s'agit, pour Nietzsche, que d'une construction artificielle de l'entendement, une création scientifique plutôt qu'esthétique, qui enferme l'esprit de la musique dans l'ordre du discours rhétorique par les contraintes du *stilo rappresentativo* et qui s'adresse plutôt, de ce fait, à l'auditeur antimusical, au bibliothécaire, à l'homme cultivé, ou au décadent.

L'esprit dionysiaque véritablement tragique se libère seulement dans la musique allemande de Bach, de Beethoven avant que Wagner imagine de lui donner enfin sa forme dramatique d'œuvre d'art totale. L'idéal d'un *Gesamtkunstwerk* allemand est d'autant moins illusoire qu'il a trouvé jadis en Grèce une première existence. « Ce que nous attendons de l'avenir a une fois déjà été réalisé – dans un passé qui a plus de deux mille ans⁴. » Rien ne saurait donc empêcher *a priori* qu'il puisse se concrétiser à nouveau dans le monde moderne.

Nietzsche (comme d'ailleurs Hegel avant lui) propose donc de penser l'idéal du drame musical moderne à l'horizon du modèle grec de la tragédie considérée comme œuvre d'art par excellence. Mais il propose une conception assez distincte du *Gesamtkunstwerk*, aussi éloignée de la conception hégélienne que de la réalité du théâtre contemporain de Wagner, sans rapport immédiat avec l'esthétique du grand opéra à la Meyerbeer (laquelle influençait pourtant le compositeur au moins autant que les Grecs mais à laquelle le philosophe demeurerait absolument imperméable). Trois aspects fondamentaux caractérisent cette conception, dont la définition échappe à la notion du spectaculaire.

– a) Le *Gesamtkunstwerk* est œuvre d'art totale parce qu'il rompt évidemment l'isolement des arts particuliers (architecture, sculpture, peinture, musique, pantomime, danse, poésie) dont l'évolution vers l'autonomie se trouve alors transcendée en une totalité *esthétique*. Mais l'originalité du drame antique comme du drame wagnérien moderne vient de ce que cette synthèse s'opère fondamentalement, chez Nietzsche, au travers de la *musique* et non du langage, au sens où la tragédie serait le dépassement de tous les arts dans l'élément de la poésie. La musique est à la fois la source et l'essence de la tragédie. C'est elle qui a le pouvoir de donner naissance au *mythe* dont l'expression poétique est secondaire : le drame lui-même, les héros et les péripéties relèvent de l'apparence et se déduisent de la musique comme véritable *idée du monde*.

Tous les arts – y compris la poésie – n'ont qu'une fonction symbolique et extérieure. Ce n'est paradoxalement que dans l'opéra, cet *organisme parasite* tout à fait monstrueux, que le langage devient dominant et asservit la musique. Nietzsche attribue sa décadence au fait « que l'on en vint à composer non plus pour l'oreille mais pour l'œil ». Toute la dimension spectaculaire proprement théâtrale qui s'adresse aux autres sens qu'à l'ouïe, apparaît

3. F. NIETZSCHE, *Le Drame musical grec*, in *Œuvres philosophiques complètes*, Paris, Gallimard, 1975, t. I. 2, p. 18.

4. IDEM, *ibidem*.

5. F. NIETZSCHE, *Appel aux Allemands*, in *Œuvres philosophiques complètes*, Paris, Gallimard, 1975, t. I. 2, p. 295.

6. IDEM, *Nietzsche contre Wagner*, loc. cit., p. 357.

7. Telle est chez Hegel la véritable signification de la mort de l'art puisque Hegel assiste aussi en permanence à la renaissance du *Gesamtkunstwerk* esthétique sous la forme relativement insignifiante du drame ou de l'opéra moderne, par exemple le grand opéra de Spontini. Cf. Alain Patrick OLIVIER, *Hegel et la musique. De l'expérience esthétique à la spéculation philosophique*, Paris, Champion, 2003, pp. 108 sqq.

comme le péché originel de l'opéra, un défaut que Wagner seul a réussi à surmonter dans cette forme de *symphonie suprême* qu'est *Tristan und Isolde*. Pour saisir cette action musicale, du reste, Nietzsche n'éprouve nul besoin de saisir le sens des paroles ni de voir aucune mise en scène, mais seulement de s'abandonner à la musique comme expression immédiate du principe métaphysique de la volonté. Le *Gesamtkunstwerk* wagnérien-nietzschéen est donc une œuvre d'art essentiellement musicale. Elle est totalisante précisément parce que la musique est rupture du principe d'individuation du réel. Elle n'est pas spectaculaire, parce qu'elle ne s'offre pas au regard.

– b) L'objet esthétique qui totalise toute la sphère de l'art dépasse en même temps le champ imparti à celle-ci. La totalité dont il s'agit dans le *Gesamtkunstwerk* est le rassemblement et la configuration de toute une communauté considérée moins comme spectateur que comme l'acteur véritable de la tragédie. La distinction du sujet et de l'objet, de l'acteur et du spectateur s'abolit dans l'ivresse dionysiaque de la fête musicale. Il n'y a donc plus en ce sens non plus de spectacle ni de spectaculaire. L'individu devient hors de soi et s'immerge dans la communauté. Ainsi se fonde la synthèse *politique* du *Gesamtkunstwerk* que Lacoue-Labarthe définit comme *national-esthétique*. De la même façon que la tragédie rassemblait tout le peuple grec, Nietzsche considère le peuple allemand comme missionné pour faire surgir à travers la résurrection moderne de la tragédie une nouvelle forme de culture. « Avec le mot Bayreuth ce n'est pas un certain nombre d'hommes, une sorte de parti aux goûts musicaux particuliers qui est en jeu, mais bien la nation⁵. » La musique wagnérienne doit sonner le glas de la civilisation alexandrine et décadente introduite par le socratisme. Dans sa finalité politique, les effets attendus de la tragédie allemande moderne sont plus puissants et plus essentiels que toutes les victoires militaires remportées alors par Bismarck. (*La Naissance de la tragédie* est écrite dans le contexte de la guerre franco-allemande à une période où Nietzsche n'a pas renoncé à la germanophilie.) Le *Gesamtkunstwerk* en tant que totalité doit dissiper l'illusion du principe d'individuation pour faire surgir l'unité commune de l'humanité, scindée par la civilisation moderne en une multiplicité d'individus. Elle doit libérer ces individus en désignant la source de leur véritable communauté et les élever à une dimension religieuse, à une conscience de leur transcendance.

Je tirais à moi la musique de Wagner, en y voyant l'expression d'une puissance dionysiaque de l'âme : je croyais y entendre gronder le tremblement de terre qui libérerait enfin la force originelle endiguée dans la nuit des temps, me souciant peu de savoir si tout ce que nous appelons culture s'en trouverait ébranlé jusque dans ses fondations⁶.

Tout l'optimisme de la culture socratique régnante (dont l'opéra est l'expression) se trouve mis en cause par ce grondement annonciateur d'une forme de pessimisme régénérateur de l'homme moderne. Le théâtre n'est plus le lieu du spectaculaire comme récréation illusoire et artificielle du réel environnant, mais un dévoilement métaphysique irrésistible qui fait entrevoir l'inanité du monde alentour considéré ordinairement comme réel. La seule musique de Wagner suffit à faire pâlir toute réalité, à abolir, au dire même du compositeur, tous les effets de la civilisation, « comme la lueur d'une lampe est annihilée par la lumière du jour ». L'immense espoir de Bayreuth est donc celui d'une nouvelle communauté qui se rassemble dans un théâtre comme lieu de vérité, comme temple pour l'apparition d'un dieu encore inconnu qui se nomme provisoirement Dionysos.

– c) De ce fait le *Gesamtkunstwerk* est totalité en un troisième sens *métaphysique* comme lieu d'une fusion de l'humain et du divin, soit l'ultime lien religieux. La musique de Wagner est le nouvel énoncé métaphysique qui remplace toute théologie, toute philosophie, parce que l'expression même de la *volonté du monde*. Lorsque Nietzsche définit *Tristan und Isolde* comme *opus metaphysicum*, il faut prendre cette désignation au sens propre. L'art retrouve sa vocation à dire l'absolu dont il était pour Hegel définitivement privé depuis les Grecs⁷. Nietzsche va plus loin encore que la thèse romantique qui voit dans l'art l'*organon* de la pensée, le *Gesamtkunstwerk* est l'œuvre métaphysique par excellence que le philosophe ne fait que reconnaître. *L'Anneau du Nibelung* est le système de pensée du monde moderne et la révélation d'une nouvelle destination métaphysique de l'homme qui retrouve le sens du paganisme antique grec et german au-delà de la longue parenthèse de socratisme et de christianisme dans le monde occidental.

Mais l'existence du philosophe, dans ces conditions, deviendrait presque superflue. Il ne lui resterait plus qu'à se consacrer au combat intellectuel pour la défense de la musique wagnérienne. Et la tentation a existé, pour Nietzsche, d'abandonner le monde universitaire de la philologie classique, de l'alexandrinisme, qu'il vit comme un enfermement, et de répondre à l'invitation de Wagner en partageant l'aventure de Bayreuth, dont il serait devenu l'idéologue.

Au mois de mai 1872, le philosophe fait le voyage pour assister à la pose de la première pierre du Festspielhaus et de la Villa Wahnfried. Mais cette première pierre posée pour la construction de l'idéal s'avère plutôt la première pierre d'un tombeau intérieur dans lequel Nietzsche, en proie au soupçon, cherche à ensevelir son admiration pour Wagner, un tombeau dans lequel s'engloutira l'espoir du *Gesamtkunstwerk*. Le texte intitulé *Richard Wagner à Bayreuth* paraît certes au moment des premières représentations de 1876 comme le manifeste le plus orthodoxe du wagnérisme, le programme officiel des festivals de Bayreuth. Mais ce panégyrique trop parfait est aussi une façon de se libérer définitivement de Wagner, ou du moins de l'adhésion à Wagner, puisque Nietzsche ne cessera d'exister en relation positive ou négative au musicien.

Après l'été 1876 commence la deuxième période de la polémique et de l'anathème, inaugurée avec la publication de *Humain trop humain*. Le titre même du recueil suggère la désillusion, l'abandon de tout idéal, la déception à l'égard de l'artiste divinisé. Tout se passe comme si la réalité du Festival de Bayreuth avait provoqué la prise de conscience et le revirement radical du philosophe, comme si la réalité était venue contredire l'idéal de l'œuvre d'art esquissé dans *La Naissance de la tragédie*, avec ce soupçon que peut-être tout Wagner se réduirait en définitive à un mensonge.

LA RÉALITÉ DE BAYREUTH

En quoi les représentations de *L'Anneau du Nibelung* ont-elles pu contribuer à la déception de Nietzsche ? Dans quelle mesure la dimension du spectaculaire a-t-elle pu discréditer l'idéal du *Gesamtkunstwerk* ?

– a) Il ne saurait s'agir apparemment d'une désillusion à l'égard d'une œuvre, la tétralogie représentée à Bayreuth : Nietzsche la connaissait depuis l'heure de sa première rencontre avec Wagner, qui s'est faite aux sonorités de *Siegfried*. Le jeune philosophe avait entendu l'éveil de la vierge endormie par le héros victorieux au moment de pousser la porte de la petite maison de Tribtschen. Il connaissait d'ailleurs déjà *La Walkyrie* pour avoir déchiffré peu avant une réduction pour piano⁸. La tétralogie wagnérienne est d'ailleurs en son fond une œuvre porteuse d'espérance pour Nietzsche, un regard jeté sur la véritable morale, la morale noble et germanique de la saga islandaise qui délivre du christianisme et conduit au paganisme allemand.

La réalité du spectacle a-t-elle pu modifier son jugement sur l'œuvre ? Les Wagner affichaient leur déception pour la réalisation théâtrale et musicale de la tétralogie à l'issue du premier festival dont ils tiraient un bilan assez négatif, mais on ne trouve guère de commentaires sous la plume du philosophe concernant la mise en scène de Bayreuth.

Heidegger (qui s'appuie presque exclusivement sur les textes inédits tardifs de Nietzsche) explique l'échec du *Gesamtkunstwerk* par la primauté exercée par la musique sur les autres arts et la rupture de Nietzsche avec Wagner comme un abandon de l'exaltation dionysiaque de la musique au profit d'un domptage par la figuration (*Gestaltung*). Dans l'opéra, « c'est le règne de la musique voulu et de ce fait le règne du pur état affectif⁹ ». La critique nietzschéenne consisterait en une dénonciation de la domination de la musique comme règne de l'ivresse et de l'état purement affectif, de l'*Erlebnis*.

Mais nous avons vu que l'esthétique nietzschéenne de l'œuvre d'art accorde, au contraire, à la musique le primat absolu. Nietzsche reproche plutôt à Wagner de privilégier

8. *L'Or du Rhin* et *La Walkyrie* ont été représentés à l'Opéra de Munich la même année 1869 de la rencontre. Puis Wagner travailla aux deux autres journées, *Siegfried* et *Le Crépuscule des Dieux*, en vue de la fondation du festival de Bayreuth.

9. Martin HEIDEGGER, *Nietzsche*, Paris, Gallimard, 1971, p. 84.

10. F. NIETZSCHE, *Le Cas Wagner*, in *Œuvres philosophiques complètes*, Paris, Gallimard, 1990, t. VIII, p. 47.

11. IDEM, *Fragments posthumes. Automne 1887-Mars 1888*, in *Œuvres philosophiques complètes*, Paris, Gallimard, 1976, t. XIII, p. 31.

12. ID., *Le Drame musical grec*, op. cit., p. 30.

l'œil au détriment de l'oreille et de trahir l'esprit de la musique au profit des arts de la scène, de l'effet dramatique pour lui-même autour duquel il construirait d'ailleurs toute son œuvre. La « réalité » est que Wagner « n'est pas un musicien » mais un « comédien » et qu'il ne considère la musique que comme la servante (*ancilla dramaturgica*) d'un art du théâtre qui est par essence un art de masse. Comme le souligne le post-scriptum au *Cas Wagner*, le pire des effets de Wagner sur la culture est le règne de la *théâtrocratie*, soit de la folle préséance du théâtre sur la musique¹⁰.

– b) La désillusion vient, ensuite, du caractère politique du festival. Bayreuth ne se donne pas en réalité comme le lieu du rassemblement de tout un peuple, mais de la même société cultivée et décadente qui forme le public ordinaire des représentations d'opéra, qui paye le prix du billet d'entrée, et trouve là une nouvelle forme de divertissement. La régénération attendue n'a donc pas lieu. Le festival se révèle plutôt le sanctuaire de la décadence, et le wagnérien, le plus pur représentant du nihilisme européen. L'homme de Bayreuth n'est pas le peuple allemand rêvé, le héros tragique, mais plutôt l'homme de la vie quotidienne. Et la mythologie wagnérienne se révèle aussi pour ce qu'elle est : malgré tous ses emprunts à la saga islandaise, elle ne fait que refléter l'inanité de la société contemporaine, les petits problèmes des grandes villes, des Parisiens décadents, déguisés seulement en costumes archaïques. Tout se réduit en définitive à du Flaubert. Le retournement consiste à apercevoir dans le nouvel Eschyle le nouvel Euripide. Wagner est le représentant le plus actuel de la culture moderne qui parle à travers lui son langage le plus intime. Sa musique n'est pas celle de la régénération mais celle de la maladie. Elle ne s'adresse qu'à la masse, aux personnes faibles et nerveuses sur lesquelles elle cherche à produire de l'effet. Le spectaculaire démagogique de Bayreuth a enterré l'idéal national-esthétique.

c) Mais la trahison la plus forte concerne assurément la destination métaphysique de l'œuvre d'art. « Vers 1876, écrit Nietzsche, la terreur me saisit de voir tout mon vouloir jusqu'alors compromis, quand j'eus compris à quoi désormais Wagner voulait en venir¹¹. » Et où voulait-il en venir sinon à *Parsifal*? Ce qui a motivé la rupture plus encore que *L'Anneau du Nibelung* n'est-ce pas le *Bühnenweihfestspiel*, le drame sacré que Wagner réserve comme son testament à l'exclusivité de Bayreuth? Et qu'est-ce que *Parsifal* sinon la conversion finale et tardive de Wagner au christianisme, le *coup mortel* porté à l'espérance nietzschéenne d'une libération de la pensée par l'œuvre d'art? Le philosophe lui-même entend faire coïncider le témoignage de sa rupture avec l'écriture du *Bühnenweihfestspiel*, puisqu'il rapporte avoir reçu le poème de *Parsifal*, au début de l'année 1878, au moment où il envoyait *Humain trop humain*. Les deux textes se seraient croisés comme les fers d'un duel mortel. Nietzsche pressentait depuis quelque temps la conversion de Wagner au christianisme. Il attendait un Antéchrist, l'apôtre d'un nouveau paganisme allemand qui renouvelle l'idéal hellène de la tragédie grecque. Après *Parsifal*, il n'a plus en face de lui qu'un vieux romantique tombé au pied de la croix, glorificateur de la réaction et de la décadence, véritable incarnation du nihilisme européen. Nietzsche est tenté d'abord de prendre le *Bühnenweihfestspiel* pour une parodie risible, mais force lui est de constater que Wagner a pris le christianisme au sérieux.

Lui-même doit reconnaître dans la *musique* de *Parsifal* le condensé exemplaire du christianisme, l'une de ses expressions les plus sincères, les plus abouties, les plus convaincantes. L'impression qu'il ressent en écoutant le Prélude en 1887 (Nietzsche n'a pas voulu assister à la création à Bayreuth en 1882) figure parmi les émotions musicales les plus fortes de son existence; il se trouve forcé d'admettre que jamais peut-être Wagner n'a fait mieux. Le trouble irrésistible qui l'envahit à l'occasion de cette audition (le risque d'une rechute dans la maladie wagnérienne) n'est sans doute pas étranger à la rédaction des deux tardifs pamphlets antiwagnériens, que Nietzsche aurait entrepris pour se libérer une nouvelle fois de la séduction wagnérienne et de la séduction chrétienne correspondante.

Pourtant, Nietzsche ne devait pas être surpris, en un sens, de cette utilisation wagnérienne du christianisme. Si, comme il l'écrit, « le rituel de la messe rappelle beaucoup le drame musical grec¹² », il était naturel que Wagner l'exploitât à des fins esthétiques. À l'heure de la disparition de toutes les religions, à l'heure du crépuscule des dieux, Wagner n'a fait qu'utiliser le christianisme comme une mythologie supplémentaire pour le théâtre.

La religion elle-même est considérée comme spectacle, comme une source d'effets artistiques, effets de profondeur, effets de signification, effets métaphysiques, effets d'arrière-mondes. Au point que Nietzsche est presque choqué par la profanation du christianisme à l'œuvre dans *Parsifal*. « Il est des notions qui n'ont rien à faire à Bayreuth¹³. » D'un autre côté, Wagner se serait moqué du christianisme. Il y aurait plus exactement, chez lui, une forme de duplicité lui faisant dire à la fois *oui* et *non* au christianisme. La trahison wagnérienne viendrait donc moins finalement d'un idéal corrompu que d'une absence totale d'idéal au profit du spectaculaire.

13. F. NIETZSCHE, *Le Cas Wagner*, op. cit., p. 54.

De fait, sous prétexte de critiques à l'égard du grand opéra et du spectaculaire, le musicien en utilise toutes les recettes. Finalement, Wagner n'a rien changé : Bayreuth est du grand opéra, et même pas du bon spectacle. Ce n'est pas le temple de l'œuvre d'art tragique mais celui d'une *théâtrocratie* au service de la masse, au service de l'époque, au service de la pensée aliénée, où l'individu se trouve seulement abêti et rabaissé. La renaissance du *Gesamtkunstwerk* n'aura pas lieu, l'œuvre d'art se révèle une illusion, au même titre que la religion. Ce *crépuscule des idoles* est toutefois en même temps une *aurore* pour Nietzsche qui se découvre comme le seul et véritable dithyrambe des temps modernes. Au désenchantement de *Humain trop humain* succède alors le recueil le plus lyrique, le plus musical de toute l'histoire de la philosophie. Avec les paroles de *Zarathoustra*, les musiciens apprendront du philosophe, la philosophie se fera musique.