University of Calgary

PRISM Repository **https://prism.ucalgary.ca**

The Vault Open Theses and Dissertations

2021-08-23

« Je n'ai plus d'esthétique... » Nietzsche et la problématique de l'art

Brice, Marie-Louise

Brice, M.-L. (2021). « Je n'ai plus d'esthétique... » Nietzsche et la problématique de l'art (Doctoral thesis, University of Calgary, Calgary, Canada). Retrieved from https://prism.ucalgary.ca.
http://hdl.handle.net/1880/113775
Downloaded from PRISM Repository, University of Calgary

UNIVERSITY OF CALGARY

« Je n'ai plus d'esthétique... »

Nietzsche et la problématique de l'art

by

Marie-Louise Brice

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES

IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE

DEGREE OF DOCTOR OF PHILOSOPHY

GRADUATE PROGRAM IN FRENCH, ITALIAN AND SPANISH

CALGARY, ALBERTA

AUGUST, 2021

© Marie-Louise Brice 2021

RÉSUMÉ

Nietzsche a-t-il oui ou non une esthétique ? C'est un fait, ses écrits sont traversés d'un nombre incalculable d'observations et d'idées relevant de ce domaine. Pour autant, il le déclare lui-même : « Je n'ai plus d'esthétique. » Pourquoi affirmer cela ? Une « physiologie de l'art » aurait pris sa place nous dit-il. Certes. Mais Nietzsche ne développe-t-il pas pour autant une réflexion sur le spectateur, l'œuvre d'art, l'artiste, bref sur la création d'art ? Or c'est justement en étudiant ces trois figures que l'on comprend mieux pourquoi son esthétique suit une voie si atypique, au point de douter de sa propre existence. Nietzsche en effet se permet de remettre en question ni plus ni moins les statuts du spectateur, de l'œuvre d'art et de l'artiste. Le premier est en quelque sorte effacé, ou réduit à presque rien, la seconde cède sa place à l'œuvre d'art humaine, le dernier enfin est condamné à abdiquer devant le philosophe-artiste, et l'ambition surhumaine que Nietzsche place en lui.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Dr Anthony Wall, Professeur au département de French, Italian and Spanish de l'Université de Calgary. Plus qu'un directeur, Dr. Wall a été pour moi un Doktorvater. Qu'il soit remercié pour sa gentillesse, ses nombreux encouragements et surtout l'inestimable apport intellectuel dont j'ai pu bénéficier à ses côtés.

Je tiens à remercier Dr. Mark Migotti, Professeur au département de Philosophie de l'Université de Calgary, qui a accepté de co-diriger ma thèse. Je le remercie en particulier pour les conseils précieux qu'il m'a prodigués, sa disponibilité, son expertise et la pertinence de ses suggestions.

Je tiens à remercier Dr. Jean-François Richer, Professeur au département de Languages, Literatures and Cultures de l'université de Calgary et Dr. Allen Nabil Habib, Professeur au département de Philosophie, d'avoir accepté de faire partie du comité de mon doctorat, et pour leurs conseils et la disponibilité dont ils ont toujours fait preuve à mon égard.

Mes remerciements vont également à Dr. Marie-Andrée Bergeron, Professeure au département Languages, Literatures and Cultures de l'université de Calgary et à Dr. Christine Daigle, Professeure de Philosophie à Brock University, d'avoir accepté de faire partie du jury de ma Thèse de doctorat, ainsi qu'à Dr Martin Wagner, Professeur au département Languages, Literatures and Cultures de l'Université de Calgary, d'avoir accepté d'être le président du jury.

Je voudrais remercier Dr. Conliffe, Directeur de l'école LLLC, ainsi que toutes les personnes du SLLLC qui, de près ou de loin, n'ont pas épargné leur temps et leur énergie pour m'aider dans mes démarches et recherches.

Enfin je voudrais remercier mes deux garçons qui ont régulièrement travaillé à mes côtés pour leurs cours, et qui ont été mes compagnons de route fidèles, mon mari qui a toujours été à mes côtés : qu'il soit remercié pour sa patience et son soutien durant ces années, ainsi que toute ma famille, frères, sœurs et parents, qui se sont toujours montrés prévenants et attentifs tout au long de ce parcours.

DÉDICACE

Je dédicace ce travail à mon père et ma mère.

Papa m'a toujours encouragée à aller jusqu'au bout de ce projet. Il me disait souvent qu'il attendait avec impatience de pouvoir lire le texte final et d'en discuter avec moi. Malheureusement, il est parti trop tôt pour voir ce vœu se réaliser. Toutes mes pensées vont vers lui.

Ma mère est ma meilleure copine, elle m'a toujours soutenue en toutes choses et continue de le faire. Merci maman pour ta gentillesse, ta douceur, ta patience, ton amour.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ……..……ii

REMERCIEMENTS……...……iii

DÉDICACE……..iv

TABLE DES MATIÈRES……v

LISTE DES ABRÉVIATIONS UTILISÉES……vii

INTRODUCTION……...……1

CHAPITRE I : L'absence du spectateur : comment Nietzsche tente de réfuter Kant…....17

I.1. *La polémique sur la place du spectateur apparaît parmi les premières revendications de l'esthétique nietzschéenne*……17

I.2. *Le poids de l'héritage kantien : Nietzsche peine à se détacher du concept de spectateur désintéressé.*
……..…….…...23

I.3*. Les a priori moraux du concept de contemplation désintéressée ; la contemplation est toujours intéressée*……....36

I.4. *Considérant que le spectateur désintéressé est inexpérimenté et désensualisé, Nietzsche s'efforce de déterminer un type d'éducation adéquat au récepteur de l'art.*
…….……46

I.5. *Comment, à partir d'une conception flottante du beau et de ses erreurs de jugement en tant que spectateur, Nietzsche accumule-t-il les motifs de défiance vis-à-vis de ce dernier*……...58

I.6. *Nietzsche engage un processus de réduction de la part du spectateur conduisant à sa disparition.*……65

CHAPITRE II : De l'art des œuvres d'art à l'œuvre d'art humaine……79

II.1*. L'explication wagnérienne : le compositeur doit-il porter la responsabilité de tous les maux que Nietzsche impute, dans sa philosophie, à l'esthétique et à l'art ?*……..82

II.2. *Deux postures s'affrontent dans le Versuch concernant l'œuvre d'art : la première prône la proximité entre l'artiste et son œuvre, la seconde soutient le contraire.* ……86

II.3. *Nietzsche envisage la création d'art à la fois par analogie à l'activité de procréation, et comme une manière de la dépasser par la sublimation.* ……93

II.4. *Malgré l'indignité qu'il associe à la valeur du travail, Nietzsche en fait le fondement de la création artistique, par-delà tout présupposé d'ordre ludique et relevant de l'inspiration*……..……..103

II.5. *Nietzsche établit le privilège de l'œuvre d'art humaine à partir du paramètre de la vie et de la mort de l'art des œuvres d'art.* …….……129

CHAPITRE III : Le « philosophe-artiste » : d'une joute à l'autre.…….…….152

III.1. *La généalogie du concept de « philosophe-artiste » montre qu'il se situe au croisement des concepts d'art et de philosophie.*……. …….…….154

III.1.1 *Nietzsche développe l'idée que la philosophie, mère de tous les savoirs, englobe l'art*……155

III.1.2 *Pour Nietzsche, l'art, présent dans la nature et le monde, embrasse l'ensemble de la culture, et contient de ce fait la philosophie*……166

III.2. *Première joute : Le philosophe-artiste s'oppose au littérateur, il lui conteste le monopole des Lettres.*…… ……178

III.2.1. *Étude du cas symptomatique de la rivalité entre Nietzsche et les romantiques autour de la question de l'originalité*……192

III.3. *La seconde joute : Nietzsche prend appui sur son esthétique pour concurrencer Dieu sur le terrain de la création.* ...……..197

III.3.1. *« La métaphysique d'artiste » comme propédeutique à la joute nietzschéenne contre le Dieu de la Bible*...……..199

III.3.2. *Seconde joute : Comment Nietzsche tente de dissimuler que le Dieu chrétien auquel il livre une joute concernant le monopole de l'œuvre d'art humaine est à ses yeux le premier des artistes*.....204

CONCLUSION...……..……219

BIBLIOGRAPHIE...……..……226

LISTE DES ABRÉVIATIONS UTILISÉES

A	*Aurore.*
AC	*L'Antéchrist.*
APZ	*Ainsi parlait Zarathoustra.*
CI	*Le Crépuscule des Idoles.*
CIn	*Considérations inactuelles.*
CW	*Le cas Wagner.*
EH	*Ecce Homo.*
GM	*La Généalogie de la morale*
GS	*Le Gai savoir.*
HTH	*Humain, trop humain.*
NT	*La Naissance de la tragédie.*
NW	*Nietzsche contre Wagner.*
PBM	*Par-delà bien et mal.*
PTG	*La Philosophie à l'époque tragique des Grecs.*
FP	*Fragments posthumes. Le chiffre romain qui suit correspond au numéro du tome.*

INTRODUCTION

« *Je n'ai plus d'esthétique* ! » (*FPXII,* 7[7]) : Nietzsche ne prononce pas cette formule au hasard, mais dans l'intention de problématiser l'art d'une manière particulière qu'il appelle « physiologie appliquée » (*NW*, « Où je fais objections »). L'énoncé suivant, un commentaire sur l'opéra wagnérien, nous en donne un aperçu : « Les misères physiologiques que Wagner inflige aux auditeurs (respiration irrégulière, perturbation de la circulation sanguine, extrême irritabilité avec coma soudain) [...] » (*FP XIV,* 16[75]) Déjà on comprend quelle sera l'ambition de cette physiologie : replacer la corporéité au centre de l'esthétique, comme son principal critère, définir une esthétique désormais plus ancrée dans la vie et « les valeurs biologiques » (*FP XIV*, 16[75]). Ainsi le philosophe allemand croit-il pouvoir observer l'art en arborant le vêtement du clinicien. Reste-t-il cependant un espace pour une réflexion esthétique ? Nietzsche est amené à se poser la question. S'agit-il encore d'esthétique, au sens classique, académique du terme, ce que *La Naissance de la tragédie,* pour sa part, appelle « notre esthétique usuelle » (*NT*, §16), ou d'une nouvelle activité, une nouvelle discipline ?

Tel est le point de départ de notre étude : le sentiment, chez l'auteur de *La Généalogie de la morale*, d'aborder l'art à partir d'un type de réflexion ne relevant plus du registre esthétique tel qu'on l'a jusqu'alors connu. Ce sentiment nous incite à sonder la légitimité même de sa philosophie de l'art. En s'exprimant comme il le fait, Nietzsche fragilise à son insu ses positions, rendant à l'avance toutes ses investigations dans ce domaine hasardeuses, incertaines. De plus, ladite physiologie de l'art n'est qu'une seconde problématisation, le penseur ayant commencé sa philosophie par une « *métaphysique d'artiste* » (*Essai*

d'autocritique, §7). Cette dernière renvoyant trop aux catégories du romantisme et du christianisme, en plus des catégories métaphysiques elles-mêmes, l'ancienne « *métaphysique de l'art* » ne pouvait plus coïncider avec sa nouvelle vision fondée sur une réflexion esthétique juste et féconde. Il adopte en conséquence une position plus tranchée : après moult critiques et remises en question, il déclare avoir abandonné une telle démarche. Aussi, au-delà des notions de physiologie de l'art ou de « métaphysique d'artiste », et des problématiques qui en découlent, nous interrogeons-nous : pourquoi Nietzsche n'aurait-il plus d'esthétique ? Qu'est-ce qui pourrait l'empêcher d'en avoir une ?

Prenons le temps de clarifier l'aspect suivant : à travers ce questionnement, nous ne renvoyons pas à la distinction que l'on faisait depuis Alexander Gottlieb Baumgarten – elle n'est pas vraiment de mise pour une lecture de Nietzsche – entre, d'une part, la notion d'esthétique comme réflexion sur l'art orientée sur l'élément de la sensation ou de l'expérience vécue et, d'autre part, celle prônée par la philosophie de l'art, qui a plutôt pour cibles l'idée du beau et ses déterminations conceptuelles. Il ne s'agit pas de cela. Comme le dira Martin Heidegger :[1] « Philosophie de l'art – pour Nietzsche aussi cela signifie : l'esthétique ».[2] Et il convient de donner raison à l'interprète sur ce point : Nietzsche ne faisait pas de différence entre les deux disciplines. « Les hommes esthétiques, les artistes » (*GM*, LIII, §4) ne faisaient qu'un, dans le fond, chez lui.

---

[1]Autre raison confortant le point de vue de Heidegger : si, avec la physiologie de l'art, Nietzsche développe un type de réflexion relevant plutôt du sensuel et du subjectif, s'apparentant donc à l'esthétique, on sait qu'à l'occasion le *Versuch* peut aussi analyser l'art d'une manière plus objective, à partir de la forme même de l'œuvre d'art, comme si la beauté résidait en celle-ci. Il importe toutefois de préciser que Nietzsche, ce faisant, ne renvoie pas à une idée du beau préexistant à l'objet, à la manière des philosophies qu'il qualifie comme idéalistes.

[2] M. Heidegger, *Nietzsche*, T. I, trad. Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1971, p.70.

Ce qui soulève surtout des doutes, pour tout dire, au travers des insatisfactions et tergiversations de l'auteur de *l'Antéchrist* concernant sa réflexion esthétique, c'est la solidité des fondements d'une telle réflexion. Et de ce point de vue, il n'est pas dénué d'intérêt de se demander si le nombre somme toute restreint de travaux dans ce domaine, dans les études nietzschéennes de langue française, ne s'expliquerait pas à partir de ces mêmes incertitudes. Durant les années soixante-dix, en effet, notamment après la traduction du *Nietzsche* de Heidegger – dont le premier tome traite la question de l'art – en langue française, le sujet suscitait beaucoup plus d'engouement chez les commentateurs, jusqu'à la parution du titre de Sarah Kofman : *Nietzsche et la métaphore*.[3] Mais l'intérêt s'étiola par la suite, laissant sur le devant de la scène des thèmes comme la morale, la science ou la métaphysique. Tant et si bien que le seul ouvrage critique récent portant exclusivement sur l'art est *L'Esthétique de Nietzsche* de Mathieu Kessler.[4] Le sujet se réduirait à quelques articles, certes de très grande qualité pour la plupart d'entre eux, sans l'apport de livres sur la problématique de la culture,[5] qui lui consacrent volontiers quelques paragraphes, voire un chapitre entier. On peut citer également les ouvrages plus généraux, embrassant la philosophie de Nietzsche dans son ensemble, qui lui accordent de temps en temps quelques lignes, ici ou là, autrement dit une reconnaissance limitée.

Les études sur Nietzsche et la musique, du reste très brillantes, lesquelles représentent la majorité des travaux dans ce domaine, ne parviennent ni à inverser la tendance dont nous faisons état, ni à faire disparaître le scepticisme que la pensée du philosophe suscite en matière

---

[3] Sarah Kofman, *Nietzsche et la métaphore,* Paris, Éditions Galilée, 1983.
[4] Mathieu Kessler, *L'Esthétique de Nietzsche,* Paris, PUF, 1998.
[5] Par exemple : *Nietzsche, le corps et la culture : la philosophie comme généalogie philologique* d'Éric Blondel (Paris, PUF, 1986), et *Nietzsche et le problème de la civilisation* de Patrick Wotling (Paris, PUF, 1995).

d'esthétique. Au contraire même : dans la mesure où elle est révélatrice d'un certain réductionnisme, une telle focalisation ne peut que renforcer la suspicion attachée à cette discipline. Cette déclaration d'Éric Dufour, qui a justement consacré à ce sujet – la musique – l'une des études les plus approfondies qui soit, illustre bien ce type de réductionnisme : « Développer le problème esthétique, pour Nietzsche, cela n'équivaut nullement à parler de l'art en général, mais de la musique romantique, du style classique, ou bien de tel musicien ou encore de telle œuvre [...] »[6]

Lisons maintenant ce qu'écrit Martin Heidegger, – nous anticipons en soulignant que cette conception va à contre-courant de celle d'Angèle Kremer-Marietti dont il sera question plus bas – le critique minimise l'impact de la culture, qu'il considère comme un faux-fuyant pour cette philosophie : « Nietzsche s'interroge sur l'art non pas pour le décrire en tant qu'un phénomène ou une expression de la culture, mais pour démontrer par l'art et par une caractérisation de son essence ce que c'est que la volonté de puissance. »[7] Cette approche – qui est notamment corroborée par un fragment de 1888 : « La volonté de puissance en tant qu'art. » (*FP XIV*, 14[72]) – peut, elle aussi, être qualifiée de réductionniste, dans la mesure où elle condense et centralise les perspectives et enjeux de l'esthétique nietzschéenne sur l'unique concept de la volonté de puissance. Mais il convient au préalable de voir que Heidegger, de manière systématique, rapporte cette pensée dans sa globalité à cette notion qu'il considère comme sa pierre d'angle. En ce sens, une telle approche réductionniste n'est que la suite logique d'une tendance de fond de l'interprète.

---

[6] É. Dufour, *L'Esthétique musicale de Nietzsche*, Villeneuve D'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2005, p.17.
[7] Heidegger, *Nietzsche* TI, *op. cit.*, p.76.

Monique Dixsaut est, pour sa part, plus radicale. S'appuyant sur la même « physiologie de l'art », à l'aide de laquelle le penseur allemand, avant quiconque, a lui-même jeté l'anathème sur sa propre réflexion, elle nie purement et simplement l'existence d'une science de l'art chez Nietzsche : « Nietzsche n'a plus d'esthétique au sens où il ne veut plus construire de théorie, encore moins de science de l'art : les valeurs esthétiques ne relèvent plus de critères esthétiques parce que les pulsions esthétiques sont purement et simplement des pulsions physiologiques [...] »[8]

Seulement, si Nietzsche n'a pas d'esthétique, ou si, au mieux, celle-ci se réduit à un concept – la volonté de puissance – ou à la musique, pourquoi trouve-t-on dans son texte[9] une si abondante réflexion sur l'architecture, la peinture, la danse, la sculpture, bref, « *in artibus et litteris* » (*GM*, §22, p.247) ? Comment comprendre que ses écrits abordent presque toutes les thématiques majeures de la philosophie de l'art ? Nietzsche intervient de fait sur tous les fronts : pour discuter le sens du beau chez Platon, la tragédie chez Aristote, chez Schopenhauer également, dont il reste influencé, toutefois, par la conception de la musique, la fonction du spectateur chez Kant, la question de *l'art pour l'art*, celle du romantisme, de l'art de la Renaissance etc. Comment expliquer la place prépondérante des considérations d'ordre esthétique dans l'économie du corpus ? Et c'est bien l'ensemble d'un tel corpus qui est concerné, avec aussi bien des titres consacrés au sujet, comme *La Naissance de la tragédie* – qui inaugure, rappelons-le, l'entrée de l'auteur en philosophie –, la quatrième des *Considérations inactuelles, Le Cas Wagner* et *Nietzsche contre Wagner,* que toute une série

[8] M. Dixsaut, *Nietzsche : par-delà les antinomies*, Chatou, Éditions de la transparence, 2006, p.327.
[9] L'expression provient d'Éric Blondel. Dans *Nietzsche, le corps et la culture*, il utilise régulièrement le terme de texte pour désigner l'ensemble des écrits du philosophe.

d'aphorismes, de fragments, de poèmes, de préfaces et de dissertations que l'on retrouve ici ou là, parfois de manière regroupée, dans les ouvrages.

Ce dernier aperçu tranche très clairement avec l'impression de désert, de « no man's land » ou de simple esthétique musicale, qui se dégage d'une bonne partie des commentaires précédemment évoqués, de la même manière, d'ailleurs, qu'une telle impression se distingue de cette note, plutôt optimiste, que nous lisons chez Angèle Kremer-Marietti :[10] « Tous les textes nietzschéens attendent dans cette espérance de sens et reposent sur ce sujet de l'art, car c'est la substance même sur laquelle Nietzsche convie toutes les productions culturelles comme à leur commun dénominateur, à leur lieu commun originaire, mais encore à leur point de chute. »[11]

Or, pour expliquer cet écart entre, d'une part, la négation de l'existence d'une esthétique nietzschéenne, s'appuyant au besoin sur les dénégations de l'auteur lui-même, et d'autre part, les marques de reconnaissance qui lui sont parallèlement apportées, en tenant compte encore des écrits du philosophe, nous ne pouvons écarter la raison suivante : un problème de déchiffrage. Tant il est clair que la difficulté principale à laquelle on se heurte, ici, consiste dans l'identification du lieu d'énonciation de cette esthétique : identification de ses objectifs, ses enjeux et procédures d'élaboration. En conséquence, voici ce qu'il faut comprendre : qu'il s'agisse de démontrer que Nietzsche mène, dans sa philosophie, une réflexion que l'on pourrait ou non qualifier d'esthétique, un préalable est nécessaire : pouvoir déterminer quel est le mode

[10] Cette lecture est renforcée par un posthume de 1878, où l'auteur confesse quelque chose que l'on pourrait appeler un pan-esthétisme : « J'étais épris de l'art avec une vraie passion et je finis par ne plus voir que l'art dans tout ce qui est [...] » (*FP III*, 27[79])

[11] A. Kremer-Marietti, « Le Terrain de l'art une clef de lecture du texte nietzschéen », in *Nouvelles lectures de Nietzsche,* éd. Dominique Janicaud, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1985, p.61.

d'organisation de cette réflexion, à partir de quelles orientations, quels axes principaux elle est construite.

À ce titre, deux penseurs ont inspiré de manière décisive notre enquête. Le premier est Danko Grlic, le seul interprète à notre connaissance à avoir formulé aussi explicitement l'existence d'une tendance s'opposant à l'esthétique, au sens traditionnel du terme, dans le texte nietzschéen.[12] De là provient l'expression qui donnera naissance à un texte intitulé « L'Anti-esthéticisme de Friedrich Nietzsche »,[13] Nietzsche ayant fini, selon lui, par se décourager des arts. Nous regrettons au passage que son article n'ait pas trouvé plus d'écho au sein de la critique, et n'ait pas fait l'objet des développements et approfondissements qu'il méritait. À en croire ce commentateur, les problèmes liés à l'intellection de la réflexion nietzschéenne tiendraient avant tout à la manière dont le philosophe allemand analyse le problème de l'art : « l'esthétique soi-disant scientifique n'a pas été en état de traiter, après sa mort, ses questions et ses réponses d'une manière satisfaisante » parce que le philosophe n'a pas été lui-même capable « de s'ériger en esthéticien professionnel et de systématiser ses idées selon la meilleure tradition académique allemande ».[14] Plus fondamentalement, Grlic constate que Nietzsche mélange l'art et la philosophie d'une manière inextricable :[15] « La philosophie qui se fait art, l'art qui se fait philosophie, voilà le miracle accompli par Nietzsche et qui n'a

[12] Charles Andler lui-même n'ira pas aussi loin, évoquant pour sa part un *Pessimisme esthétique de Nietzsche*.
[13] D. Grlic, « L'Anti-esthéticisme de Friedrich Nietzsche », in *Nietzsche,* Cahiers de Royaumont philosophie, numéro VI, VIIème colloque, 4-8 juillet 1964, Paris, Éditions de Minuit, p.177.
[14] *Ibid.,* p.178.
[15] Cette idée peut être appuyée, en particulier, sur ce posthume où Nietzsche tente de définir la philosophie : « Grande perplexité : la philosophie est-elle un art ou une science ? C'est un art dans ses produits. Mais son moyen d'expression, l'exposition au moyen des concepts, lui est commun avec la science. C'est une forme de poésie. Impossible de la classer. Il nous faudra inventer et caractériser une catégorie nouvelle. » (*FP II*, 19[62]).

pas tardé de mettre dans l'embarras les inévitables classificateurs de toute matière esthétique. »[16]

L'idée d'une confusion entre art et philosophie chez Nietzsche est en effet assez répandue. C'est une posture qui a été défendue par d'éminents interprètes, parmi lesquels Eugène Fink, qui n'hésite pas pour cela à présenter l'esthétique du penseur allemand comme un « organon de la philosophie ».[17] Et de fait, compte tenu du champ thématique très vaste que notre enquête a dû balayer pour parvenir à ses fins – incluant aussi bien les concepts-clefs de cette pensée que sont la volonté de puissance, le surhumain, l'éternel retour, mais encore le pathos de la distance, l'apollinien et le dionysiaque, que des questions aussi variées que l'originalité, la rivalité, l'égo, le jeu, la sexualité, la féminité, la vie, l'artisanat, l'inspiration, le travail, l'esclavage, la psychologie, la communication, la métaphysique, le christianisme –, il serait pour le moins surprenant de notre part de nous poser en pourfendeuse de cette posture.

Or un tel champ d'investigation constitue peut-être justement l'une des spécificités de notre travail. D'ordinaire, en effet, l'enchevêtrement art-philosophie est perçu comme un motif de blocage, une fin de non-recevoir opposée à toute tentative d'aller plus en profondeur dans d'élucidation de cette esthétique, étant supposé, de toute façon, que cette dernière n'existe pas en tant que telle.[18] Dans notre cas, cependant, c'est le contraire. Notre enquête est motivée au

---

[16] « L'Anti-esthéticisme de Friedrich Nietzsche », *op. cit.,* pp.178-179.
[17] E. Fink, *La Philosophie de Nietzsche,* Paris, Éditions de Minuit, 1986, p.26.
[18] Si nous suivons jusqu'au bout le commentateur cité précédemment, c'est-à-dire Fink, il abonde dans ce sens. Selon lui, la théorie de l'art chez Nietzsche n'est autre qu'un déguisement de son ontologie : « Nietzsche a beau se servir de catégories esthétiques et psychologiques, et dire encore en 1888 que *La Naissance de la tragédie* offre la première psychologie du phénomène dionysiaque, qu'elle est un pont vers la psychologie du poète tragique : il nous faut reconnaître qu'au fond il s'agit de tout autre chose, à savoir de l'expérience originelle de l'être chez Nietzsche, de son ontologie, qu'il déguise seulement en psychologie et en théorie de l'art » (*La Philosophie de Nietzsche,* p.25.)

premier chef par la nécessité, l'urgence même, de dépasser une telle limitation. Raison pour laquelle, du début à la fin, les thématiques énumérées plus haut y sont systématiquement confrontées à la problématique de l'art. Et cela nous donne l'occasion non seulement d'apprécier comment ces questions se déterminent réciproquement, mais d'explorer de surcroît toute une gamme d'aphorismes et de fragments généralement délaissés par la critique. L'approche que nous proposons est, pour toutes ces raisons, une nouvelle lecture.

Toutefois, si la fusion art-philosophie ne constitue pas un frein direct à la connaissance de cette esthétique, pour quelle raison dès lors ne parvient-on pas à dépasser l'impression d'étrangeté que cette dernière procure, l'impression en fin de compte que Nietzsche n'aurait pas d'esthétique ? Le second penseur ayant, à cet égard, inspiré de manière décisive notre enquête est celui que Michel Haar présente comme « l'adversaire le plus intime »[19] de Nietzsche : Heidegger en l'occurrence. Ce dernier soutient que l'esthétique nietzschéenne est une esthétique de l'artiste.[20] Seulement, au lieu de constituer une ouverture, un point de départ permettant d'explorer le terrain de la création dans toutes ses dimensions, création et réception comprises, la thèse heideggérienne fit tout le contraire, fermant plutôt les portes à toute investigation dans ce sens. Il s'agit forcément d'une erreur car, même en admettant la thèse en question, il convient de connaître ses fondements, ses tenants et aboutissants, ce que seule une étude complète, incluant l'évaluation des instances corrélatives à l'artiste, c'est-à-dire l'œuvre d'art et le spectateur, est à même de rendre possible.

---

[19] M. Haar, *La Fracture de l'histoire : Douze essais sur Heidegger*, Grenoble, Jérôme Millon, collection « Krisis », 1994, p.189.

[20] « Ce qu'il y a justement de décisif dans la conception de Nietzsche, c'est qu'il considère l'art et son essence toute entière du point de vue de l'artiste […] L'art doit être compris à partir des créateurs et non pas à partir de la réceptivité de l'amateur, voilà un principe de la doctrine de l'art chez Nietzsche. »[20] M. Heidegger, *op. cit.*, p.70.

En restant dans les études de langue française, l'un des rares écrits abordant frontalement la question du spectateur est l'article de Max Marcuzzi : « Le Chœur comme mur vivant. Physiologie de la tragédie »[21] dont la focalisation sur la période de *La Naissance de la tragédie* n'enlève rien ni à la qualité, ni à la pertinence de l'analyse. La question de l'œuvre d'art est également digne d'attention, en particulier du fait des difficultés à discerner l'objet qui se trouve au cœur de cette notion. À cet égard, la découverte fondamentale de notre enquête est qu'il n'existe pas, en réalité, un seul type d'œuvre d'art dans cette pensée, mais deux : l'œuvre d'art au sens classique du terme, c'est-à-dire en tant qu'elle relève de l'art des œuvres d'art, et l'œuvre d'art humaine. Concernant le créateur de l'art, on le sait, le philosophe-artiste constitue une figure essentielle du texte nietzschéen. C'est pourquoi notre enquête s'efforce de l'envisager à partir de la notion de rivalité, cette démarche apportant indubitablement à une telle figure de nouvelles perspectives de lecture.

C'est donc visible, le terrain de la création d'art n'a pas fini d'être défriché. La thèse que nous défendons, à ce propos, postule que Nietzsche a fait le choix de s'engager dans une voie dont l'esthétique, au-delà des formes qu'elle peut prendre, ou des courants qui la traversent, ne pouvait pas sortir indemne. Cette voie consiste justement à saper ces trois instances majeures – le spectateur, l'œuvre d'art et l'artiste – en leur donnant une orientation désormais susceptible de leur faire perdre leur caractère usuel et leur nécessité. Le premier est en quelque sorte effacé, ou réduit à presque rien, la seconde cède sa place à l'œuvre d'art humaine, le dernier enfin est condamné à abdiquer devant le philosophe-artiste, et l'ambition surhumaine que Nietzsche place en lui.

---

[21] Max Marcuzzi, « Le Chœur comme mur vivant. Physiologie de la tragédie », *La Revue philosophique de la France et de l'étranger*, vol. 118, 3, 1998, pp.359-376.

Maintenant, concernant le déroulement de notre étude, pourquoi faisons-nous le choix de parler du spectateur en premier, alors qu'habituellement les trois termes sont placés comme suit : artiste, œuvre d'art, spectateur ? C'est parce que, bien qu'elles soient liées, ces figures n'en restent pas moins des entités autonomes, cela nous accordant une certaine liberté pour les aborder dans l'ordre convenant le mieux à la logique et la cohérence de notre démonstration. Or il importe de voir que le philosophe, dès le départ, positionne son esthétique contre celle de Kant, qui était dominante à son époque, et qui était centrée sur le spectateur. En clarifiant d'abord cette question, la place privilégiée que Nietzsche accorde au philosophe-artiste sera plus aisée à comprendre. Après le spectateur, nous nous pencherons sur le thème de l'œuvre d'art. En effet, pour pouvoir saisir le sens et la pertinence de la joute que Nietzsche mènera, par la suite, contre le Dieu chrétien, autour de la figure de l'œuvre d'art humaine, il nous paraît nécessaire au préalable de nous familiariser avec cette figure, de bien la connaître.

Commençons donc par le spectateur. Sur ce point, le philosophe s'attaque directement au « spectateur désintéressé » (*GM*, III, §6), qui est au centre de la philosophie kantienne. C'est une conviction chez Nietzsche : nul ne saurait être vraiment désintéressé, et le spectateur ne fait pas exception. On pourrait s'attendre ici à ce que l'auteur de *La Généalogie de la morale* rétablisse le spectateur dans toute sa réalité biologique – surtout qu'il valorise à l'envi le modèle du spectateur actif : il n'en est rien cependant. Il se montre au contraire plus radical : car ce qui lui pose problème, plus fondamentalement, c'est l'importance accordée à ce dernier dans l'esthétique de son temps, et qui en fait du coup une esthétique de la réception. Nietzsche cherchera systématiquement, par conséquent, à réduire le rôle de ce récepteur : tantôt en lui imposant le point de vue de l'artiste, tantôt en le mettant à l'écart, en refusant de le considérer comme un interlocuteur crédible.

L'œuvre d'art, non plus, n'est pas épargnée. C'est ce que notre deuxième chapitre essaie de montrer. Nietzsche n'est jamais en mesure d'attribuer à cette instance une position claire et stable dans son système. S'il soutient parfois une connaissance intrinsèque de l'œuvre, « indépendamment de son auteur » (*HTH I*, §197), ailleurs celle-ci est réduite à n'être que le reflet de l'artiste, la source de son activité ou de son être. Le philosophe fait preuve également d'une profonde suspicion au sujet de ses origines. Comme les Grecs, il considère que la création artistique prend racine dans la sexualité et le travail. Or, s'il a une opinion plutôt favorable de la première, il ne voue pas une grande estime au second : il s'agit pour lui d'une condition avilissante et, dans le meilleur des cas, c'est un mal nécessaire. Enfin, pour ne rien arranger, Nietzsche analyse l'œuvre à partir d'une problématique de la vie, ce qui précipite sa chute : car elle ne peut rivaliser en tant que telle avec l'œuvre humaine, laquelle est bien plus vivante.

Reste le troisième chapitre que nous consacrons à l'artiste. Nietzsche, certes, ne fait pas disparaître cette figure. Il a une autre façon de la considérer : en la travestissant, en lui substituant une autre figure, celle du philosophe-artiste. La généalogie du concept permettra de voir ce qui fonde sa nécessité : Nietzsche faisant dépendre toute la science, ainsi que l'art, d'une philosophie-mère, et inversement toute la culture, avec la philosophie, du concept d'art. Mais c'est également un concept qui devra faire la preuve de sa légitimité et de sa force dans l'affrontement. Notre enquête répertorie à ce titre deux adversaires d'importance capitale : le littérateur d'abord, vis-à-vis de qui le penseur entretient une rivalité vivante, personnelle, ensuite Dieu lui-même. Car le projet du philosophe, *in fine*, est de concurrencer le créateur sur

son terrain propre, si possible de le surpasser, de recréer l'homme plus dur et plus fort que l'original, en un mot : de le refaire surhumain.[22]

Pour finir, quelques mots sur la méthodologie employée dans notre étude. En premier lieu, nous tenons à nous expliquer sur la question des aspects plus ou moins obscurs de la pensée de Nietzsche. C'est un fait, de nombreux passages de cette œuvre sont troublants. Voici ce qu'en dit par exemple Alexander Nehamas : « D'une part je découvris qu'il y avait des aspects de Nietzsche qui me plaisaient, que j'admirais et auxquels je voulais réfléchir. D'autre part, il y avait des aspects qui me paraissaient au mieux incompréhensibles, au pire embarrassants et qu'il valait mieux oublier, ou du moins sur lesquels il valait mieux passer discrètement. »[23] Ce commentateur, nous le voyons, a fait le choix de la discrétion, sans pour

---

[22] La question du christianisme constituant un horizon incontournable de la pensée nietzschéenne, il nous paraît important de bien insister sur ce dernier aspect de l'esthétique de Nietzsche : la joute entre l'artiste divin, c'est-à-dire Dieu, et le philosophe-artiste, c'est-à-dire Nietzsche. Paul Valadier nous explique ici que « si un philosophe a eu le souci, presque l'obsession maladive de s'expliquer avec le christianisme, ce fut bien Nietzsche. Et ceci, non pas de manière transitoire, dans une phase encore peu développée de sa pensée, ou sous l'influence d'une période dite intellectualiste, mais avec une sorte d'acharnement et de fièvre toujours plus affirmée au fur et à mesure qu'avançait l'itinéraire du "voyageur". On doit même aller jusqu'à affirmer que sa "doctrine", comme il lui arrive de dire, est proprement inintelligible sans cet horizon théologique […] » (P. Valadier, *Nietzsche l'intempestif*, Paris, Beauchesne éditeur, 2000, p.VI.) Et il est clair que la philosophie de l'art ne fait pas exception à la règle. Surtout lorsqu'on sait que, pour Nietzsche, l'art romantique s'abouche au christianisme, lui est en quelque sorte consubstantiel, cela justifiant l'expression « romantico-chrétienne » (*PBM*, §245) que le texte utilise à l'occasion. Autrement, l'affirmation de Valadier est validée par le fait que les valeurs esthétiques que prône Nietzsche ont pour raison d'être de s'opposer de manière directe aux valeurs chrétiennes. Cela se vérifie, au demeurant, par l'omniprésence du paramètre religieux – chrétien – dans les jugements esthétiques du penseur. Or c'est d'autant plus logique que, le plus souvent, Nietzsche analyse des œuvres d'art chrétiennes, ce que le lecteur constatera en parcourant notre étude. Et dans le cas de l'œuvre humaine, si chère aux yeux du philosophe, la confrontation est encore plus directe : l'homme moderne qu'il cherche à transformer, pour en faire un « homme[s] esthétique[s] » (*GM*, LIII, §4), est ni plus ni moins l'œuvre du Dieu chrétien.
Pour revenir au romantisme, l'extrait suivant, notamment, montre la proximité que Nietzsche dénonce entre ce courant et le christianisme : « Qu'aurait pensé Goethe de Wagner ? – Goethe s'est un jour posé la question de savoir quel était le danger qui planait sur tous les romantiques : la fatalité des romantiques. Sa réponse : "remâcher des absurdités morales et religieuses jusqu'à s'en étouffer." En un mot : *Parsifal*. » (CW, §3) Nous n'avons pas besoin de préciser que « religieuses » peut être remplacé ici par « chrétiennes », épithète que Nietzsche associe systématiquement à *Parsifal*, dans tous les écrits où il évoque cet opéra ; le fragment (*FP XIII*, 11[27]) en constitue un exemple.

[23] A. Nehamas, *Nietzsche - La vie comme littérature,* Paris, PUF, 1994, p.6.

autant dissimuler son malaise. Nous respectons cette attitude, mais nous préférons pour notre part ne pas passer sur les zones d'ombre du *Versuch*.[24] Deux raisons nous incitent à agir de la sorte.

Avant tout, c'est une question d'intelligibilité, de transparence vis-à-vis de la réflexion esthétique nietzschéenne. Nous considérons en effet qu'il n'est pas possible d'en rendre pleinement compte en faisant abstraction de certains de ses aspects, comme son rapport à l'esclavage ou encore son concept du surhumain. Ensuite, n'ayons pas peur du mot, il s'agit de la dangerosité – pleinement revendiquée par l'auteur, comme on le sait – de ce corpus. Nous estimons qu'en faisant l'effort de clarifier sa philosophie, en faisant la part, pour paraphraser Nehamas, entre ce qui est acceptable, admirable, et ce qui l'est moins, cela ne contribue en rien à en décourager la lecture, bien au contraire. Car il faut comprendre que Nietzsche compte aujourd'hui, et depuis longtemps, parmi les philosophes les plus en vue, la diffusion de sa pensée allant même au-delà du milieu universitaire. À nos yeux, cela ne fait que renforcer la nécessité de déchiffrer son texte dans toutes ses dimensions, autant que possible avec clairvoyance et lucidité, et de lever le voile sur certaines de ses ambiguïtés ; bref, nous pensons qu'il est utile d'informer au mieux le lecteur car, comme on dit : un homme averti en vaut deux !

Le deuxième point méthodologique que nous souhaitons aborder concerne pour sa part le choix que nous faisons de lire aussi bien les œuvres publiées que les fragments posthumes. Nous nous alignons encore de la sorte sur une tradition de la critique française, celle-ci prenant

[24] Comme le terme « texte », le terme *Versuch* est utilisé par la critique afin de désigner l'ensemble des écrits du philosophe, en le distinguant en tant qu'expérience de pensée. Cette appellation fait suite à une série d'aphorismes et de fragments, où Nietzsche définit lui-même son œuvre non pas comme une entreprise froidement intellectuelle et objective, mais comme un cheminement, une quête personnelle, une entreprise vivante, fruit de sa volonté de puissance.

majoritairement en compte l'ensemble des écrits du philosophe. Cette approche, plus exhaustive et plus complémentaire, est rendue possible par le remarquable travail d'exégèse effectué par l'édition historique et critique Colli et Montinari, laquelle, en spécifiant les types de textes composant ce corpus : notes et citations provenant des lectures du philosophe, brouillons de textes dont les versions finales sont publiées, esquisses différentes se rapportant à un même aphorisme, en établissant une correspondance entre les fragments posthumes et les textes publiés, en isolant enfin les passages suspects,[25] a su régler la plupart des problèmes d'authenticité posés par l'œuvre du penseur allemand.

Dans le cadre de notre investigation, il était en effet intéressant de ne pas nous arrêter à une partie de l'œuvre, fût-elle la plus manifeste, mais de nous aventurer dans ses soubassements, ses non-dits, ses sous-entendus, en somme : de la lire comme le penseur aime à le recommander, c'est-à-dire en philologue, « profondément, en regardant prudemment derrière et devant soi, avec des arrière-pensées, des portes qu'il laisse ouvertes, avec des doigts et des yeux délicats » (*A,* préf., §4). Cela se justifie d'autant plus face à un auteur ayant l'habitude de se cacher sous des masques divers et variés, dont la parodie. Indéniablement, les posthumes constituent à ce titre un matériau de premier choix, donnant à l'occasion un accès plus direct, plus éclairant à cette pensée, et fournissant des clefs de lecture du texte officiel. Pour en prendre un seul exemple, au lieu du §36 de *Par-delà bien et mal*, qui en est la version finale, nous avons préféré citer dans la troisième partie de notre étude le *FP XI*, 38[12], cela ayant l'avantage de mettre en exergue le lien que Nietzsche fait entre son concept de volonté

[25] Ces fragments renvoient aux falsifications effectuées par Elisabeth Förster, la sœur de Nietzsche, qui voulait rendre plus attrayants et plus rentables les écrits de son frère, et rapprocher sa pensée des thèses du national-socialisme.

de puissance et cette notion dont il ne cesse de se réclamer durant toute de sa philosophie : le dionysiaque.

Certes, nous n'irons pas aussi loin que Martin Heidegger, qui affirme qu'il faut lire les posthumes en priorité au texte publié,[26] mais le paramètre suivant doit attirer l'attention : ces derniers ne posent pas plus de problèmes d'interprétation que les écrits consacrés, dans lesquels on retrouve en réalité les mêmes difficultés de lecture : hésitations, atermoiements, paradoxes et autres revirements. Par ailleurs, quiconque lit les posthumes de manière approfondie peut le noter : ils ne trahissent pas l'esprit de la philosophie nietzschéenne, ses grandes orientations.

[26] Heidegger, *Nietzsche* TI, *op. cit.*, p.18.

CHAPITRE I

L'absence du spectateur : comment Nietzsche tente de réfuter Kant.

Lorsque, dans la troisième dissertation de *La Généalogie de la morale*, Nietzsche porte un regard critique sur les artistes, le philosophe reproche à ceux-ci leur servilité : ils ne parviennent pas à se rendre maîtres de la culture et « furent de tout temps les valets d'une morale, ou d'une philosophie, ou d'une religion ». Dans la foulée, ces mêmes artistes essuient une accusation corollaire, selon laquelle ils se montrent serviles vis-à-vis de « leurs adeptes » et « leurs mécènes » (*GM,* III, §5). C'est précisément cette deuxième critique qui nous intéresse ici ; nous l'étudierons moins pour insister sur la décadence du praticien de l'art que pour comprendre la défense que Nietzsche y oppose au destinataire de l'œuvre. Quoi qu'il en soit, la réciproque est également vraie : on ne peut pas reprocher à l'artiste de se soumettre à ce destinataire, sans en même temps mettre en cause ce dernier, qui a un ascendant sur lui. En ce sens, la critique consistant à épingler la servilité de l'artiste est nécessairement une critique du statut supérieur du spectateur.

I.1. La polémique sur la place du spectateur apparaît parmi les premières revendications de l'esthétique nietzschéenne.

La Généalogie de la morale ne cache pas ce qui a amené Nietzsche à poser son regard sur le destinataire de l'art, que l'on désigne tour à tour comme spectateur, auditeur ou, en changeant encore de registre, lecteur. Cela se produisit à Bayreuth, où Wagner préparait son premier festival. Contraint, lors même qu'il était souffrant, d'assister à cet événement qui ne

lui laissa aucun souvenir agréable, Nietzsche supporta encore moins l'indifférence, voire la négligence, du compositeur à son égard. Il quitta par conséquent la petite ville de Bavière avant la fin des réjouissances, le laissant aux soins d'invités on ne peut plus prestigieux, tels sa majesté l'empereur Guillaume I, son éminence le grand-duc de Weimar et, bien entendu, le très passionné Louis II de Bavière, connu pour être le mécène du compositeur. Ces incidents trouvent leur écho dans *La Généalogie de la morale* où – ce n'est pas un hasard – nous lisons l'expression « courtisans trop dociles de leurs adeptes et de leurs mécènes » (*GM,* III, §5).

Dans le fond, on se demande si Nietzsche n'était pas plus remonté contre de tels adeptes que contre le musicien lui-même ! Contre tous ces « idéalistes du Bayreuther Blätter » qui « s'étai[en]t rendu[s] maître[s] de Wagner », (*EH*, « Pourquoi j'écris de si bons livres », [*HTH*]*,* §2) et mettaient son opéra au service de leurs idéologies nationalistes et antisémites ! Bref, contre ce « wagnérien, avec son admiration précipitée pour tout ce qui dans Wagner n'est nullement admirable, bien plutôt "wagnérien" » ! (*FP XIII*, 11[320]) À ce titre, le corpus fournit des noms : Brendel, « qui confondait Wagner avec Hegel » (*EH*, « Pourquoi j'écris de si bons livres », (*HTH*)*,* §2), Herwegh, un poète qui aurait convaincu Wagner de rejoindre Schopenhauer (*GM,* III, §5), ou encore, cette « société phol khol nhol [...] » (*EH*, « Pourquoi j'écris de si bons livres », (*HTH*)*,* §2) Selon un posthume de 1888, Nhol est « l'auteur d'une *Vie de Wagner* traduite en six langues » (*FP XIV*, 16[67]) ; les deux autres étant, selon Curt Paul Janz, Richard Pohl et Hanz Von Volzogen, admirateurs chargés par Wagner d'« éditer un périodique en faveur de Bayreuth. »[27] Nul doute que Nietzsche pense ici à ce genre d'individu lorsqu'il écrit : « On devrait empailler un authentique wagnérien. » (*EH*, « Pourquoi j'écris de si bons livres », (*HTH*), §2).

[27] Janz C. Paul, *Nietzsche Biographie, TII*, Paris, Gallimard, 1984, p.203.

Et pourtant, il semble que ce soit à la gent féminine qu'il réserve ses critiques les plus acerbes : ces wagnériennes qui se précipitent « tous les ans » par « trains entiers » dans le « labyrinthe » (*CW*, Post-scriptum) du compositeur, qui se laissent envoûter par sa musique : « J'ai entendu dire à une Italienne, après l'audition de ce prélude », ce prélude, c'est celui de *Lohengrin*, « mais avec des yeux joliment extasiés, comme le savent faire les wagnériennes : "*come si dorme con questa musica !* "» (*FP XIII*, 10[155].) Pour la première fois peut-être, Nietzsche s'attaque également à celle qu'il a jusqu'ici épargnée, « [...] l'unique femme de grand style qu'il lui ait jamais été donné de connaître » (*FP XIII***,** 11[27]), une dame digne « de créance, et de bon jugement »[28] ou, pour être plus élogieux, « Ariane »[29] : ce qui donne, en nous abstenant du pseudonyme, Cosima Wagner. Il lui « impute d'avoir corrompu Wagner [...] Le Parsifal de Wagner fut en tout premier lieu et dès le début une condescendance de goût de Wagner aux instincts catholiques de sa femme [...] » (*FP XIII*, 11[27]).

Bayreuth, Wagner, les wagnériennes, les wagnériens : tout cela est bien connu ; il s'agit d'une histoire dont Nietzsche ne parviendra jamais vraiment à se libérer dans toute sa philosophie. Pour autant, l'extrait de *La Généalogie de la morale* (III, §5)*,* s'adresse-t-il uniquement à ce compositeur et à son public ? Il n'en est rien si nous nous fions au pluriel utilisé dans le propos : « les artistes », « leurs adeptes », « leurs mécènes ». Et de fait, il n'y a qu'à lire ses écrits depuis le départ, ainsi que Nietzsche aime à le recommander,[30] pour voir que Wagner n'est pas la première personne à essuyer ce genre de reproche dans ce qu'il dit.

---

[28] F. Nietzsche, *Lettres à Peter Gast*, Gênes, Paris, Christian Bourgois, 1981, 13 mars 1881, p.263.
[29] F. Nietzsche, *Dernières lettres : hiver 1887 – hiver 1889*, Paris, Éditions Manucius, 2011, « Les billets de la folie », Lettre à Cosima Wagner, Turin, 3 janvier 1889.
[30] « Si l'on trouve cet écrit inintelligible et si l'on a du mal à l'assimiler, la faute, me semble-t-il, ne m'en incombe pas nécessairement. Il est assez clair pour peu qu'on ait lu auparavant mes écrits précédents, et qu'on n'y ait pas épargné sa peine : car ils ne sont pas d'accès facile. **»** (*GM*, « avant-propos », §8)

Sa première cible était l'auteur des *Bacchantes*, Euripide, qu'il accusait d'être le principal meurtrier de la tragédie, aux côtés de Socrate. De la manière suivante en l'occurrence : en portant « la multitude sur la scène » ; Euripide vénérait les spectateurs et le montrait en « se conformant à leurs directives et à leurs exhortations. » (*NT,* §11). Nietzsche tente d'expliquer, de la sorte, qu'Euripide a apporté dans la tragédie grecque des transformations ayant eu pour effet de la dénaturer, et qu'il le fit uniquement dans le but de la rendre plus accessible au spectateur, de fournir à ce dernier les clefs nécessaires à l'intellection des intrigues. Ces nouvelles adaptations se ramènent pour l'essentiel aux aspects suivants : usage abusif du dialogue, utilisation insuffisante du mythe, introduction d'un prologue dans la pièce. En quoi est-ce « impardonnable » ? Le dramaturge renonce délibérément, ainsi, « à l'effet de tension » (*NT*, §12), c'est-à-dire le suspens, qui fait l'intérêt de la pièce. Mais il y a plus grave : ces adaptations donnent à la tragédie une orientation rationaliste, plus conforme à la logique qu'à l'esthétique. Socrate, cependant, serait le véritable instigateur de cette démarche. Euripide avait pris pour modèle « *le socratisme esthétique* dont la loi suprême peut s'énoncer à peu près ainsi : « tout doit être rationnel pour être beau. » (*NT*, §12). Enfin, la *Naissance de la tragédie* finit même par retourner l'objection contre Euripide, affirmant que, dans le fond, la façon dont le spectateur est traité par le dramaturge n'est guère respectueuse.

Bien entendu, la lecture nietzschéenne n'a pas fait partout l'unanimité, notamment si l'on sait qu'elle est à l'origine d'un ouvrage intitulé : *Querelle autour de « la Naissance de la tragédie »*.[31] Concernant l'aspect mythique que Nietzsche dénigre chez Euripide, voici ce qu'un collègue philologue, Willamowitz Moellendorf, lui rétorque : « c'est lui qui, plus que tout autre, a fixé la forme des mythes pour la postérité […] toute une série de mythes parmi

[31] Monique Dixsaut, *Querelle autour de la Naissance de la Tragédie*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1995.

les plus connus et les plus touchants ne sont entrés dans la conscience populaire universelle que grâce à lui ».[32]

Nous voyons donc que la polémique sur la place du spectateur n'a pas commencé avec *La Généalogie de la morale*, étant apparue beaucoup plus tôt parmi les premières revendications de l'esthétique nietzschéenne. Après Euripide, on peut citer Aristote, dont Nietzsche tente de balayer d'un revers de main l'interprétation de la tragédie en termes de *katharsis.* Développée dans le passage 14149 b21 sq de *La Poétique*, la *katharsis* stipule que la tragédie purifie le spectateur en provoquant chez lui quelque « décharge d'affects » (*NT*, §22). Aristote explique qu'en considérant les maux du héros tragique, le spectateur éprouve de la pitié et de la crainte, des passions dont une telle décharge a justement pour effet de le débarrasser. « Pathologique » est le terme que Nietzsche utilise pour qualifier une telle interprétation. Sans compter qu'elle est difficile à classer : « les philologues ne savent pas au juste si elle relève des phénomènes médicaux ou moraux » (*NT*, §22). Il reviendra à nouveau sur cette question à la fin de sa philosophie : « [...] voilà ce que j'ai appelé dionysiaque [...] Ce n'est pas pour se libérer de la terreur et de la pitié, ce n'est pas pour se purger d'un affect dangereux par une décharge véhémente – sur ce point, Aristote est dans l'erreur. » (*EH*, « Pourquoi j'écris de si bons livres », [*NT*], §3).

Outre Euripide et son spectateur-intellectuel, ou Aristote et son spectateur-émotif, Nietzsche s'attaque au « spectateur idéal » (*NT*, §7). Mais, demandons-le sans détour, était-il réellement sérieux dans cette nouvelle polémique qu'il déclenche dans *La Naissance de la tragédie* ? Il commence par le reconnaître : la justesse de la formule schlegelienne réside dans le fait que le chœur tragique – que l'écrivain du « Cercle d'Iéna » qualifie de « spectateur

[32] *Ibid.*, p.122.

idéal » – est un chœur de visionnaires. Or, bien qu'ayant reconnu cela, Nietzsche cherche le moyen de l'invalider. D'abord, il semblerait que le terme « idéal » soit trop idéaliste. Ensuite, Schlegel serait en fin de compte victime d'une grave confusion : parlant du théâtre moderne et de son public, il aurait interprété ceux-ci comme s'il s'agissait de la tragédie antique. Nous renvoyons sur ce point à Max Marcuzzi[33] et à Barbara von Reibniz qui ont réfuté cette dernière accusation. Selon Von Reibnitz, Nietzsche serait le seul à cultiver la confusion dans cette affaire, feignant notamment de ne pas comprendre que son prédécesseur parlait de la tragédie grecque. Bref, le professeur de Bâle semble s'être lancé dans une querelle bien délicate, peut-être même à bon escient. Très vite, il oublie Schlegel pour se concentrer sur celui qui sera pour lui l'adversaire idéal : nous avons nommé l'auteur de la *Critique de la faculté de juger,* régulièrement gratifié, tant ses ouvrages que sa personne, de toutes sortes de remarques désobligeantes : « perfidies » (*PBM*, §5), « naïveté de curé de campagne » (*GM*, III, §6), « crétinisme » (*FP XIV,* 16[55]), pour ne citer que ces qualifications-là. Immédiatement après Wagner, le sixième chapitre de la *troisième dissertation* parle du philosophe de Königsberg : « Kant, comme tous les philosophes, au lieu de viser le problème esthétique à partir des expériences de l'artiste (du créateur), n'a réfléchi sur l'art et le beau qu'à partir du seul "spectateur". » (*GM*, III, §6) C'est donc un fait : lorsque dans les lignes précédentes, Heidegger présente l'approche nietzschéenne comme une philosophie de l'artiste, il est d'autant plus difficile de le contredire qu'il s'agit d'une thèse accréditée par Nietzsche lui-même.

Ces premières réflexions permettent à elles seules de comprendre un point important : Nietzsche engage un bras de fer avec Emmanuel Kant, visant à renverser les présupposés, et notamment les avantages, que l'esthétique – y compris praticiens et spéculateurs – aurait

[33] M. Marcuzzi, *op. cit*., p.360, note 2.

conférés au spectateur. Le nom de Kant s'ajoutera à la liste d'autres penseurs contre lesquels Nietzsche se sent obligé de polémiquer sur ce même point : Platon, Schopenhauer, Hegel et tous ceux qu'il qualifie de penseurs idéalistes, c'est-à-dire la quasi-totalité de la philosophie occidentale depuis Socrate. Dans ce contexte, quelle est la position de Nietzsche, et quelles sont les convictions à partir desquelles il conduit sa polémique ?

En réalité, il focalise d'abord toutes ses attaques sur une notion : le spectateur désintéressé (*GM,* III, §6). Par là, il tente de démontrer que la figure, sur laquelle toute la crédibilité de l'argumentation kantienne repose, est indéfendable aussi bien sur le plan éthique que sur ceux psychologique et physiologique. Cette première approche n'est toutefois qu'un préambule, car ce qui est visé plus profondément, c'est le point de vue faisant du spectateur le juge ultime du beau. Deux facteurs majeurs se conjuguent pour rendre ce point de vue illégitime à ses yeux : l'un est que le spectateur, de par sa nature, est nécessairement inférieur à l'artiste, et l'autre, qui lui est corrélatif, consiste à soutenir que le spectateur est incompétent, inapte, désensualisé. Suite à ces remises en question de « la contemplation désintéressée » (*PBM*, §33) et du spectateur juge, le terrain est balisé pour aboutir à ce que Nietzsche, en dépit de tous les efforts qu'il déploie pour soutenir l'importance de la communication en art, semble vouloir depuis toujours dans sa philosophie : la disparition du spectateur.

I.2. Le poids de l'héritage kantien : Nietzsche peine à se détacher du concept de spectateur désintéressé.

Il importe de savoir, avant d'entrer pleinement dans cette critique du spectateur désintéressé, que Nietzsche ne s'est pas de tout temps attaqué à ce concept, Kant n'ayant pas

toujours été son ennemi attitré. Au départ de sa philosophie, Nietzsche avait même essayé, tant bien que mal, de rentrer dans le moule de ses idées, n'hésitant pas alors, contre Socrate qu'il identifiait déjà comme un adversaire, à faire valoir le modèle du philosophe de Königsberg. Il soutenait ceci : « en matière d'art, [...] nous ne pourrons jamais croire à la moindre production vraiment artistique sans objectivité, sans pure contemplation désintéressée [...] » (*NT*, §5). La seule différence – et elle n'est cependant pas négligeable – est qu'au lieu de se placer du côté du spectateur, Nietzsche s'était déjà positionné sur le versant de l'artiste. Ainsi est-ce à partir de l'exemple du poète lyrique qu'il cherchera à faire la démonstration de la théorie kantienne du désintéressement. Un tel poète a en effet la réputation d'être subjectif, intéressé, pour ne pas dire obnubilé par ses seuls désirs et passions. Pourtant, nous dit l'auteur de *La Naissance de la tragédie*, ce n'est qu'une apparence. En vérité, ce type d'artiste exprime une réalité détachée de sa personne, une réalité plus anonyme, plus universelle et fondamentale : « Le "je" du poète lyrique émane [...] de l'abîme de l'être : sa subjectivité, au sens de l'esthétique moderne, est imaginaire. » De telle sorte que « [l]orsque Archiloque, le premier poète lyrique de la Grèce, révèle son amour enragé et en même temps son mépris pour les filles de Lycambès, ce n'est donc pas sa passion qui danse sous nos yeux en un transport orgiastique : nous voyons Dionysos et les Ménades [...] » Quant au personnage d'Archiloque, il devient « ivre, ayant sombré dans le sommeil » (*NT*, §5). Dionysos étant, bien entendu, la dénomination symbolique de l'« abîme de l'être ».

Ne perdons pourtant pas de vue que Nietzsche soutenait ce parti du désintéressement en art, y compris à cause de l'influence de Schopenhauer, lequel n'échappait pas lui-même à l'emprise kantienne. Pour s'amuser de la proximité de ses deux prédécesseurs, il use parfois de l'astuce consistant à placer leurs noms côte à côte : « Kant et Schopenhauer » (*NT*, §19) ;

« La stérilité de la pensée philosophique, par ex. chez Kant, Schopenhauer, R. Wagner etc. » (*FP X*, 26[192]) ; « si Kant et Schopenhauer ont jamais démontré quelque chose de métaphysique » (*HTH 1*, §21) « Les morales de Kant, Schopenhauer » (*FP X*, 25[437]) ; « Si l'on compare Kant, Schopenhauer et Platon » (*A*, §481), pour ne citer que ces occurrences. L'ordre de la citation est également à relever : Kant le premier, Schopenhauer venant ensuite, comme on le fait habituellement entre un aîné et son cadet, ou encore un maître et son disciple, car il ne faut pas oublier que Schopenhauer a fini par baisser dans l'estime de Nietzsche, qui ne s'adresse plus, dans la suite de sa philosophie, à *Schopenhauer Éducateur*, sous-titre de sa *Troisième Considérations inactuelles*, mais « à Schopenhauer en tant qu'il est *l'apprenti* philosophe » (*FP XIV*, 28[32]). À noter le caractère italique que Nietzsche utilise, en vue de mettre en exergue le nouveau titre du penseur. Cette manière de considérer Schopenhauer comme le disciple de Kant vient du fait que, sans forcément considérer toute l'esthétique « d'un œil kantien », étant « infiniment plus proche des arts » que le philosophe de Königsberg, Schopenhauer s'est quand même « servi de la version kantienne du problème esthétique » (*GM,* III*,* §6). Il « n'a pas échappé à l'envoûtement de la définition kantienne. » (*GM*, III, §5) Naturellement, Nietzsche parle ici du spectateur désintéressé.

En lisant l'extrait ci-après, on voit que le terme « d'envoûtement » utilisé à propos de son auteur, lequel se revendique malgré tout comme un critique de Kant – à qui Schopenhauer reproche en particulier de placer dans sa philosophie la connaissance conceptuelle avant la connaissance intuitive – n'est en rien exagéré. C'est un extrait du *Monde comme volonté et représentation* :

> [...] lorsqu'on s'y plonge tout entier et que l'on remplit toute sa conscience de la contemplation paisible d'un objet naturel actuellement présent, paysage, arbre, rocher, édifice ou tout autre; du moment qu'on s'abîme dans cet objet, qu'on s'y perd, comme disent avec profondeur les Allemands, c'est-à-dire du moment qu'on oublie son individu,

> sa volonté et qu'on ne subsiste que comme sujet pur, comme clair miroir de l'objet, de telle façon que tout se passe comme si l'objet existait seul, sans personne qui le perçoive [...] à ce degré par suite, celui qui est ravi dans cette contemplation n'est plus un individu (car l'individu s'est anéanti dans cette contemplation même), c'est le sujet connaissant pur, affranchi de la volonté, de la douleur et du temps.[34]

À titre de rappel, Schopenhauer postule que l'existence est traversée par une forme d'énergie vitale, le vouloir-vivre, lequel n'exclut aucun des êtres, qu'il soit organique ou non. Du fait de sa soumission à cette énergie, qu'il vit à travers un flux incessant de désirs, l'individu est en perpétuelle souffrance. Le passage que nous venons de citer affirme que la contemplation esthétique délivre temporairement le sujet humain d'un tel vouloir-vivre, et de l'état de tyrannie qu'il génère. Schopenhauer décrit, pour ce faire, une dissolution totale : lorsqu'il contemple, cet individu disparaît, comme évaporé dans ce que la philosophie bouddhiste appelle le nirvana, c'est-à-dire le néant.

Deux remarques s'imposent toutefois : la première, également applicable à l'interprétation nietzschéenne concernant le poète lyrique, est que cette lecture semble aller encore plus loin que celle de Kant. Celui-ci, pour sa part, ne s'emploie jamais à nier la part de subjectivité présente dans l'expérience du beau. En règle générale, on classe Kant parmi les théoriciens de l'esthétique subjective. C'est que l'auteur de *La Critique de la faculté de juger* parle toujours de sentiment du beau et jamais, comme Platon, Hegel ou autres, de l'idée du beau. Pourtant, il existe une dimension objective dans l'expérience esthétique chez Kant, qu'on appelle également subjectivité universelle. Kant part du constat suivant : si le beau est subjectif, parce qu'il est toujours vécu à titre propre et personnel, la faculté de juger le beau reste pour sa part une expérience commune. En effet, je ne suis pas seul à pouvoir dire qu'une

[34]Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation,* trad. A. Burdeau, Paris, PUF, 1998, §34, p.231.

chose est belle, l'autre peut ressentir le beau comme moi, ayant la capacité de faire la même déduction. C'est ce qui poussera Kant à dire que « Le beau est ce qui est représenté sans concept comme objet d'une satisfaction universelle. »[35]

Enfin, l'esthétique kantienne a ceci de spécifique qu'elle cherche partout à conjuguer les deux éléments de la subjectivité et de l'objectivité. Voici un souci que l'interprétation de Schopenhauer et celle de Nietzsche, c'est-à-dire concernant le phénomène lyrique, ne partagent pas. De l'expérience esthétique, elles rejettent systématiquement la dimension subjective : la première, par une expérience destinant le sujet à une mort volontaire ayant pour dénomination le nirvana, et la seconde, par une fusion du même sujet dans un type d'existence total et unique, que les métaphysiciens nous ont appris à reconnaitre à partir de la notion d'être.

Pour ce qui est de la seconde remarque, Nietzsche pense que « Schopenhauer [...] n'a absolument pas compris de manière kantienne la définition kantienne du beau, que lui aussi le beau lui plaît du fait d'un intérêt, et même du plus souverainement fort, du plus souverainement personnel des intérêts : celui de l'être torturé [...]. » (*GM*, III, §6) En d'autres termes, si Schopenhauer affirme que la contemplation suspend la souffrance, il devrait alors comprendre qu'il y a un intérêt à en tirer : cette suspension elle-même ou, en considérant les choses du point de vue de l'effet, l'état d'ataraxie qui en découle. Il en résulte que Schopenhauer a mal compris la doctrine kantienne, qu'il la contredit à son propre insu, et qu'il contredit également, ce faisant, sa propre philosophie.

Quoi qu'il en soit, il est manifeste que la théorie du désintéressement en art avait des adeptes importants : Kant, Schopenhauer, voire Nietzsche lui-même. On distingue un texte

[35] E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, Section I, Livre I, §6, trad. A. Philonenko, Paris, Vrin, 1986, p.55.

posthume où Nietzsche établit une généalogie du concept, le faisant remonter, cette fois, au *Tractatus politicus*, dont il propose ici une version, disons, personnelle :

> Spinoza [...] Bien que j'eusse clairement démasqué la vanité des biens de ce monde, je ne pouvais pourtant pas me défaire de toute cupidité, concupiscence et ambition. Mais il est une expérience que je fis : *tant que mon esprit vivait dans cette contemplation*, Il SE DETOURNAIT DE CES DESIRS — et ceci me procura une grande consolation […] (*FP XII*, 7[4])

En poursuivant la lecture du fragment, Nietzsche attire l'attention sur la parfaite similitude entre la conception spinoziste de la contemplation et celle de l'auteur du *Monde comme volonté et représentation* : « Comme chez Schopenhauer : les désirs se taisent sous l'empire de la contemplation esthétique. » (*FP XII*, 7[4])

Notre hypothèse est la suivante : cet enracinement du concept de désintéressement parmi des penseurs, dont non seulement il s'était réclamé mais qui, en outre, jouissaient d'une solide réputation jusqu'à son époque, a pu susciter chez Nietzsche un comportement que lui-même identifie ainsi : « Cette timidité et ce « qu'importe de moi » » (*FPIV,* 7[181]). Bien entendu, une telle timidité et désinvolture n'auront vocation ni à s'installer ni à perdurer. « Adore ce que tu as brûlé et brûle ce que tu as adoré »[36] est une formule comme faite sur mesure pour le natif de Röcken, qu'aucun penseur apparemment n'égale lorsqu'il s'agit de fouler aux pieds ce qu'il a le plus admiré au départ. C'est lui, au demeurant, qui s'en fait à nouveau l'écho : « Cette haine soudaine envers ce que j'aimais. » (*FP IV,* 7[181]). Si bien que, non content de se dégager de l'influence de ces penseurs, Nietzsche les combattra par la suite avec une rare âpreté. Voici un exemple de sa volte-face, où sont visés à la fois celui qu'il fait passer dans le *Crépuscule des Idoles* pour un « estropié du concept » (*CI,* « Ce qui abandonne les Allemands », §7) et l'auteur du *Tractatus politicus* : « En termes de physiologie, la

[36] Grégoire de Tour, *Histoire des Francs*, Paris, Gallimard, 2011, Livres X.

"Critique de la raison pure" est déjà la forme latente du crétinisme : et le système de Spinoza une phénoménologie de la consomption ». (*FP XIV,* 15[120]) ; pour mémoire, et afin d'évaluer toute la distance que Nietzsche prit alors vis-à-vis de Spinoza, lisons ce propos : « mes prédécesseurs *Héraclite, Empédocle, Spinoza, Goethe* » (*FP X,* 25[454]).

Renforçons notre hypothèse : la timidité du jeune Nietzsche, bien qu'ayant disparu par la suite, a laissé une trace profonde dans sa philosophie. En effet, alors qu'il semble tenir de quoi contester définitivement la validité de la posture, somme toute anhistorique, qui se dégage du spectateur désintéressé, c'est plutôt lui seul que l'on voit reculer. Il est cependant peut-être difficile de comprendre d'emblée ce qu'il faut entendre par cette dernière observation, sans revenir au préalable sur les déterminations d'un tel spectateur, et notamment sur les raisons qui en font un spectateur anhistorique. En gros, c'est parce qu'il semble n'avoir aucune attache, qu'il est en quelque sorte une coquille vide, une page blanche en face de l'œuvre d'art. Ce n'est pas un secret : ce concept est une déduction du second précepte de *La critique de la faculté de juger*, selon quoi : « *Le beau est l'objet d'une satisfaction désintéressée* »[37], précepte qui stipule que le beau n'est attaché à aucun intérêt en particulier, aucune finalité, ni morale, ni politique, cognitive, religieuse, utilitaire ou autre, qu'il est appréhendé par le spectateur de manière gratuite, celui-ci étant par conséquent un spectateur désintéressé. Concrètement, ne seraient compris dans l'expérience du beau que les éléments suivants : le sujet, l'œuvre d'art, la sphère et l'instant qu'ils partagent *hic et nunc* par l'entremise des facultés de l'imagination et de l'entendement. À titre d'exemple, cela implique que le spectateur ne peut pas trouver beau *Les raisins de Xeusis*, simplement parce qu'il aurait envie d'en consommer les grappes, ou *Guernica* laid, juste parce que la guerre et la violence lui répugnent, ou encore l'*Odalisque*

[37] Kant, *op. cit*., Section I, Livre I, §6, p.55.

de François Boucher inesthétique, parce que ce tableau est indécent, agressif et sans doute misogyne, la femme y étant représentée avant tout comme un objet sexuel.

Bref, Adorno – qui est loin d'être le seul dans ce cas – pense par conséquent que « la doctrine de la satisfaction désintéressée est pauvre vis-à-vis du phénomène esthétique. Elle le réduit au beau formel ».[38] Selon le théoricien de l'école de Francfort, Kant cherche à faire de l'esthétique un langage autonome, pur et dépourvu de tout apport extérieur, privé en l'occurrence du « fait social ». L'art peut-il cependant se passer de son hétéronomie ? Peut-il exister sans ces domaines : politique, moral, historique, juridique et autres ? Même s'il n'y a jamais d'art sans forme, et à ce titre Adorno admet l'importance de celle-ci, on ne peut non plus oublier qu'il n'y a de forme qu'à partir d'un support. C'est donc dire que l'art ne peut tirer son principe uniquement de lui-même, et que tous ces domaines, ce « fait social »[39], qui siègent a priori en dehors de lui, ne lui sont pas tout à fait étrangers. Adorno en veut pour confirmation l'exemple de la théologie qui a dû, au cours de l'histoire, céder aux assauts maintes fois renouvelés des tenants d'une cause puriste de l'art et en être au final séparée. Une telle scission, nous dit-il, n'a pu être rendue effective qu'au prix de la « blessure même de l'art »[40].

En fait, on ne peut pas dire que cette blessure soit nécessairement contre-nature, pas plus qu'on ne peut la considérer comme une exception. Selon Adorno, l'histoire montre que, du fait même de son évolution, l'art cherchera toujours à nier son hétéronomie. Si bien que ce genre de blessure y intervient régulièrement. Après la théologie, l'actuel insuccès de la littérature du XIXe siècle nous en offre un autre modèle :

> De nos jours, ce ne sont pas seulement certaines formes qui sont mortes, mais aussi d'innombrables sujets : la littérature sur l'adultère qui couvre la période victorienne du XIXe siècle et du XXe siècle, n'est plus guère immédiatement compréhensible après la

[38] Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique,* trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 2011, p.27.
[39] *Ibid.,* p.2.
[40] *Ibid.,* p.16.

> dissolution de la cellule familiale à l'apogée de la bourgeoisie et le relâchement de la monogamie. Elle connaît une survie médiocre et pervertie dans la littérature vulgaire des magazines. De même ce qu'il y a d'authentique dans *Madame Bovary*, jadis inclus dans son sujet, a surpassé déjà depuis longtemps ce déclin qui est aussi le sien.[41]

Ce second exemple fait comprendre que l'art nie régulièrement son hétéronomie. Pour saisir toutes les étapes de ce processus, il faut toutefois avoir à l'esprit la dialectique qui le sous-tend : chaque fois que l'art réussit en effet à se débarrasser d'un contenu, c'est pour en retrouver un autre. Or, c'est cette zone intermédiaire dans laquelle il passe constamment d'un type d'hétéronomie à un autre, zone qui est en vérité l'espace à partir duquel il se recrée en permanence, qui définit son autonomie : « L'art est pour soi et ne l'est pas, il manque son autonomie sans ce qui lui est hétérogène. »[42]

Certes, Nietzsche ne pourrait pas dire le contraire. Il était au fait de ce formalisme que son successeur pointe du doigt chez Kant ; la façon dont il parle de « *l'art pour l'art* » (*CI*, « Incursions d'un inactuel », §24), précisément les références qu'il voit derrière ce concept, le montrent bien ; l'une d'elles n'est autre que le philosophe de Königsberg lui-même. Avant tout, Nietzsche considère « *l'art pour l'art* » comme un concept vide, inconsistant et ennuyeux à la manière du « coassement virtuose de grenouilles transies qui désespèrent dans leur mare » (*FP XIV*, 14[120]). Qu'on s'accorde toutefois sur ce point, avant de le traiter une fois encore de rabat-joie : ce n'est pas lui qui a créé les limites très étroites de ce concept, dont la seule formulation tautologique – nous notons à cet effet que Nietzsche l'intitule encore comme suit : « le beau pour le beau » (*FP XIII,* 10[194]) – trahit les ambitions : le rejet systématique de toute valeur non esthétique, la gratuité intégrale de l'art, son ultime indépendance, ainsi que son autonomie nécessaire. On l'aura donc compris, avec « *l'art pour l'art* », le formalisme

[41] *Ibid.,* p.19.
[42] *Ibid.,* p.22.

s'ouvre un espace lui permettant de réaliser, à partir d'une pratique autotélique de l'art, ses exigences les plus radicales.

Or, bien que l'expression « *l'art pour l'art* » ne soit apparue qu'au XIXe siècle, et ce au sein d'un milieu littéraire français qui en attribue la théorisation à Théophile Gautier, le phénomène en question – le formalisme esthétique pour le redire très vite – n'a pas attendu cette appellation pour exister, du moins si ce qu'on a entendu jusqu'ici concernant « le spectateur désintéressé », selon quoi il illustre le modèle d'une esthétique pure, gratuite et dépourvue de fonctionnalité, est avéré. Assurément donc, Nietzsche établit un lien entre les deux concepts. Pour le voir, il convient de jeter un coup d'œil sur le contenu des parenthèses du fragment *FP, XII,* 7[7]. Le terme qui y est associé à « contemplation désintéressée », à savoir « les parnassiens », désigne en l'occurrence des vulgarisateurs en propre de « *l'art pour l'art* », à savoir un mouvement de poètes qui, par réaction contre le lyrisme sentimental du romantisme, faisaient valoir à la place une poétique plus sobre, de la retenue et de l'impersonnalité. Sans doute est-ce ce que Nietzsche a voulu exprimer dans le texte posthume suivant, oubliant ainsi la période où lui-même aurait voulu mettre plus d'objectivité dans l'art lyrique : « Ce sont les romantiques dont la foi s'est envolée : désormais ils veulent au moins voir comment tout se passe et trépasse. Ils appellent cela *l'art pour l'art*, « objectivité » ». (*FP XII,* 7[10])

Voici le fragment en question, lequel juxtapose les concepts kantien et, disons, français : « Le pessimisme dans la théorie esthétique ("contemplation désintéressée", "les parnassiens") » (*FP XII*, 7[7]). Si bien que, tenant compte de l'antériorité du philosophe de Königsberg, nous sommes d'avis que Nietzsche voit réellement en Kant un précurseur du Parnasse. Par ailleurs, avant même la théorisation du concept par Gautier, c'est d'abord

Benjamin Constant qui, dans son *Journal* du 11 février 1804, avait fait la remarque suivante : « *L'art pour l'art*, et sans but ; tout but dénature l'art. » Dans le commentaire du *Crépuscule des idoles*, où il souligne aussi cette absence de but du concept – mais cette fois-ci péjorativement, Nietzsche ajoute une autre expression plus ou moins synonyme, « sans fin » : « sans but, sans fin, sans sens, bref *l'art pour l'art* » (*CI,* « Incursions d'un inactuel », §24). Seulement, qui ignore quel penseur a défini l'art comme étant « une finalité sans fin » ?[43] Qui ignore que cet énoncé est le troisième des quatre préceptes de l'esthétique kantienne, et que c'est en vertu de cette absence de finalité de l'art que le spectateur est nécessairement, pour sa part, un individu désintéressé ? Pas Schopenhauer en tout cas, dont Nietzsche, qui le considère pourtant comme un acolyte du philosophe, reconnaît ici qu'il « s'est moqué avec raison de Kant avec sa fin en soi » (*FP X,* 26[86]). Pour résumer notre pensée, nous dirons que Nietzsche connaissait très bien cette détermination à la fois anhistorique et formaliste qui se dégageait de la posture du spectateur désintéressé. Or en quoi voit-on le recul, évoqué plus haut, concernant l'invalidation de cette posture ?

Le commentateur Éric Dufour le soutient : si l'on considère la musique, il existe une phase ouvertement formaliste dans l'esthétique de Nietzsche. Ce formalisme musical est situé, selon lui, à l'époque de *Humain trop, humain*. Le critique explique que, pendant cette phase, Nietzsche ne comprend plus l'œuvre d'art comme une expression de l'être, à partir des sentiments notamment, ainsi qu'il le faisait au début de sa philosophie, ni comme une expression des pulsions et de la volonté de puissance, comme il le fera plus tard avec sa physiologie de l'art ; il ne la considère qu'à partir du seul aspect de l'œuvre d'art et de sa forme.[44] Dufour relève néanmoins cette différence entre les deux philosophes : alors que le

[43] E. Kant, *op. cit*., Section I, Livre I, §10.
[44] Éric Dufour, *op. cit*., p.14.

formalisme kantien découle du spectateur, celui de Nietzsche – qui s'accorde en cela avec Hanslick – se détermine à partir des seules propriétés de l'œuvre d'art.[45] Mais peut-être pouvons-nous ajouter à cette première différence la suivante : les deux philosophes n'ont pas la même conception de la forme, Nietzsche reprochant à Kant, ainsi qu'à toute la tradition occidentale, d'être encore trop idéaliste à cet égard. Au lieu d'être tangible, plurielle et dynamique, la forme est plutôt pensée chez eux comme un attribut unique, figé, immuable. Nous expliquons, en détails, les tenants de cette question dans notre troisième chapitre.

Considérant donc l'insuffisance de ces objections, sur les différences entre les formalismes nietzschéen et kantien, et leurs conceptions respectives de la forme, à quel niveau le recul de Nietzsche intervient-il dès lors ? Certains aphorismes affirment le primat de la forme, en le déterminant à l'encontre du spectateur et de son statut historique. Sur ce point, le philosophe semble en effet rejoindre le spectateur désintéressé kantien. Expliquons-nous davantage à ce propos, en considérant l'extrait suivant : « presque toute musique ne commence à exercer *un charme magique* qu'à partir du moment où nous l'entendons parler la langue de notre propre *passé*. » (*VO,* §168). C'est une manière de prendre conscience de l'histoire propre du spectateur, son vécu. Et en lisant globalement l'aphorisme, le philosophe fait état d'une capacité de réminiscence, remontant à la plus tendre enfance, à l'époque « du premier printemps, des premières fleurs, des premiers papillons, de la première amitié. » (*VO,* §168). Tous ces souvenirs opèrent et interagissent dans la contemplation esthétique, et la conditionnent. Il s'ensuit que « Chacun nomme beau ce qui est l'expression visible de ce qui lui est agréable (utile) ou ce qui évoque un souvenir, ou apparaît habituellement en liaison avec lui. » (*FP IV*, 8[100]) Il réserve toutefois une surprise : à la fin de l'aphorisme 168 du *Voyageur*

[45] *Ibid.,* p.202.

et son ombre, Nietzsche déclare que cette approche, dont nous pouvons constater le caractère historique, n'est valable que pour « quiconque n'est pas capable de prendre plaisir à cette musique en pur esthète ». L'aphorisme 119 des *Opinions et sentences mêlées,* lu un peu plus haut, nous sert à nouveau de repère ici : le philosophe y explique que tous les plaisirs ainsi que les intérêts pris à la fréquentation des œuvres d'art, non pas pour elles-mêmes, mais en tant qu'elles sont des rappels de nos propres expériences passées, n'appartiennent qu'aux « germes rudimentaires du sens esthétique ».

On le voit donc, Nietzsche fait effectivement machine arrière. Soyons clair cependant : nous ne prétendons pas que cette timidité vis-à-vis du concept kantien serait la seule raison à cela. Incontestablement, d'autres paramètres interviendraient dans cette conjoncture. Surtout lorsqu'on connaît les réticences du penseur concernant la philosophie hégélienne de l'histoire. Nietzsche ne cache pas les réserves qu'il oppose à son prédécesseur. Lorsque Hegel fait de l'Idée le moteur principal de l'histoire, et d'une telle histoire, l'argument principal de l'existence, il s'empresse de réagir : « Dès qu'on abuse de l'histoire, ou qu'on lui accorde trop de prix, la vie s'étiole et dégénère. » (*CIn II*, préface). Dans le domaine de l'esthétique, un tel abus – que Nietzsche qualifie ailleurs de « fièvre historienne » (*CIn II*, préface) – est sans appel : « L'art s'enfuit, lorsque vous vous empressez de dresser sur vos actes le chapiteau de l'histoire. » (*CIn II*, chap.5). Si bien que nous sommes portée à croire que la volonté d'éviter de sombrer dans la même « fièvre », le même fanatisme vis-à-vis de l'histoire, a pu participer de son refus de donner plus d'importance à ce passé collectif ou à celui, personnel, du spectateur dans la contemplation esthétique.

Qu'il s'agisse ou non d'esquiver Hegel, la leçon à tirer de la critique anti-formaliste, ô combien périlleuse, que Nietzsche mène contre le spectateur désintéressé, est qu'une

philosophie qui se démarque en permanence de ses adversaires peut mécaniquement se rapprocher de l'un d'eux, par le seul fait que ces derniers s'opposent entre eux. C'est une question de logique en vérité, et c'est ainsi que sans le vouloir, Nietzsche a malgré tout réduit la distance qui le séparait du philosophe de Königsberg.

I.3. Les a priori moraux du concept de contemplation désintéressée ; la contemplation est toujours intéressée.

Occupons-nous maintenant, après ces premières hésitations – et celles concernant le spectateur anhistorique kantien – de la manière dont le philosophe procède à la réfutation du spectateur désintéressé. Comme indiqué, il voit en l'auteur de la critique de *La Faculté de juger* un précurseur de *« L'art pour l'art »*. Pourtant, regardons ce qu'il déclare concernant ce concept qui ne se veut rien de moins que le *nec plus ultra* du formalisme esthétique : « Le combat contre le but en art est toujours le combat contre la tendance *moralisante* en art, contre la subordination de la morale. *L'art pour l'art* veut dire : "*Au diable la morale*". Mais même cette hostilité traduit encore la suprématie du préjugé. » (*CI,* « Incursions d'un inactuel », §24) En d'autres termes, la morale que « *l'art pour l'art* » combat opérerait encore dans la notion. Or, sur ce plan, on observe une correspondance avec la critique du spectateur désintéressé – nous rappelons que les deux concepts renvoient à la même approche – dont l'une des lignes de force consiste à accuser les *a priori* moraux du concept. En effet, Kant pense que le spectateur désintéressé est un concept esthétique, mais il commet là une grave erreur. La contemplation elle-même n'est pas un concept exclusivement esthétique, pas plus que celui de désintéressement. Les lignes qui suivent s'en expriment : « On a jusqu'ici, du côté des

philos<ophes>, confondu et assimilé sans malice l'état contemplatif et l'état esthétique : mais le premier n'est qu'un présupposé du second auquel il ne s'identifie pas... » (*FP XII*, 5[83]). Pour mieux saisir un tel présupposé, il faut revenir à l'origine de la contemplation, laquelle avait lieu au temple. Le sujet contemplateur était dans une disposition d'écoute et d'observation, une attitude de piété et de recueillement, en vue de se laisser absorber et instruire par les mystères de la divinité. Nietzsche, sans aucun doute, fait référence à cette étymologie ici :

> Nous ne comprenons plus en général l'architecture [...] Dans un édifice grec ou chrétien, tout à l'origine signifiait quelque chose, et cela par rapport à un ordre de choses supérieur : cette idée d'une signification inépuisable restait autour de l'édifice, pareille à un voile enchanté. La beauté n'entrait qu'accessoirement dans le système, sans intéresser essentiellement le sentiment foncier de sublimité sinistre, de consécration par le voisinage des dieux et la magie ; la beauté *adoucissait* extraordinairement l'horreur – mais cette horreur était partout la condition première. – Qu'est-ce pour nous maintenant la beauté d'un édifice ? La même chose que le beau visage d'une femme sans esprit : une sorte de masque. (*HTH I*, §218)

Validé par tous les arts, ce premier aspect reste valable : certains pratiquent la contemplation avec la même ferveur et le même enthousiasme que ce spectateur – Nietzsche lui-même en l'occurrence – s'écriant devant la splendeur de la nature : « Tant de beauté accumulée faisait courir un frisson sacré, portait à une muette adoration de cet instant de sa révélation. » (*VO*, §295). Nous aussi connaissons de tels frissons, éprouvons les mêmes tensions et tressaillements, bref cette même ambiance de dévotion et de sacralisation. Ce n'est pas pour rien qu'on parle d'auteurs-cultes, de romans-cultes, de films-cultes ou autres. Or cette observation vaut aussi bien pour l'art religieux que pour l'art profane. Ainsi, la *Missa Solemnis* de Beethoven n'est pas nécessairement plus adulée que la *Neuvième symphonie* ! Nous proposons justement une nouvelle illustration de l'activité contemplative, à partir de cette symphonie, dans les lignes suivantes. Au passage, sans le moindre changement dans son

discours, Nietzsche décrit à ce propos une sorte d'aperception transcendantale. Dans le cas présent, on peut la spécifier comme une aperception du divin, donnée – via cette révélation soudaine dans la cathédrale et ce rêve d'immortalité – sous la forme du sentiment religieux ou, ce qui revient au même dans cette philosophie, du sentiment métaphysique, que l'auditeur sent naître en lui. Voici le texte en question :

> Quelle est la force du besoin métaphysique, et les difficultés que la nature se trouve au dernier moment pour s'en emparer, on pourra s'en rendre compte par ce fait que dans l'esprit libre lui-même, alors qu'il s'est débarrassé de toute métaphysique, les plus hauts effets de l'art continuent à provoquer sans peine une résonance de cet corde métaphysique depuis longtemps muette, voire brisée, comme par exemple à certains passages de la symphonie de Beethoven où il se sent planer au-dessus de la terre dans une cathédrale d'étoiles, un rêve d'immortalité au cœur [...] (*HTH I*, §153)

On pourrait fournir une série d'aphorismes de ce genre où l'auteur évoque ouvertement une connotation religieuse dans la contemplation esthétique. Ces écrits soulèvent beaucoup de problèmes chez les commentateurs, qui ne parviennent pas à s'entendre sur un seul sens. Certains, comme Heidegger, y voient la preuve que Nietzsche est bien le métaphysicien qu'il prétend combattre de toutes ses forces. D'autres tentent de localiser ces occurrences, de les circonscrire, cela leur permettant de conclure que le philosophe a dépassé cette période. Une troisième catégorie de commentaires s'efforce de donner une autre signification, physiologique cette fois, à la référence métaphysique de Nietzsche. Indépendamment de cette polémique, nous nous contenterons de souligner la clarification évidente que ces textes apportent à la controverse qui l'oppose à Kant, à qui Nietzsche peut ainsi prouver – si besoin avec l'appui de Schopenhauer – que le concept de contemplation n'est pas à la base un concept esthétique : « Le regard sans cesse dirigé vers le parfait, et le calme qui en résulte – ce que Schopenhauer décrit comme phénomène esthétique – est aussi la caractéristique des croyants »

(*FP X,* 26[245]). Reste donc à savoir ce qui fera de la contemplation un concept esthétique – et non plus un concept moral.

Nietzsche explique « aux théoriciens du désintéressement » (*GS,* §21) que leur concept n'est pas, lui non plus, purement esthétique. On voit cela beaucoup plus clairement en lui substituant un terme synonyme, l'altruisme, qui est plus systématiquement associé à la sphère de la morale. C'est ainsi que Nietzsche en vient à déclarer que « la condamnation de l'égoïsme », c'est-à-dire la valorisation de l'altruisme, « présuppose déjà un canon moral » (*FP X*, 25[437]). Il en résulte que le formalisme que Kant cherche à établir autour de la contemplation esthétique n'est plus crédible. Mais ce n'est pas tout. Nietzsche va beaucoup plus loin pour démontrer que, par lui-même, « L'altruisme, c'est une illusion. » (*FP X*, 26[389]). Dans le fond, et cela explique ces qualificatifs – tous plus infamants les uns que les autres – qu'il utilise à l'endroit de son compatriote : « sottise imputable au vieux Kant : "cela plaît de façon désintéressée". » (*FP X,* 25[101]) ou, comme indiqué plus haut, « naïveté de curé de campagne »**,** ce concept n'existe pas. Si bien que le philosophe qui bâtit sa pensée là-dessus est forcément un insensé.

L'altruisme est un concept qui dissimule son contraire : « le culte de l'altruisme est une forme spécifique d'égoïsme. » (*FP XIV*, 14[29]) Et de fait, le *Versuch* professe uniquement la dernière valeur, ne prêche que l'amour de soi et la défense des intérêts particuliers. « Un être vivant est "égoïste" de part en part. » (*FP XI,* 36[20]). De multiples fois, Nietzsche tentera de conforter cette thèse par des analyses effectuées à partir des formes les plus extrêmes de l'altruisme, comme le sacrifice. Le paragraphe 220 de *Par-delà bien et mal*, par exemple, revient sur l'un des moments de cette analyse : « "Et l'éloge de celui qui se sacrifie ? " Mais quiconque a vraiment offert des sacrifices sait bien qu'il voulait et qu'il a reçu quelque chose

en retour [...] il a peut-être abandonné ici pour recevoir là-bas, et de manière générale pour être plus et en tout cas se sentir plus. »

Ainsi le sacrifice serait-il une forme de troc, n'ayant pour effet et seul motif que l'accroissement de la volonté de puissance. Là où Nietzsche pourrait avoir raison, c'est que, généralement, le succès d'une cause pour laquelle on s'est sacrifié nous procure une satisfaction. Peu importe que l'on voie celle-ci en termes de gain ou de pouvoir, de sentiment de puissance. Cependant, il est nécessairement dans l'erreur lorsqu'il estime que ce phénomène est toujours circonscrit au seul périmètre du moi. Lorsque le 28 mai 2018, Mamadou Gassama, jeune malien de 22 ans vivant à Paris, escalade un immeuble de quatre étages au 51 rue Marx-Dormoy, dans le 18e arrondissement, pour sauver un enfant sur le point de chuter, on peut difficilement affirmer ici : « l'être du sentiment de l'ego se montre [...] » ! (*FP X,* 25[155]).[46] Nous proposons de nous en remettre à la conjonction de deux éléments : le caractère totalement hasardeux, imprévisible de l'événement, Gassama était en promenade au moment où il a vu l'enfant, et la rapidité de la réaction, qui fut presque instinctive. On voit un homme tremblant après coup, en réalisant le danger qu'il vient de braver. Il en est de même concernant ce « sentir plus » que *Par-delà bien et mal* présente comme l'objectif que recherche tout acte sacrificiel. Non seulement les circonstances que nous venons de décrire sont pour l'infirmer, mais cet individu, en plus, ne pouvait pas prévoir qu'il tirerait un profit, ni d'ailleurs une quelconque gloire de cette entreprise altruiste, d'autant qu'il fera tout par la suite pour échapper aux médias qui avaient décidé, sans lui demander son avis, de faire de lui un héros.

[46] « […] celui qui se sacrifie vraiment *sait* que ce n'était pas un sacrifice ! Celui qui aime fait déjà figure d'anti-égoïste ! Mais il est évident que l'être du sentiment de l'ego se montre uniquement dans le *vouloir avoir*, - on donne *pour* avoir (ou pour garder). Celui qui se donne veut par là *garder* quelque chose qu'il *aime*. »

C'est donc à l'aune de cet exemple que nous sommes amenée à penser que les analyses nietzschéennes confondent, dans le fond, ces deux profils : le sacrificateur et le calculateur. Mais qu'à cela ne tienne, il nous faut reconnaître que cette perspective, présentant la puissance comme le motif ultime de l'action désintéressée, est remarquablement significative au regard du reproche fait au théoricien du spectateur désintéressé de ne réfléchir sur « l'art et le beau qu'à partir du seul "spectateur" ». Car, même si ce n'est pas délibéré, Kant use ainsi d'un stratagème lui permettant de conférer tous les privilèges à un tel spectateur, sans aucun amendement en retour : le faisant passer, d'un côté, pour une personne détachée, désengagée, tout en lui accordant les pleins pouvoirs de l'autre. Nous insistons sur ce point : ces pleins pouvoirs s'expliquent par le rôle d'arbitre souverain de l'art, ou si l'on préfère d'arbitre universel, attribué par Kant au spectateur. Nietzsche saisit ici cet aspect du spectateur kantien – qui spécifie, en réalité, les déterminations ultimes du concept de désintéressement : « Kant pensait faire honneur à l'art en privilégiant et en plaçant devant la scène, parmi les prédicats du beau, ceux qui font honneur à la connaissance : impersonnalité et validité universelle. » (*GM*, III, §6) Bref, c'est ainsi qu'à « crétin », « naïf » et à bien d'autres qualificatifs du même acabit, Kant fait ajouter la « perfidie » à ses travers.

Cela étant, si Kant passe pour un stratège et un calculateur accompli, que devons-nous dès lors penser de Nietzsche ? Est-il aussi démuni en matière de ruse intellectuelle qu'il voudrait le faire croire ? À vrai dire, nous en doutons. Et si ce devait être le cas, le philosophe ne manque pas pour autant de ressources. Nietzsche n'est pas seul à penser que la contemplation esthétique n'est pas désintéressée. Il s'appuie sur un tiers, précisément l'auteur de ce slogan : « "Beau"— *c'est une promesse de bonheur*. » (*HTH I*, §149). Le commentaire du propos est fait ici par *La Généalogie de la morale* : « Voici en tout cas qui rejette et raille

justement la seule chose que Kant souligne dans l'état esthétique : le désintéressement. Qui a raison Kant ou Stendhal ? » (*GM,* III, §6). C'est couru d'avance, cela ne peut pas être Kant. Or Nietzsche donne-t-il vraiment raison à Stendhal pour autant ? Voici ce qui est écrit dans le même aphorisme, 149 (*HTH I*), à la suite du même slogan : « "Beau"— *c'est une promesse de bonheur*. Stendhal. Et quelle est cette nostalgie qu'éveille la vue de la beauté ? Celle d'être beau : nous nous figurons qu'il doit s'y attacher beaucoup de bonheur. – Mais c'est là une erreur. ».

Soulignons que, tout franc-tireur qu'il est, Nietzsche n'a pas l'habitude de s'attaquer à ce penseur, envers qui il éprouve et témoigne réellement du respect. Si bien que l'une des rares fois, sinon la seule de tout le corpus, où il est en porte-à-faux avec l'écrivain français concerne cette définition. La question est par conséquent la suivante : pourquoi Nietzsche appelle-t-il le littérateur français à sa rescousse ? Pourquoi s'appuie-t-il sur lui alors qu'il sait bien, au fond, qu'il n'adhère pas à son analyse ? En réalité, c'est pour deux raisons : d'une part la définition de Stendhal contredit ouvertement celle de Kant, et il est à supposer que cela ne laisse pas Nietzsche indifférent ; d'autre part, même si elle n'est pas totalement exacte, cette définition comporte néanmoins une part de vérité, car ce bonheur dont Stendhal parle n'est autre que l'expression de la même puissance que Nietzsche présente comme le véritable critère du beau. Deux textes posthumes, entre autres, peuvent nous en faire la certification. Dans le dernier cahier de Nietzsche, on lit : « Qu'est-ce que le bonheur ? Le sentiment que la puissance recommence à croître [...] » (*FP XIV* 15[120]), et dans celui qui précède : « [...] le sentiment du beau, c'est-à-dire l'augmentation du sentiment de puissance » (*FP XIII*, 10[167]).

Ainsi la formule stendhalienne est-elle malgré tout acceptable. Dans tous les cas, c'est ce que montre le commentaire suivant, portant sur *La Madone Sixtine,* à travers le visage

rayonnant de joie des spectateurs. À titre de rappel, le tableau décrit la Vierge avec l'Enfant Jésus, et un public de spectateurs composé de deux petits anges, ainsi que deux individus : un vieillard et une jeune femme que le peintre fait entrer dans la toile de part et d'autre de la scène ; c'est en l'occurrence sur ces deux personnages qui, en réalité, représentent les spectateurs que nous sommes, que Nietzsche veut attirer l'attention :

> Que nos aînés, habitués à la prière et à l'adoration, vénèrent ici à leur guise, comme le digne vieillard de gauche, quelque chose de surhumain : nous, les jeunes, semble nous lancer Raphaël, nous serons du côté de la belle-fille de droite qui, de son regard provocant et nullement dévot, dit aux spectateurs de cette scène : « n'est-il pas vrai que cette mère et son enfant font un tableau agréable, engageant ? » Ce visage et ce regard reflètent un rayon de joie sur le visage des spectateurs. (*VO,* §73)

Pour lire ce tableau jusqu'au bout, il convient cependant de revenir un peu en arrière. Nous pointions à l'instant les origines religieuses du concept de contemplation, en nous interrogeant sur le facteur manquant, la condition sans laquelle on ne pouvait la considérer comme une contemplation esthétique. Or c'est peut-être ici le lieu de répondre à notre question. Nietzsche, en effet, a beau conserver les aspects étymologiques du concept de contemplation, il n'en reste pas moins qu'à ses yeux la dimension physiologique du phénomène reste fondamentale. Il n'est pas question que cette expérience soit désincarnée, idéalisée. Autrement, la fin de non-recevoir qu'il oppose à cette religiosité pourrait même s'avérer des plus implacables, comme le montre en substance sa critique de la contemplation ascétique :

> L'esprit philosophique a toujours dû emprunter le déguisement et le cocon des types préalablement fixés du contemplatif, prêtre magicien devin, religieux de manière générale, pour être simplement possible dans une certaine mesure : l'idéal ascétique a longtemps servi de forme de manifestation, de présupposé d'existence au philosophe. (*FP X*, 26[245])

Voici la conclusion à tirer d'une telle réponse : le « regard provocant et nullement dévot » de la spectatrice de la *Madone Sixtine* ne constitue en rien un facteur qui pourrait discréditer

la valeur esthétique de la contemplation que nous voyons se matérialiser à travers sa personne. D'ailleurs, il suffit de voir quel thème le *Versuch* met en avant pour valider ses analyses sur l'ensemble de cette question : la sexualité. Et ces deux définitions de l'esthétique, selon quoi elle est liée aux valeurs biologiques (*FP XIV,* 16 [75].), ou physiologiques (*FP XII,* 7[7]), permettent de deviner pourquoi. Comme l'indique le radical « bio » dans biologie, Nietzsche définit l'art à partir d'une problématique de la vie. Sur ce plan, la physiologie de l'art ne signifie pas autre chose : la seule différence est qu'elle met l'accent, de surcroît, sur l'aspect de la volonté de puissance en quoi cette vie consiste. Bien que Nietzsche ne sache pas d'où cette dernière est censée provenir, n'oublions pas son athéisme, il connaît le mode selon lequel elle advient : il sait que le vivant parvient à l'être et se perpétue à partir de la reproduction. C'est pour cette raison que la sexualité ne peut qu'occuper une place fondamentale dans sa réflexion esthétique.[47] Nietzsche y renvoie aussi bien la question de la création d'art que celle de la réception. Or, on ne peut que le constater : dans ce dernier cas, Schopenhauer devient un interlocuteur privilégié, avec qui il doit tout spécialement régler un contentieux. Nous en sommes notamment avisée par le ton qu'il utilise dans le passage suivant : « Il est peu de choses dont Schopenhauer parle avec autant d'assurance que l'effet de la contemplation esthétique. Il dit à son sujet qu'elle exerce un effet qui s'oppose à l'"intérêt" sexuel, semblable [...] » (*GM,* III, §6). Il faut donc démentir le complice de Kant, auquel, sans doute, il fait encore allusion dans ce fragment inachevé, dont on devine sans difficulté la suite : « Une sottise imputable au vieux Kant : "cela plaît de façon désintéressée". Et il y a encore des gens fiers de pouvoir dire qu'à la vue d'une Vénus grecque etc. » (*FP X,* 25[101]) Nietzsche n'hésite pas à

[47] Voir à ce sujet Kelly Oliver, *Womanizing Nietzsche* (New York, Routledge, 1995) ainsi que Kelly Oliver et Marilyn Pearsal, *Feminist Interprétations of Friedrich Nietzsche* (University Park [Pennsylvanie], Pennsylvania State University Press, 1998.

faire appel à la légende de « Pygmalion », le sculpteur tombé amoureux – qui est devenu spectateur – d'une femme du nom de Galatée, laquelle se trouve être rien de moins que sa propre œuvre d'art. En effet, à l'aune de ce mythe, et en admettant que les mythes sont par nature révélateurs de ce qu'il y a de plus caractéristique et peut-être aussi de plus inconscient dans nos vies, comment pourrait-on encore croire ce théoricien prétendant que « sous l'ensorcellement de la beauté, on peut contempler sans intérêt jusqu'à des statues de femmes dévêtues » (*GM*, III, §5) ? Pour tout dire, il n'y a pas que lui. C'est une foi qui est nourrie par une grande partie des destinataires de l'art, y compris les critiques, notamment lorsqu'il s'agit de justifier l'intérêt pour les nus et, d'une manière générale, l'érotisme omniprésent dans bien des domaines de l'art. Une critique ayant l'habitude d'exacerber la distinction entre ces œuvres dites légitimes, et celles qui trempent dans l'érotisme vulgaire, pour ne pas dire pornographique.

Cependant, ce n'est pas en vain que cette philosophie a fait de l'art de soupçonner un maître-mot et du corps un outil indispensable pour connaître les formes. Contempler une œuvre d'art chez Nietzsche, être spectateur, c'est nécessairement s'investir en elle, s'y impliquer avec tout son être, ses désirs et ses pulsions. Gare à celui qui, comme cela arrive à certains amateurs d'art – voyeurs en réalité, mais malgré tout soucieux de leur réputation – cherche à faire passer sa fascination, voire son excitation, pour une attitude d'esthète et un penchant pur et gratuit, c'est-à-dire « une sorte de calme et de contemplation ». En ce cas, voici ce qu'il risque d'entendre : « Prends garde que ton calme et ta contemplation ne ressemblent point à ceux du chien devant un étal de boucher, que la peur empêche d'avancer et le désir de reculer ; et qui ouvre grand les yeux comme si ce fussent des gueules ». (*VO*, §47) Le ton est certes sarcastique – tout est rédigé dans un style qui se veut polémique – il n'en reste pas moins un procédé

argumentatif. En l'occurrence, il est censé renforcer la croyance selon laquelle « L'aspiration à l'art à la beauté est une aspiration indirecte aux extases de l'instinct sexuel qui les transmet au cerebrum. » (*FP XII*, 8[1])

I.4. Considérant que le spectateur désintéressé est inexpérimenté et désensualisé, Nietzsche s'efforce de déterminer un type d'éducation adéquat au récepteur de l'art.

« Laissons hors-jeu l'impossibilité psychologique d'une action purement désintéressée » (*FP XII*, 7[6]), affirme Nietzsche. Et l'on pourrait même en dire plus. Ces premières réflexions montrent que « le spectateur désintéressé » n'est crédible sur aucun de ces plans : psychologique, physiologique ou philosophique. Mais cette conclusion ne constitue dans le fond qu'un premier acte. Il faut se rappeler l'objectif de cette critique à terme : invalider le point de vue kantien faisant du spectateur le juge ultime du beau. D'où la nécessité d'aller plus loin. À ce titre, Nietzsche tentera de démontrer une autre insuffisance chez le même spectateur désintéressé : son inexpérience. Et si toute cette sobriété, ce désengagement apparents, pouvant être interprétés comme une forme de hauteur, avaient pour seule fonction de masquer cette lacune ! En revenant à la *Généalogie de la morale*, cet aspect de l'incompétence du spectateur y apparaît clairement, l'auteur déplorant que le public se contente d'une connaissance des philosophies du beau, n'étant pas détenteur avec cela d'une expérience authentique de l'art :

> Et si encore ce « spectateur » avait été suffisamment familier aux philosophies du beau ! – à savoir sous la forme d'un grand état de fait et d'une grande expérience personnels, d'une abondance d'expériences vécues, de désirs, de surprises, de ravissements absolument propres et vigoureux du champ du beau ! Mais c'est le contraire... dans la célèbre définition kantienne du beau, le manque d'expérience personnel un peu subtil est logé sous les espèces d'un gros ver d'erreur fondamentale. (*GM*, III, §6)

Que doit-on comprendre à partir de là ? Que cherche à dire Nietzsche en pointant une telle inexpérience chez ce type de spectateur ? Nous proposons de le découvrir étape par étape, et ce en consultant d'abord l'extrait suivant, qui remet en cause le jugement du public sur la base d'une réputation, soi-disant injustifiée, qu'il aurait faite au Bernin :

> Nous nous figurons tous que la qualité d'une œuvre, d'un artiste, est démontrée du moment qu'ils nous émeuvent, nous secouent. Mais il faudrait encore que soit d'abord démontrée la qualité de notre jugement et de notre sentiment à nous : ce qui n'est pas le cas. Qui a davantage ému et ravi, dans le domaine des arts plastiques, que le Bernin, qui produit effets plus puissants que ce rhéteur d'après Démosthène qui introduisit le style asiatique et en fonda l'autorité pour deux cent ans ? Cette autorité étendue à des siècles ne prouve rien quant à la qualité d'un style. (*HTH I,* §161)

On voit que Nietzsche associe étroitement ces deux éléments : jugements et sentiments. Il ne s'agit pas d'une remarque anodine, car elle nous permet d'avancer plus avant dans notre enquête : à quelle instance commune ces jugements et ces sentiments sont-ils dès lors ramenés ? Au corps. Et le fragment suivant peut confirmer cette réponse : « Derrière tes pensées et tes sentiments, il y a ton corps, et ton soi dans le corps : la *terra incognita. Dans quel but* as-tu *telles* pensées et tels sentiments ? Ton soi, dans ton corps, veut, par ce biais, quelque chose [...] » (*FP IX,* 5[31). Contrairement à Descartes, pour qui l'âme est ce qu'il y a de plus essentiel – et sur ce plan nous savons que son fameux *cogito* n'est qu'une formule résumant l'orientation idéaliste d'une tradition philosophique qui date de Socrate –, pour Nietzsche le corps est premier : j'ai des sentiments, des pensées, parce que j'ai un corps. Ainsi, la formule du philosophe allemand serait, au lieu de « je doute donc je suis »[48], plutôt : j'ai un corps donc j'existe. Mais attention : cela ne fait pas de lui un sensualiste. En effet, tout comme

[48] René Descartes, *Discours de la méthode* (1637), IV, in *Œuvres et Lettres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1953, p.147-148.

il rejette les idéalistes, il refuse d'endosser cette dernière étiquette. Et dans l'aphorisme 161 de *Humain, trop humain*, que nous sommes en train de lire, on reconnaît bien cette idée qu'il avance également à propos de l'acteur : à savoir qu'il ne suffit pas de pousser des gémissements de joie ou de douleur, d'avoir des sentiments, des passions, d'avoir un corps donc, pour mériter le titre d'artiste ; une telle idée, ici, est appliquée au spectateur, à qui il est rappelé que ses seules émotions ne font pas de lui un esthète. Nietzsche a donc beau considérer le corps et ses pendants, ses différentes déterminations (les sens, sentiments, pulsions, instincts, raison) comme un « fil conducteur » (*FP XII,* 2[91]), il a beau le trouver surprenant et merveilleux (*FP XI,* 37[4].), et surtout, le considérer, sous sa forme organique, comme l'œuvre d'art la plus aboutie qui soit (*FP X*, 25[408]), il n'aura pas pour autant perdu toute lucidité à ce sujet : le corps peut également désespérer du corps. Voici, s'il en était besoin, une parole à même de montrer cette imperfection du corps : « Toutes les passions ont une époque où elles sont simplement funestes, où elles entraînent leur victime dans le fond de tout le poids de la bêtise – et une plus tardive, où elles épousent l'esprit, se "spiritualisent". » (*CI*, « La morale contre-nature », §1).

Cette idée selon laquelle le corps n'est jugé en dernière analyse que sur la base de ses activités relativise de manière considérable les positions du philosophe, notamment en ce qui concerne la pulsion sexuelle. On se souvient des mots de Nietzsche selon lesquels « [l']aspiration à l'art à la beauté est une aspiration indirecte aux extases de l'instinct sexuel qui les transmet au cerebrum ». (*FP XII*, 8[1]) Qu'en serait-il, en effet, si tout spectateur devait être vu comme un esthète, pour la seule raison qu'il est excité ? Pour revenir au cas du Bernin, on l'aura aussi compris : les défaillances de son spectateur, au niveau de sa faculté de juger et de son affectivité, sont issues du même abêtissement, en ce qu'elles sont le fait de la même

désespérance du corps. Certains aphorismes et fragments s'accordent à évoquer cet état en termes de désensualisation. Le passage suivant, qui fait une description de l'auditeur moderne, en fait partie :

> [...] tous nos sens sont maintenant émoussés : affaiblissement qui se trahit par exemple dans le règne absolu du tempérament des notes ; car, de nos jours, les oreilles qui font encore les distinctions subtiles, par exemple entre *ut* dièse et *si* bémol, relèvent des exceptions. Sous ce rapport, notre oreille s'est faite plus grossière. (*HTH I*, §217)

Le philosophe peut parfois se montrer plus frontal et plus offensif vis-à-vis du phénomène : « Je suis hostile à la désensualisation » (*FP XI,* 34[90]). Le plus important dans ce contexte, cependant, est d'examiner la façon dont le fléau est expliqué, à savoir comme résultant de l'ignorance, c'est-à-dire d'un manque d'éducation. Comment une personne qui n'aurait pas d'abord appris à distinguer les notes « *ut* dièse », « *si* bémol » et autres pourrait-elle les reconnaître ? Toute cette réflexion se trouve dans les textes du philosophe : « Voir et entendre présuppose un apprendre à voir, un apprendre-à-entendre de formes bien déterminées. » (*FP X*, 25[325]). En effet, bien que l'art soit supérieur à la vérité ou – pour utiliser un terme synonyme chez Nietzsche – à la connaissance, bien que l'artiste ne connaisse jamais entièrement son œuvre, et bien que les arts s'adressent à nos pulsions et à nos sentiments – nous interpellent donc de manière directe et subjective –, il est toujours nécessaire, pour le philosophe, de détenir assez d'instruction pour être légitimé à en parler. Sa pensée sur cette question est claire :

> La jouissance esthétique dépend de certaines connaissances (exercice) ; c'est vrai aussi pour l'art le plus populaire. Il n'existe pas d'effet immédiat sur l'auditeur, pas d'échappée au-delà des limites de l'intellect. Beaucoup ne goûtent pas la musique de Wagner faute de la culture musicale supérieure qui les en eût rendus capables. (*FP III*, 23[58])

En faisant l'historique de cette appréciation, on remarque qu'elle est présente dès les premiers textes de Nietzsche. Très tôt, il reprochait à l'État allemand de ne pas privilégier l'éducation artistique dans les établissements d'enseignement scolaire et universitaire. Pour cette raison, il ira jusqu'à remettre en question la prétention de cette dernière, l'université, « à figurer la plus haute institution pour la culture » (*PTG,* « Cinquième conférence », p.159) Or, en sondant sa pensée, on comprend pourquoi cette question avait autant d'importance à ses yeux. Nietzsche regarde le « Manque d*'éducation esthétique* » comme rien moins qu'une forme de barbarie :

> Les mots de « barbare » et de « barbarie » sont méchants et osés, et je ne me risquerai pas à m'en servir sans préambules : mais s'il est vrai que les Grecs identifiaient le parler des autres peuples à un coassement, et leur donnaient par conséquent le même nom qu'aux grenouilles, c'est donc que les barbares sont des coasseurs – balbutiement sans beauté ni signification. Manque d'*éducation esthétique*. (*FP II*, 19[313])

C'est sur la base de cette même conviction qu'il continuera d'insister sur la nécessité d'une « Éducation artistique du public » (*HTH I,* §167). Ce public, mal instruit et désensualisé, où l'on retrouve pêle-mêle « l'étudiant, l'écolier, voire même la créature féminine innocente », renvoie en réalité à des individus conditionnés, « préparés par les journaux à une même perception d'une œuvre d'art ». Cela signifie que Nietzsche met aussi en cause, après l'État allemand, le citoyen lui-même, cet « hybride à prétentions morales et érudites ». Ici, il s'arrête sur le caractère de ce type de citoyen, qu'on appelle encore « critique » – pour qui il ne cache pas son aversion : un spectateur tyrannique, qui se croit toujours plus savant que l'artiste, bien qu'il soit un spectateur superficiel : « Dans la sphère du critique, tout était artificiellement et simplement badigeonné d'un semblant de vie : de sorte que mis en présence d'un spectateur à l'attitude critique, l'artiste qui se produisait sur scène ne savait en fait plus du tout comment s'y prendre » (*NT,* § 22).

Tout est peut-être là : que devrait-on dès lors enseigner en priorité ? Quel type d'éducation et de culture artistiques faudrait-il mettre en place dans les écoles, les universités, et chez le public d'une manière générale ? Ces questions sont d'autant plus problématiques que l'esthétique de Nietzsche propose une classification des arts des plus flottantes. Nous savons qu'il distingue les arts apolliniens (grosso modo les arts plastiques) des arts dionysiaques, et qu'une telle répartition vient de ce que les premiers dépendent de l'œil alors que les derniers renvoient à l'oreille. Cependant, certaines disciplines échappent à ce classement. Bien que la danse relève principalement du regard, Nietzsche préfère la considérer comme un art dionysiaque, alléguant qu'elle est la sœur de la musique et qu'elle mobilise avant tout le corps. Et si la musique constitue l'art de Dionysos par excellence, la *Naissance de la tragédie* enseigne qu'il existe un type de musique apollinien : « la musique en tant qu'art apollinien [...] était de l'architecture dorique en sons, mais en sons uniquement esquissés, comme c'est le propre des sons de la cithare. » (*NT*, §2) Enfin, des arts comme le théâtre ou l'opéra mobilisent pleinement les registres indiqués, suscitent aussi bien les compétences du regard que celles de l'écoute. Et un art comme l'architecture n'a droit à aucun classement, Nietzsche considérant qu'elle n'est ni apollinienne ni dionysiaque.

Tout ceci manque donc de précision. Pointe encore la question du genre d'éducation artistique qu'il faut donner au spectateur. Dans certains ouvrages, Nietzsche place l'ouïe et l'instruction musicale au-dessus du reste, au point même d'y ramener un art qui passerait pour apollinien, si l'on devait suivre à la lettre sa façon de classer les arts. On pense ici à la lecture. Toutefois, un élément a aussi pu déterminer un tel classement : la forme faisant également sens chez lui, étant liée au contenu, la manière de lire avec ses nuances, ses intonations, son rythme, bref sa musicalité, importe donc nécessairement aux yeux de Nietzsche. Et ce n'est pas pour

rien qu'en la matière, il ne cache pas son admiration pour la lecture à voix haute, pratiquée par les Grecs. Ce propos est tiré de *Par-delà bien et mal* :

> Quel supplice pour qui possède une troisième oreille, que la lecture des livres allemands ! Quelle impatiente colère éveille en lui ce marécage lentement remué de sons qui ne sonnent pas, de rythme qui ne dansent pas que les allemands appellent un livre ! [...] Se tromper par exemple sur le *tempo* d'une phrase, prêter une oreille patiente et attentive à tout *staccato*, à tout *rubato* [...] Qui parmi les allemands liseurs de livres, a la bonne grâce de reconnaître des devoirs et des exigences de cet ordre, et de prêter une oreille attentive à tant d'art et d'intentions dans la langue ? Il leur manque, justement, l'oreille pour ces choses, et c'est ainsi que les plus violentes oppositions de style passent inaperçues et que l'art le plus subtil est gaspillé, comme si l'on s'adressait à des sourds. (*PBM*, §246)

Dans d'autres passages, au contraire, Nietzsche fait la promotion du visuel, en prenant soin de lui accorder un ascendant sur les autres formes d'expression. L'aphorisme 213 des *Opinions et sentences mêlées* accorde ouvertement la priorité aux arts plastiques sur la musique :

> L'éducation artistique de l'œil depuis l'enfance, par le dessein et la peinture, les esquisses de paysage comporte accessoirement cet avantage inestimable pour la vie d'*aiguiser* l'œil, de le rendre calme et patient pour l'observation des gens et des situations. Pareil bénéfice accessoire ne se tire pas de la culture artistique de l'oreille ; aussi les écoles primaires feront-elles bien en général de donner la préférence à l'art du regard sur celui de l'ouïe [...] (*OS*, §213)

Il serait possible de ré-accréditer cette dichotomie en renvoyant à la divergence flagrante entre ces commentateurs du philosophe, Liébert et Kessler, lorsque ceux-ci tentent de déterminer l'importance respective des arts chez Nietzsche. Le premier accorde l'ascendant à la musique : « Lorsque Nietzsche parle d'art, c'est d'abord et presque exclusivement à la musique qu'il se réfère ».[49] Le critique affirme ainsi que Nietzsche donne la primauté au sens auditif : « Quoiqu'il en soit, en effet, nous devons apprendre à entendre, aux deux acceptions

[49] G. Liébert, *Nietzsche et la musique,* Paris, PUF, chap I, p.14.

du mot : intellectuelle certes, mais également physique, sans rougir de nous fier à nos oreilles ».[50] Kessler, quant à lui, défend la thèse selon laquelle Nietzsche favorise « le paradigme apollinien des arts plastiques » à partir de *Humain, trop humain*.[51] À ce dernier jugement, nous faisons remarquer que l'aphorisme précédent, mettant en valeur l'ouïe, date de *Par-delà bien et mal*. Concernant Liébert encore, il faudrait se demander si la musique, ainsi que « l'intuition auditive »[52] sont vraiment dominantes chez Nietzsche, car il convient de penser à l'aphorisme 213 et au nombre impressionnant d'autres occurrences où l'auteur met expressément en valeur le regard, ainsi que les arts qui en procèdent.

Voilà pourquoi, selon nous, la question est difficile à trancher : les arts peuvent chacun détenir parallèlement des caractéristiques inverses. Connaissant les critères aussi bien orgiastiques que chaotiques du dionysisme, qui oserait par exemple nier que *Le jugement dernier,* ou *La nef des fous* de Jérôme Bosch*,* sont d'inspiration dionysiaque ? Mais surtout, pensons un instant à l'image, étant par elle-même langage, qui est déjà potentiellement présente dans l'univers sonore ; rappelons aussi que le son est lui-même symbolisé par des signes visuels. C'est sans doute cette interaction particulière, cette résonance entre les registres sensoriel et langagier qui conduit Anthony J. Wall à avancer l'idée d'une continuité entre peinture et écriture : « peindre serait déjà une façon d'écrire »[53], note-il dans *La Place du lecteur*. Nietzsche a du reste une manière caractéristique d'exprimer un tel principe de diffusion, un tel entrelacement : « mes pensées sont des couleurs : mes couleurs sont des chants ». (*FP IX,* 13[1])

---

[50] *Ibid.,* p.7.
[51] M. Kessler, *L'Esthétique de Nietzsche,* Paris, PUF, 1998, Chap. I, p.39.
[52] G. Liébert, *op. cit.,* p.7.
[53] Anthony J. Wall, *La Place du lecteur,* Presses universitaires de Rennes, Rennes*,* 2014*,* p.17.

La conclusion à tirer de toutes ces considérations semble s'imposer : la phénoménologie que voudrait établir Nietzsche à un tel niveau semble inopérante. Bien qu'ils soient, parmi nos cinq sens, les seuls à intervenir dans la contemplation esthétique, la vue et l'ouïe ne constituent pas des critères suffisants pour reconnaître ou pour classer les différents types d'art. D'où l'échec du philosophe lorsqu'il y ramène la question de l'éducation du spectateur, ses difficultés à spécifier une telle éducation, à dire clairement ce qu'elle devrait être. Tout cela finit par montrer les limites de sa critique du spectateur désensualisé. Toujours est-il que nous n'avons pas encore fait le tour de la question. Il reste, en effet, deux points à aborder pour pouvoir réellement mesurer l'ampleur de telles limites. Dans le premier, Nietzsche défend une autre posture, complexifiant de plus belle cette controverse concernant l'éducation du spectateur. Cette posture, qui constitue peut-être le premier leitmotiv de son esthétique, est que l'art est une illusion. C'est en étudiant la symbolique apollinienne de la tragédie grecque qu'il l'adopta. Apollon, le Dieu de la belle apparence, atténue la brutalité et la souffrance de l'existence, caractéristiques proprement dionysiaques, en exerçant sur elles un effet dissimulateur. Le penseur soutient par ailleurs ce point de vue afin de s'opposer à la conception socratique de l'art qu'il juge trop rationaliste, servant selon lui davantage la logique que l'art, et contre laquelle il ne cessera d'affirmer que « l'art vaut plus que la vérité. » (*FP XIV,* 17[4])

Seulement, comment soutenir l'idée selon laquelle l'art est une illusion, alors même qu'on ne se prive pas de condamner, chez le spectateur, des marques comme l'inculture et la désensualisation ? Comment défendre une bonne connaissance de l'art, même si celle-ci est d'ordre expérimental, alors que, parallèlement, on soutient qu'art et connaissance sont antagoniques : « Si nous devons jamais parvenir à forger une civilisation, des forces artistiques

inouïes seront nécessaires pour briser l'instinct de connaissance illimité. » (*FP II*, 19[27]). Pourtant, c'est bien ce que fait Nietzsche, au risque de créer une aporie parmi les plus flagrantes de son esthétique, laissant au lecteur un corpus où le penseur n'hésite pas à déplorer que les oreilles ne font plus de « distinctions subtiles », ou à prétendre que « L'éducation artistique de l'œil depuis l'enfance, par le dessein et la peinture, les esquisses de paysage comporte accessoirement cet avantage inestimable pour la vie d'*aiguiser* l'œil » (*HTH I*, §217),[54] alors qu'il soutient que « L'art repose sur l'imprécision de la vue. De même pour l'oreille, imprécision dans le rythme, tempérament, etc. » (*FP II*, 19[66]), et déclare, concernant la « force artistique », que « Son principal procédé est d'omettre, de ne pas voir, de ne pas entendre. » (*FP II*, 19[67])

Nietzsche est peut-être notre meilleur allié sur le constat que nous faisons ici. En vérité, les textes témoignent eux-mêmes de ce désaccord. Le posthume suivant établit un paradoxe entre les positions mentionnées : à savoir d'une part une volonté d'affiner la sensibilité du spectateur, son sens de la perception, et d'autre part l'idée que ce serait contre-productif, l'art étant avant tout trucage, illusion, falsification :

> Ce monde de la perspective, ce monde pour « l'œil, le toucher et l'ouïe » : sa compréhensibilité, sa clarté d'ensemble, sa praticabilité, sa beauté commence à *disparaître* dès que nous *affinons* nos sens : de même que cesse toute beauté quand nous examinons de près les épisodes qui constituent l'histoire ; l'ordre qui paraît résulter de la poursuite d'une fin est déjà une illusion. Bref, plus le résumé que nous en donnons est superficiel et grossier et plus le monde paraît contenir de valeur, de précision, de beauté de signification. [...] Il faut une certaine insensibilité du regard, une volonté de simplicité pour qu'apparaisse la beauté […] (*FP X,* 25[505])

Le second point qu'il restait à aborder repose sur cette interrogation : Nietzsche croit-il réellement que le spectateur est désensualisé ? Après tout ce que nous avons lu et entendu,

[54] Voir aussi à ce propos *GS*, §329.

la question peut en effet paraître étrange. Mais il convient de voir pourquoi nous nourrissons des doutes à ce sujet. D'abord, malgré tout ce que le philosophe peut dire de lui, le récepteur de l'art n'est pas un individu totalement démuni ; il existe bien une force du spectateur. Il semblerait même que cet extrait tende à le reconnaître :

> Le génie artiste [écrit-il] veut créer de la joie, mais il se dresse à un très haut niveau, les hommes capables d'en jouir viennent facilement à lui manquer ; il offre des nourritures, mais on n'en veut pas. C'est ce qui lui donne en certains cas un pathétique à la fois touchant et ridicule ; car il n'a pas le droit au fond de contraindre les hommes au plaisir. Son pipeau sonne mais personne ne veut danser […] (*HTH I,* §157)

Le propos maintient toujours, il est vrai, cet aspect comptant parmi les idées fixes de l'esthétique nietzschéenne : à savoir que l'artiste est supérieur au spectateur. Néanmoins, il est clair que, même ainsi, la distance entre les deux protagonistes se réajuste, Nietzsche prenant désormais conscience du caractère problématique du silence de ce dernier. Regardons, maintenant, comme cette nouvelle perception du spectateur est sujette à évolution : « Le peintre exige du spectateur qu'il n'y regarde pas de trop près, avec trop d'acuité, il le force à prendre un certain recul pour considérer son œuvre de loin ; il est obligé de supposer une distance déterminée entre le spectateur et le tableau. » (*HTH I*, §279) Tandis que l'aphorisme précédent (*HTH I,* §157) invitait l'artiste à adopter une posture plus conciliante, à présent, c'est le spectateur qui est appelé à l'éloignement. Surtout : quelle idée est-elle rendue manifeste à partir de là ? Si réellement cette personne est incompétente, comme les textes précédents le laissent penser, si nous ne sommes crédibles ni par « la qualité de notre jugement », ni par celle « de notre sentiment », pourquoi dès lors de telles appréhensions ? N'est-ce pas plutôt devant un destinataire avisé que ce genre de crainte est justifié : notamment en sachant combien, sans perspective, il a de chances, dans ce type d'art, la peinture, de repérer des imperfections : comme des formes mutilées ou inachevées, des couleurs et des lumières isolées et désintégrées,

autrement dit, des éléments que l'artiste cherche à dissimuler ? Et c'est bien ce qui démontre que ce spectateur désensualisé, ignare et démuni, Nietzsche n'y croit pas totalement lui-même. Voici un second témoignage, si besoin était, pour ôter nos derniers doutes à ce sujet :

> Il n'est rien, que les artistes, les poètes et les écrivains redoutent plus que cet œil qui voit leur petite tromperie, […] Oh, cet œil qui reconnaît dans votre œuvre toute votre instabilité, vos espionnages et vos envies, vos contrefaçons et vos surenchères […], qui connaît aussi bien les rougeurs de vos hontes que votre art de dissimuler ces rougeurs et de les interpréter autrement pour vous-mêmes ! (*A*, §223).

Ici encore, nous avons de bonnes raisons de maintenir notre interrogation et de la poursuivre plus avant. Que peut bien signifier cet « œil qui voit », « qui reconnaît », « qui connaît », qui scrute toutes les imperfections de l'œuvre d'art et inspecte tous ses défauts ? Si cet œil n'est pas celui d'un spécialiste : à qui appartient-il ? D'ailleurs, attendu qu'une des tâches que Nietzsche se donne est celle de sonder les idoles, tout en cherchant à atteindre l'authenticité, ne pourrait-on pas parier qu'il s'agit de l'œil de Nietzsche-spectateur, celui du philosophe-artiste plus authentique que l'artiste et capable de détecter la tromperie ?

Nous le voyons donc : non seulement le spectateur n'est pas incompétent, mais ces textes confirment bien un contre-pouvoir de sa part. Or, artiste-œuvre d'art-spectateur, toute cette relation dans son ensemble en témoigne : la problématique de la force reste un élément déterminant pour cette esthétique. Pour démontrer de façon plus complète cette conviction, nous invitons à consulter les paragraphes consacrés plus loin aux rapports entre l'artiste et l'œuvre d'art. Nietzsche peine également à ce tournant de sa pensée, et ce n'est pas en vain, à signifier en toute clarté quels sont les droits et prétentions respectifs de l'un sur l'autre. Il est clair que d'autres pistes de recherche pourraient s'ajouter à ces précédentes, parmi lesquelles la manière dont ce corpus analyse le problème esthétique : en le fondant, d'une part, sur des symboliques apollinienne et dionysiaque dont l'essence la plus fondamentale est déterminée à

partir d'une lutte qui les oppose, et d'autre part, sur la notion même de volonté de puissance. Toutefois, puisque la question de l'art comme rapport de forces dans les limites de son domaine propre ne constitue pas l'objet de ce chapitre, nous préférons pour le moment la laisser de côté.

I.5. Comment, à partir d'une conception flottante du beau et de ses erreurs de jugement en tant que spectateur, Nietzsche accumule les motifs de défiance vis-à-vis de ce dernier.

À présent, tâchons de répondre au questionnement suivant :

> [...] et si encore ce « spectateur » avait été suffisamment familier aux philosophies du beau ! – à savoir sous la forme d'un grand état de fait et d'une grande expérience personnels, d'une abondance d'expériences vécues, de désirs, de surprises, de ravissements absolument propres et vigoureux du champ du beau ! (*GM,* III, §6.)

Si ce spectateur avait été, au lieu d'une personne peu cultivée, inexpérimentée, un contemplateur avisé, ne feignant pas le désintéressement, mais vivant l'art de manière totale et lucide, cela aurait-il changé la position nietzschéenne ? Nietzsche aurait-il dès lors cessé de le condamner et, à défaut d'y souscrire inconditionnellement, regardé plus favorablement le point de vue kantien faisant du spectateur le juge ultime du beau ?

L'extrait cité pourrait le laisser croire. Toutefois, plusieurs raisons infirment ce point de vue, à commencer par un aspect que l'auteur invoque et vers lequel il oriente le spectateur : les philosophies du beau. Il nous est difficile de suivre Nietzsche ici. Et la raison à cela est simple : très souvent, il critique ces mêmes théories du beau, qui passent à ses yeux pour des philosophies idéalistes. C'est une telle connotation, en l'occurrence, qu'il vise à travers toutes les fins de non-recevoir qu'il oppose les unes après les autres au concept ; qu'il s'agisse de versions très catégoriques comme celle-ci : « Le "beau en soi" n'est qu'un mot, pas même un concept. » (*CI*, « Incursions d'un inactuel », §19), ou de versions plutôt railleuses, à l'instar de

cet aphorisme où l'auteur affirme que l'utilité lui est préférable : « Celui qui, dans la vie, préfère le beau à l'utile, finira, comme l'enfant qui préfère les sucreries au pain, par se gâter l'estomac et par regarder le monde avec beaucoup d'humeur. » (*OS*, §364). Comme pour toutes les autres valeurs idéalistes, Nietzsche fait remonter l'origine du beau au même philosophe, Platon – et cela veut encore dire Socrate à ses yeux. On parvient à le comprendre à travers une autre critique, exprimée d'une manière assez déstabilisante pour son lecteur, lequel doit acquiescer devant le grand philosophe qui affirme de façon aussi brutale que radicale que « Pas plus que *le* Bien ni *le* Vrai, *le* Beau n'existe » (*FP XIII,* 10[167]). Ces majuscules ainsi que ces articles en italique le montrent : le beau dont il est question a bien pour origine le monde platonicien des Idées.

Que propose dès lors le philosophe, puisque ce beau au singulier n'existe pas ? Quelle conception avance-t-il pour le remplacer ? Le passage suivant nous en donne une piste : « Les beaux gestes, les belles manières, les beaux objets » (*FP XIV,* 14[11]). Nietzsche semble, en vérité, s'orienter vers une approche plurielle de la notion. Mais parviendra-t-il seulement à inscrire cette vision dans une cohérence d'ensemble ? Il commence à penser le beau à partir des divinités apollinienne et dionysiaque, comme s'il lui donnait deux orientations opposées. La première évoquant l'ordre et la mesure, voire la sérénité, la seconde faisant de son côté la part belle à l'horreur et à la cruauté. Pour la comparer, cette dernière s'apparente beaucoup à ce que nous identifions habituellement au sublime – en tant qu'il est moins saisissable et plus troublant dans ses effets, hors norme, hors catégorie dans sa nature même. Avant de s'en détourner, Nietzsche présentait par exemple l'art romantique comme un art sublime. Quant à la beauté apollinienne, on sait qu'il y reconnait les marques de l'art classique et de ce qu'il considère, à partir de là, comme une beauté aristocratique. Ce genre de principe qu'il attribue

à son esthétique : « Ce qui est bon est léger, tout ce qui est divin court sur des pieds délicats » : premier principe pour mon esthétique » (*CW*, §1), c'est-à-dire la légèreté, est notamment à comprendre dans le sens de cette beauté aristocratique ; tout comme le genre de quantité qu'il indique ici : « *pulchrum est paucorum hominum* » (*CW*, §6). Enfin, on peut classer dans les deux catégories, apollinienne ou dionysiaque, tout une série d'aphorismes définissant le beau à partir de critères comme l'âge (*OS*, §173), le sexe (*A,* §170), la lenteur (*HTH I,* §149), l'inachèvement *(HTH I,* §207) et d'autres encore, aphorismes appartenant pour la plupart à la période de *Humain, trop humain*.

Remarquons ici une autre tendance : durant cette même période, Nietzsche définit le beau à partir de l'œuvre d'art. Cette catégorie de textes comprend des aphorismes à profil formaliste – que nous pourrions à nouveau affilier à l'apollinien –, parmi lesquels *HTH I,* §119 et *VO* §115 dont nous avons parlé plus haut. Or, prenant systématiquement le contrepied de cette orientation, un groupe de textes dans *Le Crépuscule des idoles* théorise qu'un seul être crée, invente et apprécie le beau : l'homme lui-même. « L'homme, écrit Nietzsche, croit que le monde regorge de beauté humaine, - il oublie qu'il en est la cause. C'est lui seul qui lui a fait présent de la beauté [...] » Il soutient même, de surcroît, que cette beauté est par nature anthropomorphique : « En fin de compte, l'homme se mire dans les choses, il considère comme beau tout ce qui lui renvoie son image [...] » (*CI*, « Incursions d'un inactuel », §19). Si bien que c'est la seule chose que nous pouvons retenir ici : « rien n'est beau, l'homme seul est beau [...] » (*CI*, « Incursions d'un inactuel », §20).

Les ultimes tentatives du philosophe pour définir le beau aboutissent toutes, pour leur part, à une mise en exergue de la problématique de la volonté de puissance, le concept devenant la mesure même du beau. Nous pouvons partir ici de cet exemple : « [...] qu'est-ce

que la beauté sinon la manifestation de la grâce ? Lorsque la puissance surabondante se fait gracieuse et que sa grâce descend jusqu'à être visible : j'appelle beauté cette déchéance. » (*FP IX,* 13[1]) Et c'est toujours selon le même principe, la même échelle, qu'il procède à la distinction entre le beau, témoignant d'une surabondance de force, et le laid, qui manifeste au contraire un manque de vigueur. Nietzsche utilisera la métaphore du dynamomètre pour exprimer cette différence d'intensité :

> Tout ce qui est laid affaiblit et trouble l'homme : cela lui rappelle la déchéance, le danger, l'impuissance. On pourrait mesurer au dynamomètre les effets de la laideur. Quand il est abattu, c'est sous l'effet de quelque chose de laid. Le sentiment de puissance, la volonté de puissance, – cela croît avec la beauté, baisse avec le laid. (*FP XIV*, 16[40])

La question qui se pose désormais est la suivante : est-il seulement possible de synthétiser toutes ces pistes ? La réflexion nietzschéenne ne s'égare-t-elle pas à travers toutes ces directions ? De plus : tout en préconisant chez le spectateur une solide connaissance préalable des philosophies du beau, le penseur critique malgré cela ces dernières et leur conteste toute validité. Comment s'accommoder d'un tel paradoxe ?

Rien ne montre que Nietzsche aurait accordé plus de crédit au spectateur si ce dernier avait eu une culture plus étendue, et une meilleure compétence dans le domaine artistique. Au-delà même du beau, qui reste un concept assez flou dans le *Versuch*, l'auteur du *Gai savoir* avait des raisons de faire preuve de réserve, voire de méfiance vis-à-vis de celui-ci : en l'occurrence, sa propre expérience en la matière. Celle-ci, à notre sens, a significativement entamé sa confiance dans le récepteur de l'art. En effet, bien qu'étant à maints égards un esthète hors-pair, et ayant fait preuve d'une grande perspicacité pour percer à jour les idoles, Nietzsche est l'un des rares philosophes de l'art à avoir confessé publiquement une erreur de

diagnostic dans ce domaine. Il revient sur cette erreur, dans *Ecce Homo,* avec ce premier argument :

> Un psychologue pourrait ajouter que ce que j'ai entendu de la musique wagnérienne dans mes jeunes années n'a absolument rien à voir avec Wagner ; que quand j'évoquais la musique dionysiaque, j'évoquais ce que moi j'avais entendu – que je devais tout transfigurer dans le nouvel esprit que je portais en moi. » (*EH*, « Pourquoi j'écris de si bons livres », (*NT*), §4)

On comprend que l'erreur concerne l'opéra wagnérien. Nietzsche le percevait au départ comme une réussite, une œuvre d'art totale et une renaissance de la tragédie. En décryptant cet extrait, il apparaît toutefois que ce n'est plus le cas. Le penseur, en prenant du recul, considère que c'est dans sa propre perception de cette œuvre qu'il avait décelé du génie, et non pas dans la musique elle-même. Il s'agissait donc d'une appréciation principalement subjective. Ce qu'il faut retenir, pour faire bref, c'est que Wagner n'était pas le dionysiaque qu'il croyait voir en lui. Mais ce n'est pas tout. Outre cette autocritique, Nietzsche fait plusieurs remarques évoquant un manque de maîtrise de la forme chez son compatriote. Des opéras trop longs – leur valant le surnom de « mélodie infinie » –, avec des parties disproportionnées, surchargées – ici Nietzsche qualifie Wagner de « *miniaturiste* » – et qui manquent d'unité entre elles, une surdétermination de la parole sur la musique : les chapitres 7 et 8 du *Cas Wagner*, entre autres, reviennent sur tous ces problèmes. Sachons surtout, dans ce cas, que la critique doit se lire de la manière suivante : Wagner n'est pas non plus apollinien.

Que signifie tout cela ? Nietzsche enseigne dans *la Naissance de la Tragédie* que le tragique prend racine dans l'apollinien et le dionysiaque ; il suffit donc que l'un des deux aspects manque pour qu'il ne se réalise pas[55]. Ici, on le voit bien, Wagner n'incarne plus ni

[55] Comme le soutiennent plusieurs commentateurs, Nietzsche a fini par fusionner les caractéristiques apollinienne et dionysiaque sous la dénomination du dionysiaque. Nous renvoyons, entre autres, à Mathieu Kessler (*L'Esthétique de Nietzsche*, p.18.) sur ce point.

l'un ni l'autre. En conséquence : le diagnostic établi dans *la Naissance de la Tragédie* fut une erreur, son opéra n'était pas une renaissance du tragique. Cela fait sans doute partie des raisons pour lesquelles Nietzsche déclare ceci : « [...] comme spécialiste j'ai été décadent » (*EH*, « Pourquoi j'écris de si bons livres », [*NT*], §2).

Est-ce cependant vraiment le cas ? Nietzsche s'est-il réellement trompé, comme il le pense ? Voici ce que G. Liébert nous dit à ce propos : « Le Hollandais volant, condamné à errer sur les mers, c'était déjà Ulysse, et ce même Ulysse, lorsqu'il se déprend des bras de Calypso et fuit les provocations de Circé, préfigure Tannhäuser ; de même que le mythe de Zeus et de Sémélé revit dans celui de Lohengrin ».[56] La mythologie grecque, si l'on suit ce critique, est bien présente dans l'art wagnérien, elle en constitue comme la toile de fond. Quant à ces héros eux-mêmes, que Liébert assimile à Ulysse, ce sont aussi des héros dionysiaques, du moins, si ce que Nietzsche nous apprend ici est avéré : « [...] toutes les figures célèbres de la scène grecque, Prométhée, Œdipe, etc., ne sont que des masques de ce héros originel qu'est Dionysos ». (*NT,* §10)

Voyons maintenant le deuxième argument que l'écrivain présente dans *La Généalogie de la morale,* afin de justifier son erreur de jugement concernant le même opéra : le compositeur aurait changé de cap, tournant le dos au tragique pour faire allégeance, à partir de *Parsifal*, au christianisme (*GM*, III, §3) qui est en l'occurrence la version religieuse du romantisme. Un connaisseur du compositeur, Thomas Mann pour le citer, réfute un tel argument :

> Et lorsque Nietzsche présente les choses comme si Wagner, vers la fin, soudain terrassé, s'était écroulé au pied de la croix, il ne tient pas compte, ou ne veut pas tenir compte de ce que Tannhaüser a déjà par anticipation l'atmosphère sentimentale de Parsifal, et que Parsifal, venant après des Œuvres inspirées au fond par le christianisme

[56] G. Liébert, *op. cit.*, p51.

> romantique, en fait la somme et les mène à terme avec une remarquable conséquence [...][57]

La contribution des deux commentaires, de Georges Liébert et de Thomas Mann, donne donc à comprendre ce qui suit : l'opéra wagnérien développe un registre romantique, chrétien, sur un fond hellénique, archaïque. D'où il peut être déduit que Nietzsche n'a pas fait l'erreur qu'il s'attribue, mais une autre : celle de ne pas avoir perçu au départ ce christianisme dans l'œuvre du compositeur. Certes, un christianisme que le musicien accentuera avec *Parsifal*, au détriment de l'influence hellénique.

Nous sommes d'autant plus encouragée à retenir cette interprétation que Nietzsche s'est exprimé sur un télescopage entre deux systèmes de valeurs chez Wagner ; ce qui l'amena à décrire un musicien « assis entre deux chaises » (*CW, épilogue*) : celle de la modernité, où il range le christianisme et globalement les autres forces dites décadentes, et celle de l'Antiquité, qui a la prédilection du philologue qu'il est. Ce sont donc deux Wagner, au moins, qui apparaissent dans sa critique, et non pas un. Notons encore, toujours pour confirmer qu'il n'y a pas eu d'erreur de diagnostic concernant le tragique wagnérien, que dans *Ecce Homo,* où il revient sur *Tristan* – nous rappelons que la renaissance de la tragédie que Nietzsche évoquait chez Wagner était notamment liée à cet opéra – l'auteur y renouvelle ses premières impressions, c'est-à-dire, son admiration. Mais lisons d'abord le premier commentaire qu'il fit à ce propos :

> Un homme qui, comme ici, a en quelque sorte placé l'oreille là où bat le cœur de la volonté universelle, qui sent le désir furieux d'exister se répandre à partir de là, sous forme de fleuve grondant, ou de ruisseau se répandant très délicatement en brume, dans toutes les veines du monde, ne devrait-il pas se briser subitement ? (*NT*, §21)

---

[57] T. Mann, *Souffrances et grandeur de Richard Wagner,* trad. Félix Bertaux, Paris, Fayard et Compagnie, 1935, p.29.

Penchons-nous maintenant sur le second, dans *Ecce Homo* :

> [...] j'en suis encore à chercher une œuvre d'aussi dangereuse fascination, d'une infinitude aussi effrayante et aussi suave que Tristan – je la cherche dans tous les arts en vain. Toutes les étrangetés de Léonard de Vinci perdent leur charme dès la première note de Tristan. (*EH*, « Pourquoi je suis si *avisé* », §6)

L'erreur de jugement qu'il croit avoir faite a bien conduit Nietzsche, semble-t-il, à manquer de confiance vis-à-vis du récepteur de l'art. Dans certains cas, il paraît même somatiser ce sentiment. En effet, il fait parfois état d'expériences désagréables, et évoque des symptômes physiques, un malaise, une indisposition résultant de l'action de l'art sur lui. C'est le cas dans le passage suivant, où il parle toujours de l'opéra wagnérien :

> […] je ne respire plus facilement dès que cette musique se met à agir sur moi ; […] Mais est-ce que mon estomac ne proteste pas lui aussi ? Mon cœur ? Ma circulation sanguine ? Est-ce que mes entrailles ne sont pas affligées ? Est-ce que je ne m'enroue pas à mon insu ?... Pour écouter Wagner, j'ai besoin de pastilles Géraudel […] *(NW*, « Où je fais objections »).

I.6. Nietzsche engage un processus de réduction de la part du spectateur conduisant à sa disparition.

Il pourrait y avoir un lien entre cette expérience négative de Nietzsche en tant que spectateur, et la réduction de la part du spectateur qu'il a mise en œuvre dans sa philosophie. En exceptant toutefois, bien entendu, son premier livre, *La Naissance de la tragédie*, dans lequel il développe deux approches distinctes à propos du public : une première très critique, qui correspond à cette réduction, et une seconde plus favorable, mettant l'accent sur une relative complémentarité avec l'artiste.

Le philosophe prêtait par exemple une dimension contemplative nécessaire à ce dernier. Il prétendait que le poète épique « n'est poète qu'en cela qu'il se voit entouré des

figures qui vivent et agissent sous ses yeux et dans l'essence la plus intime desquelles il plonge le regard » (*NT*, §8). L'ouvrage renvoyait sur ce point à un exemple très spécifique, l'aède le plus célèbre de toute l'histoire de la littérature grecque : « D'où vient que Homère peigne de manière bien plus expressive que tous les poètes ? De ce qu'il voit bien davantage ». (*NT*, §8). À l'inverse et sur la même lancée, Nietzsche défendait l'idée d'un spectateur totalement actif, prenant plus qu'un simple intérêt à l'œuvre. Placé à l'intérieur de celle-ci, si ce n'est dans sa plus profonde intimité, ce spectateur participait à son élaboration de manière « empirique ». Il rappellera à cet effet « que le public de la tragédie attique se trouvait lui-même dans le chœur de l'orchestre, et qu'il n'y avait fondamentalement aucune opposition entre public et chœur : tout en effet est un grand chœur sublime de satyres qui dansent et qui chantent. » (*NT*, §8). Tout cela donnant au total : un spectateur qui tronque ses habits contre ceux de l'artiste, lequel ne semble pas opposé à l'échange, puisque de son côté, pour pouvoir percevoir son dieu, il lui était nécessaire comme à ce spectateur d'être doté d'un pouvoir de vision. Résultat de l'interaction : « musicien, poète, danseur, visionnaire », tout cela « en une seule personne » (*NT*, §8).

Un tel résultat montre donc très bien que le spectateur n'était pas en disgrâce totale aux yeux de l'auteur de *La Naissance de la tragédie*. Toutefois, il ne maintiendra pas cette position, sur laquelle la posture inverse prendra rapidement le dessus. Nous observons à ce titre jusqu'à trois catégories différentes de textes, prônant dans le corpus une diminution de la part du récepteur. La première, en lieu et place de la complémentarité évoquée, soutient une séparation systématique entre les points de vue de l'artiste et de l'œuvre d'art. La seconde opère pour sa part une substitution du regard de l'artiste à celui du spectateur. Les écrits relevant de la troisième classe de texte, quant à eux, s'attaquent directement à ce dernier dans sa dimension

quantitative, c'est-à-dire en tant que public. Fait important : ces trois approches ont en commun de réaffirmer chacune la supériorité de l'artiste sur le récepteur. L'aphorisme ci-après appartient à la première classe de texte :

> [...] ce qui différencie l'artiste de l'amateur (de celui qui est réceptif à l'art) : ce dernier, c'est quand il reçoit, qu'il atteint le sommet de son excitabilité ; le premier c'est quand il donne – au point qu'un antagonisme de ces deux dispositions est non seulement naturel, mais même souhaitable. Chacun de ces états a une optique inverse, – exiger de l'artiste qu'il s'inverse à l'optique de l'auditeur (du critique, –) cela revient à exiger qu'il *s'appauvrisse*, lui et sa forme spécifique […] Il en est ici comme de la différence des sexes : on ne doit pas exiger de l'artiste qui *donne* qu'il devienne femme, qu'il *reçoive.* (*FP XIV,* 14[170])

Plusieurs remarques s'imposent : en premier lieu, l'extrait confirme l'ascendance, indiquée, de l'artiste sur le spectateur. Il s'appuie pour cela sur le concept favori de Nietzsche, la volonté de puissance. Il décerne à l'artiste un titre identique à celui que le philosophe octroie au prophète Zarathoustra : celui de « donateur » ; cela traduit bien, au-delà d'un simple volontarisme, un potentiel. Par elle-même, la volonté de donner est déductible de la puissance, qui est toujours définie chez Nietzsche, lorsqu'elle est surabondante, comme un épanchement. Ensuite, l'extrait établit un parallèle entre le spectateur et la gent féminine. Certes l'inverse, c'est-à-dire le fait de comparer la femme à l'artiste est plus fréquent dans le corpus. Nonobstant, ces analogies vont dans deux sens opposés : la dernière est positive, tandis que la première, avec le spectateur, comporte une signification négative. Dans la correspondance femme-artiste, Nietzsche cherche surtout à mettre en lumière des qualités comme la fécondité, l'aspect multiforme et variable des choses, leur légèreté également. Au contraire, dans ce posthume (*FP XIV,* 14[170]), la comparaison n'est pas particulièrement flatteuse, étant sans doute aussi misogyne : la femme y renvoyant au sexe faible. Un tel point de vue est réciproque. Chez Nietzsche, la spectatrice est toujours placée parmi les figures symbolisant la

dégénérescence, autrement dit la volonté de puissance décadente ; au passage, c'est pour cette raison qu'on la voit souvent au théâtre, devenu au fil du temps le pire de tous les arts à ses yeux. Voici enfin ce qu'il faut lire dans cet extrait : l'artiste ne devrait en aucune façon adopter le point de vue subalterne de l'art, autrement dit celui du spectateur.

> […] notre goût et d'autre part notre force créatrice [écrit Nietzsche] se tiennent curieusement séparés l'un de l'autre, demeurent séparés l'un de l'autre et ont chacun une croissance séparée.... De sorte que, par exemple, un musicien pourrait créer toute sa vie des choses qui soient en contradiction avec ce qu'apprécie, goûte, préfère son oreille corrompue d'auditeur, son cœur corrompu d'auditeur : – Il n'aurait même pas besoin d'être conscient de la contradiction. (*GS,* §369)

Ce second extrait prône également un clivage entre l'artiste et le spectateur, entre lesquels il cherche néanmoins à creuser la distance. Ainsi, pour dire que les deux figures sont totalement autonomes l'une par rapport à l'autre, Nietzsche soutient cette fois que l'on peut être un mauvais spectateur tout en étant un bon artiste. Mais en y regardant de près, cet aphorisme ne nous fait-elle pas déjà passer dans la deuxième catégorie de texte indiquée ? Puisque ce spectateur est corrompu, l'idée d'une doublure de son regard, si ce n'est plutôt de son oreille – une seconde oreille donc – ne pourrait-elle pas, justement, être rendue plus imminente à partir de ce moment ? Et de fait, il s'agit là d'une thèse que Nietzsche a souvent soutenue, entre autres dans ce fameux passage de *Humain trop humain,* où il fait valoir le regard de l'artiste en face du spectateur, comme si celui-ci devait le faire sien :

> Tout ce que demande la foule de la tragédie, c'est d'être bien émue pour pouvoir une bonne fois verser son content de larmes. L'artiste qui va voir la nouvelle tragédie trouve son plaisir dans les inventions techniques et les procédés ingénieux, dans le traitement et la distribution de la matière, dans le tour nouveau donné à de vieux motifs, de vieilles idées. Il a vis-à-vis de l'œuvre d'art une position esthétique, celle du créateur ; l'autre que nous avons dite d'abord, avec son intérêt exclusif pour le sujet, est celle de la foule. (*HTH I*, §166)

En réalité, il *doit* le faire sien, ce spectateur *doit* adopter le regard de celui qui est censé être pour lui un vis-à-vis. Autrement, la plainte contenue dans le *Fragment FP XIII,* 9[170], s'exprimant contre les arts modernes et se lamentant de ce que toujours on y « recherche un public moins artiste », serait en soi incompréhensible. Par ailleurs, il importe de rappeler que, dans plusieurs textes, Nietzche insinue comme un droit naturel entre le fait d'être créateur et celui d'être le législateur du beau. Nous essayons de traduire ce qu'il dit dans le propos suivant, avec pas moins de cinq pronoms possessifs sur un espace de cinq lignes – possessifs qu'il faut, bien sûr, mettre au compte de l'artiste : même si le spectateur est censé porter la robe du juge devant l'œuvre d'art, le seul faisant véritablement juridiction en la matière est l'artiste. C'est lui qui donne à ce spectateur les règles de son art, dont il décide à titre propre et personnel :

> Eschyle et Euripide restèrent longtemps sans succès avant d'avoir enfin formé des juges qui apprécièrent leurs œuvres selon les règles qu'ils appliquaient eux-mêmes. Ainsi donc, ils aspirent à remporter la victoire sur leurs rivaux conformément à leur propre estimation, devant leur propre tribunal, ils veulent être réellement parfaits ; et alors ils demandent au dehors d'approuver leur estimation, de confirmer leur jugement. (*HTH 1*, §170)

Il faut savoir d'où part ce troisième type de réduction dont nous parlons à présent, la réduction du spectateur en termes de quantité. *La Naissance de la tragédie* développe deux approches distinctes du spectateur, disions-nous : une où celui-ci figure en relative complémentarité avec l'artiste, et une autre où c'est tout le contraire. Dans cette dernière, en effet, Nietzsche est définitivement critique. Il nourrit la conviction que ce récepteur, dans sa forme plurielle, est une entité nécessairement précaire. La manière dont il décrit une telle fragilité donne à penser qu'elle serait même d'ordre génétique : de par sa configuration, le public est toujours une réalité désintégrée, incohérente. Nietzsche déduira d'un tel manque de consistance que c'est à l'artiste que revient la supériorité en art : « Le public n'est qu'un mot

et nullement une grandeur homogène et constante. Pourquoi l'artiste serait-il tenu de s'accommoder d'une force qui n'a pour elle que le nombre ? ». (*NT*, §11)

Si le fait le plus déterminant, expliquant cette lecture par essence défavorable au grand nombre, reste la tendance aristocratique de cette philosophie, l'aversion nietzschéenne pour le public renvoie aussi à des raisons plus intrinsèques. Nietzsche discerne en particulier un phénomène de mimétisme, opérant de l'intérieur de ce type d'entité et y effectuant ce que l'on appelle communément un nivellement par le bas. Le corpus utilise aussi à ce titre les termes d'égalitarisme ou de grégarisme. Ce processus serait à l'œuvre dans toutes les sphères impliquant une multitude : multitude que Nietzsche appelle encore, de manière péjorative, populace, masse, troupeau, et des sphères comme la religion, la politique, ou encore « Mode, presse, suffrage universel » (*FP X* 25[70]).

« L'élégance du grand nombre, c'est-à-dire la mode », nous fournit un exemple très édifiant de ce phénomène, en nous permettant d'observer et de comprendre les rouages de cet effet de masse. À ce niveau, le regard et le jugement de Nietzsche sont sans complaisance, voire clairement sarcastiques : « Des lois absurdes dispensent aussi la liberté et la paix de l'âme, pourvu que beaucoup s'y soient soumis » (*OS,* §209). Pour le philosophe, cet instinct qui pousse les individus à « se cacher timidement » derrière un groupe, dont ils reprennent toutes les tendances, sans autre motivation que de faire comme tout le monde, masque un manque d'assurance, pour ne pas dire de personnalité. Et en fin de compte, au royaume de la mode, la cécité est reine : car ce sont les personnes les moins sûres d'elles-mêmes et les plus superficielles qui donnent le ton.

De ce point de vue, parmi toutes les formes d'art, le penseur estime que c'est le spectateur de théâtre qui incarne le mieux un tel prototype, d'où la sévérité extrême dont il fait

preuve à son égard : « Au théâtre, on devient peuple, troupeau, femme, pharisien, bétail électoral, patron d'église, idiot – wagnérien : c'est là que la conscience la plus personnelle se soumet au charme niveleur du grand nombre, c'est là que règne le prochain, c'est là que l'on devient prochain. » (*NW*, « Où je fais objections »). Autrement dit : on trouve beaucoup de moutons de Panurge au théâtre, des spectateurs ayant une conscience propre peu développée, et très enclins à la mettre entre parenthèses le temps d'une soirée.

L'aversion de Nietzsche vis-à-vis de ce public semble être en effet sans limite, allant jusqu'à la diabolisation : « ce pandémonium qu'est le public », écrit-il (*NT,* §11). Les deux significations que les lexiques donnent unanimement de ce terme latin sont les suivantes : « la capitale imaginaire de l'enfer » ou « Satan invoque le conseil des démons », pour le sens propre ; et, pour le sens imagé : un lieu où règne la corruption, un désordre infernal. Le philosophe, en visionnaire qu'il était, annonçait-il déjà cette fameuse réplique du théâtre sartrien : « L'enfer, c'est les autres. »[58] ?

Mais Nietzsche n'en reste pas là, il poursuit sur sa lancée de minimisation du spectateur. Dans la seconde catégorie de textes présentée, c'était le regard de ce dernier qui se faisait doubler par celui de l'artiste. Désormais, ce spectateur est visé dans sa dimension directement quantitative, à partir de quoi Nietzsche tente de lui faire perdre toute importance véritable sur l'échiquier de l'art et de l'esthétique. Pour en avoir une idée plus concrète, nous invitons à prêter attention à la tendance affichée à partir des extraits suivants ; en commençant par ce fragment de l'automne1885 :

> Mais que signifie en fin de compte dans le domaine de l'art, la clameur et l'enthousiasme des « masses » ! La *bonne* musique n'a jamais de « public » : elle n'est jamais, et jamais ne peut être « public », elle appartient aux élites, elle ne doit jamais avoir lieu — pour employer une comparaison — que *pour la « chambre »,* et uniquement pour elle. […] — *pulchrum est paucorum hominum.* (*FP XI,* 41[2])

[58] Jean-Paul Sartre, *Huis clos*, Paris, Gallimard, collection Folio, 1947, p.92.

« *Pulchrum est paucorum hominum* » peut être traduit de la sorte : le beau est réservé à peu de gens. On l'aura compris : l'extrait parle d'un type de musique, la musique de chambre, datant de l'air baroque et dédiée à un groupe assez restreint de spectateurs issus pour la plupart des classes supérieures ; en d'autres termes, un type de musique qui répond pleinement aux aspirations aristocratiques, qu'à de nombreuses reprises, nous avons eu à signaler chez Nietzsche. Et, semble-t-il, celui-ci ne se privera pas de s'en inspirer dans sa philosophie, qu'il ne voudra en aucune façon, pour ce faire, rendre accessible à "n'importe qui" (*GS,* §381), mais à une "audience" (*GS*, §381) de choix, composée de lecteurs rigoureusement triés sur le volet (*GS*, §381) : « Je veux avoir des clôtures autour de mes pensées et aussi autour de mes paroles pour que les porcs et les dilettantes ne fassent pas irruption dans mon jardin. » (*APZ,* « Des trois maux », §2) Néanmoins, et c'est la raison pour laquelle il est bon de prêter attention à la dynamique des textes, rien ne prouve que Nietzsche, dans le fond, accorde l'importance qu'il dit (*GS*, §381), même à une telle élite taillée sur mesure pour le lire. Examinons, par exemple, le passage suivant :

> *Première distinction à faire en matière d'œuvre d'art.* – Tout ce qui est conçu, imaginé poétiquement, peint ou composé en musique, ou même conçu et formé, relève soit de l'art monologué, soit de l'art devant témoin. […] Je ne connais pas de plus profonde différence dans l'optique intégrale d'un artiste : savoir si c'est du point de vue du témoin qu'il considère son œuvre en progrès (qu'il se considère « soi-même ») ou si au contraire il « a oublié le monde » : ce qui est essentiel à tout art monologué – art qui réside dans l'oubli, art qui est musique de l'oubli. (*GS*, §367)

L'extrait évoque deux types d'art : l'un avec spectateurs, l'autre sans. Et il n'est bien entendu pas seulement question d'une présence au sens physique du terme. D'un côté, l'artiste tient compte du spectateur et s'adresse à lui, il le considère dans le mouvement même de sa création ; de l'autre il l'ignore, faisant abstraction de toute altérité comme s'il cherchait une

forme d'absolu. Le point à retenir de cet extrait est le suivant : l'art sans témoin a les faveurs du philosophe. À cet égard, il ne cache d'ailleurs en rien son admiration pour « le divin monologue secret de la musique de Beethoven » (*FP XIV*, 15[6]). Mais l'on peut aussi se référer à des étapes de sa pensée, comme dans ce fragment, où il tourne définitivement le dos à son propre public pour se réfugier dans le solipsisme : « Je n'estime plus mes lecteurs : comment pourrais-je écrire pour des lecteurs ? [...] je me note moi-même pour moi » (*FP XIII,* 9[188]), ou encore son « fameux sibi scribere » (*OS*, §167) qui n'admet comme lecteur, en tout et pour tout, que l'artiste lui-même. En fait de tendance, nous passons donc, via ces différents textes, du paucorum au nullorum spectatorum ! Et pourquoi nullorum ? Car, en définitive, on peut se demander si ce seul regard d'artiste que Nietzsche daigne convoquer peut encore porter le nom de spectateur. Il est clair, dans tous les cas, que cette problématique consistant à réduire le spectateur dans un sens quantitatif finit par rejoindre la deuxième catégorie d'aphorismes présentée plus haut, concernant la substitution du regard de l'artiste à celui du spectateur.

Les précédentes considérations nous font toucher un point essentiel de l'esthétique de Nietzsche : la question de la communication. Dans le fond, toute cette problématique du spectateur, de sa présence ou de son absence, se joue dans un contexte : comment le philosophe envisage-t-il l'art par rapport au concept de communication ? Les considère-t-il, à l'instar de penseurs comme Tolstoï,[59] comme des concepts jumeaux, qui se complètent et se prolongent nécessairement, ou s'agit-il pour lui, au contraire, de concepts totalement étrangers, dont l'un, la communication, ne pourrait constituer au mieux qu'une entrave à la création et à la liberté de celui qui crée ?

[59] Pour Tolstoï, l'artiste de l'avenir « s'efforcera de transmettre au plus grand nombre d'hommes possibles les fruits du don supérieur que la nature lui aura accordé : cette transmission sera sa joie et sa récompense. » (Tolstoï L., *Qu'est-ce que l'art* ?, trad. du russe par Teodor de Wyzeva, Paris, Perrin, 1918, p.194)

Il est bon d'ouvrir une enquête à ce sujet, ne serait-ce parce que, comme avec la plupart des thèmes abordés dans cette philosophie, l'auteur entretient encore ici une duplicité. Autrement, comment comprendre toutes les réticences évoquées plus haut, ce manque de courtoisie consistant à mettre des « clôtures autour de ses pensées », le poussant à traiter les lecteurs « de porcs et de dilettantes » ? Au regard de tous les efforts que Nietzsche déploie pour se convaincre de l'intérêt central de la communication en matière d'art, cela a bien de quoi surprendre en effet. On peut citer, à ce titre, *La Naissance de la tragédie,* où l'auteur décrit la fusion des deux figures tutélaires qu'il attribue à l'art. Il s'agit de « l'alliance fraternelle des deux divinités : Dionysos parlant la langue d'Apollon, mais Apollon, pour finir, la langue de Dionysos – par où la tragédie, comme l'art en général, atteint son but suprême. » (*NT,* §21). Par-là, Nietzsche cherche à dire que l'art est par lui-même un langage, exactement comme il le signifie à nouveau dans le fragment ci-après, qui fait de la langue, avant tout, un instrument d'ordre esthétique : « L'état esthétique a une surabondance de moyens de communication, en même temps qu'une extrême réceptivité aux sollicitations et aux signes. Il est le sommet de la communicabilité et de la transmissibilité entre êtres vivants, – il est la source des langues. » (*FP XIV,* 14[119]). N'oublions pas non plus les nombreuses réflexions, que l'on trouve pêle-mêle dans le corpus, comme lorsque le penseur tente de créer un consensus entre l'artiste et le spectateur : « L'artiste et le public doivent aller au même pas », lorsqu'il prend acte, dans cet extrait – inspiré apparemment de Matthieu 11-17 – du problème que constitue l'incommunication : « son pipeau sonne mais personne ne veut danser »,[60] ou encore cet autre fragment, à visée définitionnelle, qui identifie systématiquement l'artiste à

[60] Texte intégral : « Le génie artiste veut créer de la joie, mais il se dresse à un très haut niveau, les hommes capables d'en jouir viennent facilement à lui manquer ; il offre des nourritures, mais on n'en veut pas […] Car il n'a pas le droit au fond de contraindre les hommes au plaisir. Son pipeau sonne mais personne ne veut danser […] » (*HTH I,* §157)

cette caractéristique : « admis qu'il soit un être communicatif, c'est-à-dire un artiste. » (*FPXIII,* 9[119])

En ne se basant que sur ces considérations, qui peut prétendre, en effet, que le souci de la communication n'est pas présent dans la philosophie nietzschéenne ? Et c'est bien pour cela que nous parlons de duplicité. Or, il y a peut-être une manière de repérer la voie que le philosophe privilégie : s'en remettre à sa pratique, sa propre manière d'écrire. Ce faisant, on a déjà commencé à le voir : Nietzsche accumule les motifs d'incommunication. Il pose toutes sortes d'obstacles au récepteur de sa philosophie ; il lui reproche tour à tour son manque de philologie, son incapacité à le comprendre, sa tendance incessante à le mésinterpréter, ou tout simplement de le fanatiser. Si l'on devait relever tous les griefs que compte le corpus à ce sujet, la tâche n'aurait pas de fin. D'où notre scepticisme lorsqu'il soutient que « L'artiste veut se communiquer, ainsi que son goût : un artiste en soi et pour soi est une contradiction. » (*FP XI,* 7[107])**.**

Certains lecteurs pensent que ces obstacles participent d'une stratégie de séduction, consistant à se refuser pour se laisser désirer, ou encore à se dérober, pour mieux se laisser découvrir. « Il s'assure, nous dit Eugène Fink, des admirateurs justement en les repoussant. »[61] Cependant, où voit-on qu'une telle stratégie comporte aussi des limites ? Que les philosophes, ainsi que leurs commentateurs, ne s'entendent pas toujours entre eux, cela n'étonne personne. À certains égards, une telle mésentente permet à cette discipline de se renouveler et de progresser. Mais le cas de la philosophie nietzschéenne est spécifique, en ce sens qu'elle constitue un champ de bataille systématique entre interprètes. On n'y trouve pas un seul sujet qui ne soit l'occasion, pour ses lecteurs, de divisions et de conflits. Cela tient, pour une large

[61] E. Fink, *op. cit*., p.14.

part, aux paradoxes qui jalonnent le corpus, en vertu desquels on ne peut considérer un seul aphorisme sans en trouver un, ou toute une série, affirmant partiellement ou radicalement le contraire, considérer une seule idée sans qu'elle ne vienne se heurter à elle-même.

Pour prendre un exemple très spécifique à ce titre, ce thème du paradoxe constitue déjà par lui-même un paradoxe – et dans ce cas il faut dire qu'il s'agit aussi d'une tautologie. Nietzsche donne parfois l'impression d'assumer cette manière de penser, qu'il fait découler de la complexité de l'individu, de son caractère nécessairement varié, pluriel. Ce passage en fournit une illustration :

> Nous n'avons pas le droit, -écrit-il- d'être *partiels* en quelque domaine que ce soit [...] nos pensées jaillissent de nous-mêmes aussi nécessairement qu'un arbre porte ses fruits, nos valeurs, nos « oui » et nos « non », nos « quand » et nos « si » naissent de nous, tous apparentés et en rapport les uns avec les autres, témoignages d'une seule volonté, d'une seule santé, d'une seule terre, d'un seul soleil. (*GM*, préf, §2)[62]

Si bien qu'il n'a aucune gêne, tout au contraire, à se décrire comme un pratiquant du double langage : « Je suis un double, j'ai le don de "double" vue en plus de la vue tout court, voire de surcroît peut-être la troisième vue » (*EH*, « Pourquoi je suis si sage », §3).

Voici pourtant ce que nous l'entendons dire ailleurs : « Malheur à moi, qui suis une nuance ! » (*EH*, « Pourquoi j'écris de si bons livres », (*CW*), §4) ce qu'il convient d'entendre comme suit : nuance et paradoxe ne sont pas à confondre. Et de fait, c'est comme si cette dernière mise au point était combinée avec un autre aphorisme, où le philosophe met cette fois le lecteur au banc des accusés : « Ces prétendus paradoxes dont le lecteur est scandalisé ne se

[62] Nietzsche va même plus loin en décrivant le paradoxe comme un outil méthodologique dans le paragraphe 307 de *HTH I* : « Il n'est parfois besoin, pour gagner des gens d'esprit à une thèse, que de la présenter sous la forme d'un monstrueux paradoxe. » Certains commentateurs mettent cette manière de penser du philosophe au compte de son expérimentalisme, d'un choix délibéré de sa part en vue de provoquer la réflexion. Pour autant, cela biffe-t-il le caractère effectif de la contradiction et le fait, notamment, que Nietzsche la revendique ouvertement ?

trouvent souvent pas du tout dans le livre de l'auteur, mais bien dans la tête du lecteur. » (*HTH I*, §185)[63] Si donc, au vu de la notoriété toujours grandissante de ses écrits, Nietzsche est un séducteur, il faut bien admettre, devant tous les problèmes que pose la réception de sa pensée, qu'il ne communique pas toujours de la meilleure manière !

Or toute cette incommunication que le penseur cultive, n'est peut-être pas tout à fait anodine : « On ne tient pas seulement à être compris quand on écrit, mais aussi tout certainement à *ne pas* l'être. » (*GS*, §381) Si le philosophe entretient une telle incompréhension, c'est certainement parce qu'il en tire de surcroît un motif de puissance. Certains aphorismes nous le signifient sans détour. C'est le cas ici, avec le statut de posthume que l'auteur a l'habitude de s'attribuer, en vue d'échapper à l'emprise du temps présent : « Les posthumes – moi par exemple – sont plus mal compris que les actuels, mais mieux entendus. Plus précisément : nous ne sommes jamais compris – d'où notre autorité » (*CI,* « Maximes et flèches », §15)**.** Dans ce deuxième exemple, Nietzsche exprime la volonté de se mettre hors de la portée du lecteur en s'appuyant clairement sur ce concept qu'il utilise encore plus qu'il ne le cite en réalité, le pathos de la distance : « "La nature supérieure" du grand homme réside dans sa différence, dans son incommunicabilité, dans sa "distance" hiérarchique. » (*FP XIV*, 16[39].) Moralité : cela n'est pas du goût de tous les commentateurs. Ici, c'est l'un des plus grands interprètes du philosophe, Eugène Fink à nouveau, qui finit par perdre patience :

> Dissimuler sa nature essentielle est devenu chez Nietzsche une passion. Il aime d'une façon inquiétante le masque, la mascarade, la bouffonnerie. Toutes les silhouettes sous lesquelles il se montre le cachent aussi : aucun philosophe, peut-être, n'a camouflé ses réflexions sous autant de sophismes.[64]

---

[63] Parmi les nombreux aphorismes s'alignant sur cet extrait, on peut citer le §128 des *OS*, de la même époque, où Nietzsche nie le caractère contradictoire de son écriture, malgré son aspect fragmentaire : « [...] vous figurez-vous donc avoir affaire à une œuvre fragmentaire parce qu'on vous la présente (et ne peut que vous la présenter) en fragments ? »

[64] Fink, *op. cit*, p.13.

D'autres lecteurs, pour leur part, jettent simplement l'éponge. En effet, dans l'histoire de la philosophie, on n'avait jamais vu un collectif de commentateurs produire un titre tel que : *Pourquoi ne sommes-nous pas Nietzschéens* ! Pourquoi Nietzsche décourage-t-il ses lecteurs, au point de provoquer leur désertion ? Pourquoi sa philosophie leur laisse-t-elle si peu de place ? Pourquoi son esthétique ne peut-elle poser un regard plus favorable sur ses récepteurs ? Nous le voyons, le problème de la place du spectateur n'est pas seulement d'ordre théorique : il s'agit, avant tout, d'une question affectant la réception à proprement parler de cette philosophie.

Mais pour tenter de répondre à ces nombreuses questions, il ne faut pas oublier que l'auteur est un chantre de la solitude. C'est une caractéristique qu'il met souvent en perspective dans ses écrits, sous la forme d'une pensée en pérégrination à travers les déserts, les océans, les glaciers, les cimes des montagnes. La revendication théorique de cette problématique occupera une place centrale dans toute sa pensée. On s'en souvient, au départ de cet exposé, Nietzsche reprochait aux artistes d'être « de tout temps les valets d'une morale, ou d'une philosophie, ou d'une religion », de se montrer serviles vis-à-vis de « leurs adeptes » et de « leurs mécènes ». C'est justement parce qu'ils sont incapables d'une telle solitude, d'une telle confiance en eux-mêmes : « Ils ont toujours besoin de rempart, d'un soutien, d'une autorité déjà instituée : les artistes n'adoptent jamais une position autonome, demeurer seul va à l'encontre de leurs instincts les plus profonds. » (*GM*, III, §5)

CHAPITRE II

De l'art des œuvres d'art à l'œuvre d'art humaine

Tous ceux qui connaissent Nietzsche le savent, le philosophe allemand était amateur d'art, amateur même passionné. Wagner, Liszt, Brahms, Bizet, Beethoven : que ce soit la musique classique dans son ensemble ou l'opéra en particulier, aucun domaine artistique n'avait de secret pour lui. Il allait régulièrement au concert et au théâtre ; il visitait à l'occasion les musées, ce qui représentait pour lui un véritable défi, compte tenu de sa vue de plus en plus défaillante. Ses propres ouvrages, le penseur les appelait, avec la tendresse d'un père, ses « enfants ».[65] Quant à sa philosophie, répétons-le encore : on trouvera difficilement, dans toute l'histoire de l'esthétique allemande, une pensée plus prodigue en modèles et références artistiques. Sur ce plan, là où certains philosophes privilégient l'analyse de l'art par vagues, ou se limitent à certains courants, Nietzsche faisait preuve d'une expertise plus originale et plus fine, scrutant les œuvres les unes après les autres, les comparant, analysant leurs points forts, pointant leurs faiblesses : *L'Apollon du Belvédère, La Chapelle Sixtine, Le Crépuscule des dieux, La Chartreuse de Parme, Les Maîtres chanteurs*, *Le Palazzo Pitti,* rien n'échappait à sa perspicacité et à son esprit d'analyse. Globalement, on sait qu'il détenait cette conviction : « un fait, une œuvre sont pour chaque nouvelle époque une force de persuasion… » (*FP IX*, 16 [78]). Et l'on sait aussi quelle importance il accordait à la pratique en matière d'art : « Si l'on

[65] « Jadis le créateur cherchait des compagnons et des enfants de son espoir : or il advint qu'il ne put les trouver, à moins de les créer lui-même. De même, je suis au milieu de mon œuvre, allant vers mes enfants et revenant d'entre eux : au nom de ses enfants il faut que Zarathoustra s'accomplisse lui-même. » (*APZ,* « De la félicité malgré soi », p.194.)

veut obtenir quelque expérience de l'*art*, il faudra faire quelques œuvres, il n'y a pas d'autre moyen d'arriver au jugement esthétique [...] » (*FP III*, 23[168]).

Or l'auteur du fragment parle en connaissance de cause. N'oublions pas qu'il s'est essayé à la composition musicale, avec près de soixante-treize pièces répertoriées, si l'on se fie au décompte de Dufour.[66] Si bien qu'on peut difficilement lui reprocher cette ignorance, voire insensibilité vis-à-vis de l'art, qui affecte parfois celui qui n'a jamais mis la main à la pâte. En un sens, c'est même de ce côté-là qu'il faut chercher la cause de l'engouement de Nietzsche pour l'œuvre d'art, dans le fait que le penseur est avant tout un créateur, que chez lui, c'est toujours l'artiste qui prend la parole. Cela pouvant donner lieu à l'occasion, lorsqu'une œuvre d'art subit un dommage, à des épanchements comme celui-ci :

> Quand j'ai reçu la nouvelle de l'incendie de Paris, j'ai été, pendant quelques jours complétement anéanti et plongé dans les larmes et les doutes : toute l'existence scientifique et philosophico-artistique m'est apparue comme quelque chose d'absurde, si un seul jour pouvait suffire à détruire les œuvres d'art les plus splendides – que dis-je ! des périodes entières de l'art [..].[67]

Comme il le précise dans cette même lettre, Nietzsche vient d'apprendre la nouvelle de l'incendie de Paris de 1871, lequel a entraîné la destruction d'un patrimoine culturel inestimable – dont le Palais des Tuileries, siège et résidence officielle du pouvoir de Napoléon III durant le Second Empire. « [B]royé par la douleur la plus intense », il s'en confie à son ami Gersdorff.

---

[66] Éric Dufour, *op. cit.*, p.10-11. : « On trouve 73 pièces répertoriées dans les œuvres musicales de Nietzsche, dont 30 œuvres vocales. Parmi celles-ci, il y a 16 lieder achevés. Les autres pièces vocales consistent en chœur, parfois a capella, et en fragments de musique religieuse (un motet, une messe, un miserere et un oratorio de Noël). Quant aux autres pièces qui restent, elles consistent en œuvres pour piano de deux mains ou quatre mains.) »

[67] Ce passage est extrait d'une lettre de Nietzsche à Gersdorff, de juin 1871 ; il provient de l'ouvrage de Giuliano Campioni, *Les Lectures françaises de Nietzsche* (Paris, PUF, 2001, p.85).

On assiste cependant, quelques années plus tard, à un véritable changement de cap. En effet, non seulement il ne paraît plus rien retenir de cette souffrance, pourtant si vive alors, mais c'est lui-même cette fois qui semble endosser l'habit du pyromane. La réflexion qui suit est une allusion à *l'Odyssée* et à la capture de son personnage principal, Ulysse, par la nymphe Calypso à laquelle sept ans durant il cherchera à échapper. En l'espèce, il s'agit d'une analogie, donnant à penser que la musique exerce sur ses auditeurs le même effet que la nymphe sur le héros. Nous devons donc lire l'extrait comme une exhortation à prendre ses distances par rapport à l'art. Cette musique, nous dit Nietzsche :

> [...] peut en arriver finalement à ébranler et à miner la santé de l'esprit plus profondément que n'en serait capable n'importe quel excès brutal ; tant et si bien qu'il ne reste rien d'autre qu'à fuir un beau jour la grotte des nymphes et, courant les vagues et les périls de la mer, à faire route vers la fumée d'Ithaque et les embrassements d'une épouse plus simple et plus humaine. (*OS*, §159).

Il convient de le comprendre : même si la fin de non-recevoir nietzschéenne s'applique ici à la musique, elle ne lui est pas pour autant exclusive. L'auteur du *Gai savoir* se plaint habituellement de tous les arts ; il en veut à toute l'entreprise esthétique du moment où celle-ci résulte de l'interaction et de l'entremise de ces trois instances : l'artiste, l'œuvre et le spectateur. Ce cri de guerre qu'il fait entendre nous permet de l'établir : « contre l'art des œuvres d'art » (*OS*, §174). De telles œuvres, paraît-il, ne seraient pas à leur juste place : « [...] on prend maintenant l'art par l'autre bout, on se raccroche à sa queue, et on se figure que l'art des œuvres d'art est le vrai, que c'est à partir de lui qu'il faudra améliorer et transformer la vie – fous que nous sommes. » (*OS*, §174). Or, comment justifier un tel retournement ? Comment un penseur qui était si proche d'idolâtrer les œuvres d'art en est-il arrivé, maintenant, à la position inverse ? De ce point de vue, la fin de l'aphorisme que nous venons

de lire ne dit pas autre chose : « Ce qui se dit proprement de l'art, celui des œuvres n'est qu'un appendice » (*OS*, §174).

II.1. L'explication wagnérienne : le compositeur doit-il porter la responsabilité de tous les maux que Nietzsche impute, dans sa philosophie, à l'esthétique et à l'art ?

On entend souvent dire qu'il ne peut y avoir qu'une cause à une telle dévalorisation de l'œuvre d'art : Wagner. Et de fait, c'est une opinion à ne pas négliger, ayant par-dessus tout reçu la caution d'éminents commentateurs comme Thomas Mann et Dietrich-Fischer Diskau, qui interprètent tous deux les mouvements de la philosophie nietzschéenne à la lumière du relief, pour le moins accidenté, sur lequel a évolué son amitié avec le compositeur. C'est Diskau qui s'exprime ici :

> [...] ce que nous remarquons avec le plus d'intérêt, c'est qu'à partir de ce moment la prépondérance du rôle de l'art est contestée – et cette intuition devait se révéler exacte. Il intitula la quatrième partie de son livre *De l'âme des artistes et des écrivains*. En révisant son interprétation de l'esprit dionysiaque, Nietzsche prenait congé de Wagner – l'artiste – qui désormais faisait partie du *crépuscule de l'art* [...][68]

« Ce moment » qui voit décliner l'intérêt de Nietzsche pour l'art, alors que les artistes sont réduits à de simples *âmes* – ce qui veut dire à des êtres sans vie – correspond au Festival de Bayreuth, et le livre en question, on le devine, est *Humain, trop humain*.

L'implication wagnérienne est d'autant plus évidente dans la conjoncture dont nous parlons, que c'est seulement à partir du même ouvrage que ladite guerre aux œuvres d'art est déclarée. *Humain, trop humain* : ce livre a été écrit non seulement pour célébrer Voltaire, que

[68] Dietrich Fischer-Dieskau, *Wagner et Nietzsche* : *l'initiateur et son apostat,* Paris, F. Van De Velde, 1979, p.185.

Nietzsche considérait comme un modèle de « libre esprit »[69] mais aussi pour régler son compte au compositeur. *Ecce Homo* relate ici l'une des premières phases du conflit : « Les commencements de ce livre se situent en plein dans les semaines du premier festival de Bayreuth ; un état d'esprit profondément étranger à tout ce qui m'y entourait constitue l'un de ses présupposés [...] Suffit, je partis en plein milieu du festival [...]. » (*EH,* « Pourquoi j'écris de si bons livres », §1) Quand l'ouvrage fut achevé, Nietzsche en envoya un exemplaire dans la petite ville de Bavière, qu'il avait quittée précipitamment, d'où il reçut en retour ce chef-d'œuvre : *Parsifal*. Voici le commentaire qu'il fit alors : « Est-ce que cela ne ressemblait pas au bruit de deux épées qui se croisent ? [...] En tout cas nous eûmes tous deux le même sentiment : car tous deux nous gardâmes le silence. » (*EH*, « Pourquoi j'écris de si bons livres », §5.) Tous deux : c'est-à-dire, bien entendu, Nietzsche lui-même et Wagner.

Nier l'importance de ce dernier dans le procès que le penseur livre aux œuvres d'art n'aurait donc aucun sens. Doit-il, cependant, porter la responsabilité de tous les maux que Nietzsche impute à l'art et à l'esthétique dans sa philosophie ? C'est là que nos réserves commencent. Dans le fond, il n'y a pas une grande différence entre ce problème-ci et celui, souligné précédemment, concernant le spectateur : dans les deux cas, Wagner reste un bouc émissaire. Et c'est dire que, même si l'on voulait l'inculper entièrement, le problème ne s'en trouverait pas pour autant résolu ; il faudrait encore comprendre comment Nietzsche envisage l'art du compositeur. Or le fait est qu'il est loin de le considérer uniquement à partir de son aspect formel, à partir de problématiques relevant d'un atelier musical, ou encore, puisqu'il

[69] « *Humain, trop Humain* est le mémorial d'une crise. Il s'intitule un livre pour esprits *libres* [...] Dans ce contexte, il est significatif que ce soit en fait le centenaire de la mort de Voltaire qui, pour ainsi dire, serve d'excuse à la publication du livre dès l'année 1878. Car Voltaire, par opposition à tout ce qui a été écrit après, est un *grand seigneur* de l'esprit : exactement ce que je suis moi aussi. » (*EH*, « Pourquoi j'écris de si bons livres », §1).

s'agit d'un opéra, de problèmes d'ordre scénique. Comme le dit à juste titre Éric Blondel, concernant le deuxième principal écrit du philosophe, après *Le Cas Wagner,* censé faire le procès de ce dernier, c'est-à-dire *Nietzsche contre Wagner*, Nietzsche « parle bien peu de musique, très indirectement ou brièvement de Wagner, il est en revanche très disert sur Nietzsche, sa philosophie, sa psychologie, sa morale, et sur les autres artistes que l'on peut rapprocher psychologiquement et généalogiquement de Wagner. »[70]

Difficile de ne pas voir une convergence entre Blondel et cet autre interprète de Nietzsche, Clément Rosset, lequel affirme également qu'à travers le nom de Wagner, ce n'est pas seulement Wagner qui est visé :

> Ce qui est attaqué dans *Le Cas Wagner* n'est d'ailleurs pas tellement Wagner lui-même (mort en 1883) que l'Allemagne wagnérienne de la fin du XIXe siècle : soit l'« idéologie allemande » à son meilleur, riche de toutes les composantes obscurantistes – exaltation des vertus morales, nationalisme pangermanique, antisémitisme, mépris de l'intelligence, incompréhension de l'art classique – que Nietzsche dans *Le Cas Wagner*, résume sous l'expression de « crétinisme de Bayreuth. »[71]

Les remarques de ces commentateurs rejoignent pleinement une déclaration du philosophe selon laquelle il faut « voir le problème Wagner simplement comme un problème de culture » (*FP XIV*, 24[1]), ne pas y voir par conséquent un problème personnel, singulier mais, par-dessus tout, un témoignage de son époque. En effet, Wagner actualise la maladie de son temps. Le *Versuch* le confirme, à son tour, lorsque le philosophe compare le compositeur à d'autres personnalités, parmi les plus représentatives à ses yeux de la décadence : « Hugo » (*CW*, §8), « les frères de Goncourt » (*CW*, §7), ou encore une école de pensée qu'on ne présente plus outre-Rhin : « le romantisme français tardif, cette espèce d'artistes de haut vol et au vol

[70] É. Blondel, « Introduction à *Nietzsche contre Wagner* », in *Ecce Homo*, Paris, GF-Flammarion, 1992, p.167.
[71] Clément Rosset, *Faits divers*, « Introduction au *CW* et à *NW* », Paris, PUF, 2013, p.112.

entraînant tel que Delacroix, Berlioz, [...] Charles Baudelaire ». (*EH* « Pourquoi je suis si avisé », *§5*)

On voit donc bien qu'il serait exagéré de rendre Wagner responsable de tous les maux que Nietzsche impute à l'art dans sa philosophie. Une telle démarche ne tient pas compte de la position d'un commentateur comme Paolo D'Iorio, qui semble persuadé, quant à lui, que le moment wagnérien n'influe pas nécessairement sur le cours de la pensée nietzschéenne, car « il faudrait plutôt mettre entre parenthèses la phase wagnérienne ».[72] À cet égard, le point de vue qui nous paraît le plus juste est, en réalité, celui de Danko Grlic qui, en parlant d'anti-esthéticisme, ramène les dispositions négatives observées chez Nietzsche vis-à-vis de l'esthétique à une déception que celui-ci aurait éprouvée concernant l'art en général. Dans le propos du commentateur, seule la mention du mot « vérité » pourrait susciter quelque méfiance, dans la mesure où elle pourrait laisser croire que Grlic tire la position nietzschéenne dans un tel sens. Voici ce qu'il écrit :

> Nietzsche […] savait bien que, en dépit de tout activisme esthétique, aucun changement n'était survenu dans l'essence de l'existence humaine ni par la contemplation ni par la compréhension esthétique du phénomène de l'art. L'art n'était pas devenu l'expression complète de la vérité de l'existence humaine ; bien au contraire, il n'est resté qu'un épiphénomène, quelque chose qui existe grâce à l'activité d'un certain nombre de génies artistiques, pour faire plaisir à un certain nombre de connaisseurs raffinés.[73]

Nous essayons d'aborder cette problématique de l'œuvre d'art à partir des logiques internes, des procédures et des orientations déterminant la réflexion nietzschéenne. Ce qui nous amène à mesurer toute l'insuffisance de l'argument wagnérien. Un tel argument n'explique pas pourquoi, malgré tout l'engouement que Nietzsche a pu exprimer pour les œuvres d'art

---

[72] Paolo D'Iorio, « Systèmes, phases, chemins, strates. Modèles et outils pour l'étude d'une philosophie en devenir. », in *Nietzsche. Philosophie de l'esprit libre*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2004, p.27.
[73] Danko Grlic, *op. cit.,* p.178.

dans les salles de théâtre et de concert, sa pensée a toujours peiné à leur assigner une place précise au sein de son esthétique. Pourquoi de telles œuvres ont-elles toujours été suspectes dans sa pensée esthétique ? Pourquoi, à terme, leur destruction ne constitue-t-elle pas seulement une option pour sa philosophie, mais une exigence ?

II.2. Deux postures s'affrontent dans le Versuch concernant l'œuvre d'art : la première prône la proximité entre l'artiste et son œuvre, la seconde soutient le contraire.

Comme indiqué dans la première partie de notre étude, le spectateur n'a pas sa place dans cette philosophie. Ceci étant, que reste-t-il comme repère pour jauger l'œuvre d'art, pour l'évaluer ? Se profile, à l'évidence, l'artiste. Mais n'en déduisons pas trop vite une facilité : en réalité, même réduite à deux protagonistes, elle-même et l'artiste, la situation d'une telle œuvre n'est pas pour autant élucidée. Pour le voir, commençons par ce point : il est important de renvoyer les œuvres à l'auteur, à sa vie, à son histoire et à « ses états intérieurs » (*EH*, « Pourquoi j'écris de si bons livres », (*NT*), §4). C'est non seulement une position que Nietzsche défend, mais à laquelle lui-même servira de parangon : « Mes ouvrages parlent uniquement de mes victoires. C'est moi qu'ils contiennent, avec tout ce qui me fut ennemi, ego ipsissimus, et même si l'on se permet une expression plus fière ego ipsissimum. » (*HTH II,* préf. §2)

Fait important : cette confession n'est pas unique. Elle confirme, en l'occurrence, l'image précédemment avancée dans le même titre (*Humain, trop humain)*, précisément dans l'aphorisme 209, de l'œuvre comme « coffre-fort » de l'artiste. Elle conforte également le constat que Nietzsche, non sans quelque lucidité, avance plus tard, selon lequel : « c'est la même chose que la création et la procréation, c'est-à-dire l'incarnation de sa propre image

dans une autre matière. » (*FP IX*, 7[107]). La physiologie de l'art que le corpus défendra, notamment à partir de *Humain, trop humain*, nous conduit aussi aux mêmes conclusions. En soutenant que l'esthétique est une physiologie (*FP XII* 7[7]), Nietzsche stipule à partir de là que tout ce que l'individu contemple, crée et fabrique, actes comme œuvres, se ramène à une disposition des pulsions ; c'est-à-dire non seulement à la volonté (nature, objectif, intérêt) qui est rendue manifeste au travers de telles pulsions, mais encore à la forme de cette manifestation. Cela revient à parler du mode d'organisation des pulsions. Nietzsche utilise pour ce faire le terme de typologie ; et pour ressortir l'aspect plus personnel de cette dernière, il parle d'idiosyncrasie. Seulement admettre une telle typologie – ou idiosyncrasie – c'est reconnaître que l'auteur peut alors témoigner de son œuvre à partir de ce qu'il est. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Nietzsche affirme qu'il est toujours important de découvrir celui qui pense, « quelle espèce d'homme réfléchit de la sorte ? » (*FP XIII*, 9[60]), « *qui* parle » en réalité ? » (*FP XII*, 7[6]). Ici encore, le même parangon nous édifie : « Prévoyant qu'il me faudra, d'ici peu, affronter l'humanité avec le plus grave défi, qui lui ait été jamais lancé, il me paraît indispensable de dire *qui je suis* (...) » (*EH*, préf., §1). Si nous prêtons attention, en outre, à la référence de l'extrait, en l'occurrence *Ecce Homo*, l'impact de la thèse soutenue est hautement renforcé. Pour quelle raison ? Parce qu'il s'agit d'un ouvrage à caractère autobiographique : ayant en elle-même un caractère littéraire, l'autobiographie informe l'œuvre et lui accorde une intelligibilité à partir de la vie de son auteur.

On sait toutefois que tout le *Versuch* ne relaiera pas systématiquement la première posture du philosophe. À ce moment de sa réflexion, Nietzsche soutient obstinément, comme s'il souffrait d'amnésie, qu'« il ne faut pas demander "qui donc interprète ?" » (*FP XII*, 2[151]). Cette parole n'a rien de nouveau, le terrain ayant déjà été largement balisé. Nous en

tenons deux autres indices. L'un provient du *Gai savoir* qui sous-entend que trop de proximité dessert la connaissance. Cet énoncé souligne la distance cognitive nécessaire entre l'artiste et son œuvre : « L'artiste ne connaît pas forcément son œuvre : nul ne connaît plus mal un enfant que ses parents. » (*GS*, §369) L'autre indice se loge dans une affirmation bien connue de *La Généalogie de la morale*. L'auteur y prétend qu'il n'y a pas de « *contiguïté* psychologique » entre l'artiste et son œuvre puisque, par son œuvre, l'artiste serait « lui-même ce qu'il est en mesure de représenter, concevoir, exprimer. C'est un fait que s'il l'était, justement, il ne le représenterait, ne le concevrait, ne l'exprimerait absolument pas. » (*GM*, III, §4)

En d'autres mots, c'est partant d'un tel état d'esprit que Nietzsche en était antérieurement arrivé à soutenir une orientation aussi extrême que celle de l'anonymat des livres. Le motif de cette mesure étant que « le nom de l'auteur sur la page de titre » (*OS,* § 156) pouvait engendrer une confusion entre lui et son œuvre : « dès que l'auteur se donne à connaître avec le titre, la quintessence se retrouve diluée par le lecteur dans l'élément personnel et même intime, et le but du livre manqué de ce fait. » (*OS,* §200) Il est clair que Nietzsche parle ici d'après une expérience personnelle. On sait que la pratique du pseudonyme était courante à son époque. Or, bien qu'aucun de ses livres n'ait été signé de cette manière, qu'il ne respectait pas non plus quand il s'agissait d'autres auteurs – qu'on pense, par exemple, au nombre de fois qu'il nomma le romancier Stendhal par son nom véritable, Henry Beyle[74] – Nietzsche avait pourtant souhaité y avoir recours pour *Humain, trop humain*. Selon Dieskau, c'est son éditeur d'alors, Schmeitzer, qui rejeta l'idée, préférant le scandale, plus vendeur, à la discrétion devant préserver l'auteur de ce qu'il craignait par-dessus tout : « il me fallait choisir un

[74] Le §254 de *Par-delà bien et mal* offre un exemple de cette appellation.

pseudonyme d'une part pour ne pas nuire à mes écrits antérieurs, d'autre part pour éviter que ma dignité fût publiquement souillée [...] »[75]

Nietzsche craignait donc une confusion, non seulement entre lui et ce qu'il écrit, mais encore entre ses différents textes. Et l'on peut raisonnablement penser qu'il y a derrière le premier point de vue un souci de se protéger : certes, de Wagner et des wagnériens, mais de n'importe qui d'autre également. Nietzsche est un auteur qui peut très rapidement susciter de l'antipathie chez le lecteur, en ce qu'il cible souvent, dans ses écrits, outre ses propres fréquentations, des catégories précises d'individus : les chrétiens, les pauvres, les Allemands, les psychologues, les philosophes, les femmes, les littérateurs et ainsi de suite. Par exemple, comment comprendre ce genre de sortie, de sa part : « Tu vas voir des femmes ? N'oublie pas ton fouet ! » (*APZ,* « Des petites vieilles et des petites jeunes *»,* p.87), alors même qu'en permanence, il était entouré d'une nébuleuse féminine : Cosima Wagner, Mathilda Maier, Marie Baumgartner, Malwida von Meysenburg, Louise Ott, Lou Andréas Salomé, Helen Zimmern et bien d'autres, à qui il distribuait hommages et révérences ? À partir de là, on comprend qu'il puisse être plus confortable pour lui de ne pas être évalué à partir de ses seules idées.

Mais ce qu'il ne faut surtout pas oublier – c'est la raison expliquant plus fondamentalement cette double crainte chez le philosophe –, c'est un tel postulat : l'individu est toujours une pluralité. Nietzsche exprime cette idée dans le passage suivant, où le pronom "eux" désigne bien entendu ces individus : « certains d'entre eux sont plusieurs personnes […] » (*FP XIII* 10 [59]), ou dans cet extrait très connu *d'Ecce Homo* où il parle de « la multiplicité des états intérieurs » (*EH*, « Pourquoi j'écris de si bons livres », §4) qui l'habitent en

[75] Dietrich Fischer-Dieskau, *op. cit.*, p.182.

permanence. Cette notion de pluralité permet d'établir qu'il n'existe pas qu'un seul Nietzsche, un seul Stendhal, un seul Spinoza. C'est pour cette raison que ramener l'auteur à son ouvrage, ou ses ouvrages les uns aux autres, constitue nécessairement une erreur, puisque leurs écrits respectifs ne peuvent saisir qu'une part, et non la totalité de leur être. Le postulat de la pluralité fonctionne toujours en corrélation avec un autre postulat, sur lequel il repose et duquel il reçoit les éléments nécessaires à son intensification : le postulat du devenir. Nietzsche est, en effet, persuadé qu'aucun homme n'est jamais égal à lui-même. Pour lui, l'individu est toujours appelé, à travers ses expériences, à des transformations, à une évolution constante du soi. Aussi bien, « l'artiste ne peut jamais conférer de validité à son image que pour un temps, puisque l'homme, produit d'une évolution, est dans sa généralité sujet à variation et que même l'individu n'a rien de constant ni de fixe. » (*HTH I,* §222) Le propos suivant ne dit pas non plus autre chose, il part du même constat : « Il convient d'antidater mes ouvrages, – ils parlent toujours de ce que j'ai laissé derrière moi. » (*HTH II,* préf., §1)

Même dans le cas où une coïncidence entre l'artiste et l'œuvre aurait pu avoir lieu au départ, l'aphorisme §222 montre qu'elle n'aurait pas duré. Il faut avoir en vue ici le facteur temps : un temps qui divise, met en décalage, discrimine. Le temps engendre la différence en ce qu'il n'agit jamais sans impact, ne laissant aucun objet sous sa juridiction indemne et intégral. Et tout comme l'artiste, l'œuvre est, elle aussi, soumise à son conditionnement. Cela signifie, pour elle, un parcours unique, atypique. Dans les lignes suivantes, Nietzsche saisit un tel parcours grâce à la notion « d'inactuel », qui apparaît pour la première fois dans sa philosophie avec ses quatre ouvrages intitulés *Les Considérations inactuelles,* et qui signifie en toutes choses un refus systématique du conformisme, qu'il soit question d'époque, de

société, de culture, d'air du temps et autres. C'est en ce sens que l'inactuel est encore signe d'éternité, en tant qu'il ne se laisse immobiliser, figer, par aucune circonstance en particulier :

> N'avez-vous pas remarqué que toute œuvre belle et nouvelle possède sa moindre valeur en tant qu'elle reste exposée à l'atmosphère humide de son temps ? – précisément parce qu'elle est encore trop chargée de l'odeur du marché, de la polémique, des plus récentes opinions et de tout l'éphémère qui périt du jour au lendemain. Plus tard elle se dessèche, son « actualité » se dissipe – alors seulement elle reçoit son éclat profond et son parfum et même, si elle y est destinée, « son calme regard d'éternité. (*A*, §506)

En résumé, deux postures s'affrontent dans le *Versuch* : une première qui prône la proximité entre l'artiste et son œuvre, et une seconde qui ne fait que saper la première en jetant la suspicion sur un tel rapport. Observons, maintenant, de quelle manière Nietzsche les met en perspective :

> Nous lisons doublement les livres des personnes que nous connaissons (amis et ennemis), puisque cette connaissance ne cesse de chuchoter à nos côtés : « Voilà qui est de lui, voilà un trait caractéristique de sa nature profonde, des grands moments de sa vie, de son talent », et qu'une autre espèce de connaissance cherche parallèlement à établir quel est l'apport intrinsèque de cet ouvrage, quelle estime il mérite pour lui-même, indépendamment de son auteur, quel enrichissement du savoir il nous vaut. Ces deux sortes de lecture et d'appréciation se gênent réciproquement, cela va sans dire. (*HTH I*, §197)

Nous parlons donc sous son contrôle : à travers ces deux postures, l'auteur est conscient du paradoxe qui se déploie dans son *Versuch*, conscient que « ces deux sortes de lecture se gênent réciproquement ». Selon Wolfgang Müller-Lauter, l'un des rares commentateurs à avoir étudié une telle problématique dans cette philosophie, Nietzsche se serait repositionné en faveur de la première approche :

> En particulier, Nietzsche est corrigé par Nietzsche lui-même quand il réduit l'œuvre de Wagner d'une façon quasi unilatérale à l'état physiologique de Wagner, comme il le fait dans *Le cas Wagner*. Dans *La Généalogie de la morale*, Nietzsche pouvait encore écrire : « On a parfaitement raison de dissocier un artiste de son œuvre dans

> la mesure où on ne le prend pas au sérieux autant que son œuvre. » Il n'est, « en fin de compte » que « le préalable de son œuvre […] ».[76]

La condition que nous posons pour accepter cette affirmation, est d'y ajouter que la rectification effectuée par Nietzsche agit dès lors dans les deux sens. En nous appuyant sur la chronologie des textes mentionnés, on constate que les deux thèses sont déployées sur toute la latitude de la pensée nietzschéenne, sans que l'on puisse vraiment parler de l'ascendant de l'une sur l'autre : la thèse de la proximité entre l'artiste et son œuvre se poursuit jusqu'à *Ecce Homo*, alors que celle qui soutient une distance entre les deux semble cesser un an plus tôt, avec *La Généalogie de la morale*. Par ailleurs, on peut même les observer simultanément : en l'occurrence dans *Humain trop Humain,* et dans le cahier *XII* des *Œuvres posthumes*, où elles apparaissent exactement à la même période et dans les mêmes textes.

Cette coïncidence démontre, nous semble-t-il, qu'il ne faut pas systématiquement voir dans « ces deux sortes de lecture » une antinomie, mais au contraire une complémentarité. Sans nécessairement tomber dans un psychologisme consistant, à l'instar des interprétations cliniques et thérapeutiques, à faire reposer toute l'interprétation de l'œuvre d'art sur l'auteur et sa vie, cette complémentarité aurait consisté à reconnaître qu'une telle vie a aussi son importance dans l'histoire des idées et l'analyse des textes, permettant certainement de mieux con-textualiser, mais également de « hors-textualiser », c'est-à-dire de mieux clarifier. Mais voilà, au grand dam de l'œuvre d'art et d'une place plus stable que l'esthétique nietzschéenne aurait pu lui octroyer, une place moins douteuse et plus plausible : les deux postures évoquées seront maintenues, ainsi que leur paradoxe.

---

[76]Wolfgang Müller-Lauter, « *Décadence artistique et décadence physiologique, les dernières critiques de Nietzsche contre Richard Wagner »,* in *Revue Philosophique de la France et de l'étranger*, t. 188, nº 3, juillet-septembre 1998, Paris, PUF, p.288-289.

II.3. ***Nietzsche envisage la création d'art à la fois par analogie à l'activité de procréation, et comme une manière de la dépasser par la sublimation.***

Ce n'est pas sans raison que Nietzsche a été surnommé par Paul Ricœur maître du soupçon. Sa pensée se détermine en effet en suspectant, en doutant, en incriminant et en défiant. L'œuvre d'art n'échappera pas, à son tour, à une telle suspicion. C'est l'artiste, un écrivain en l'occurrence, qui a en premier lieu éveillé notre attention à ce sujet, à travers l'attitude pour le moins énigmatique qu'il qu'adopte :

> *Pourquoi donc écris-tu* ? – A : Je ne suis pas de ceux qui *pensent* la plume pleine d'encre à la main ; encore moins de ceux qui, l'encrier ouvert, s'abandonnent à leurs passions, assis sur leur chaise et l'œil rivé sur le papier. Écrire provoque toujours en moi une irritation ou honte ; écrire est pour moi un besoin impérieux — il me répugne d'en parler, même de manière imagée. – B : Mais alors pourquoi écris-tu ? — A : Oui, mon cher, tout à fait entre nous, jusqu'à présent, je n'ai pas encore trouvé d'autre moyen de *me débarrasser* de mes pensées. – B : Et pourquoi veux-tu t'en débarrasser ? — A : Pourquoi je le veux ? Est-ce que je le veux ! Je le dois. — B : Assez ! Assez ! (*GS,* §93)

Comment comprendre la pudeur dont il est question ici ? D'aucuns pourraient voir derrière tout cela des idées obscènes, à tout le moins scandaleuses. Cependant, ce n'est pas ce que dit l'aphorisme ; ce n'est pas, à proprement parler, le contenu de ses pensées ou la nature de celles-ci qui provoquent chez l'écrivain la honte en question : c'est plutôt le fait d'exposer de telles pensées, de les extérioriser. D'où les questions suivantes : pour quelle raison une telle dissimulation ? Que cache cette réticence, ce non-dit qui entoure l'œuvre d'art ? Pourquoi l'œuvre a-t-elle besoin en permanence de se couvrir ? Le texte suivant semble lever un coin du voile :

> Aucun jeune homme bien né quand il regardera la statue de Zeus à Pise ne souhaitera d'être lui-même un Phidias, ou d'être un Polyctète en voyant la statue d'Héra à Argos :

> pas plus qu'il n'aura le désir d'être Anachréon, Philèle ou Archiloque, si grande soit en effet la jouissance qu'ils tirent de leur poésie. Pour les Grecs, l'indigne concept de travail recouvre aussi bien la création d'art que toute sorte d'artisanat vulgaire [...] le même sentiment qui fait de la procréation un acte à dissimuler pudiquement, quoique en cet acte, l'homme serve un but plus élevé que celui de sa propre conservation, c'est également celui-là même qui jette un voile sur la naissance des grandes œuvres [...] (*PTG*, « L'État chez les Grecs », p.182.)

En d'autres termes, il y a bien scandale, et c'est parce que l'œuvre d'art serait porteuse dès sa naissance d'un péché originel. L'extrait renvoie le vice en question à deux éléments en particulier : la sexualité et le travail. Dans la première, la pudeur que l'œuvre inspire est ramenée analogiquement à la pudeur engendrée par l'acte de procréation ; dans le second, elle résulte de ce que l'œuvre d'art est le produit du travail. Bien entendu, c'est le point de vue des Grecs que Nietzsche rapporte de la sorte. Mais à quel point y adhère-t-il lui-même, jusqu'où est-il grec ? Bien qu'elle soit d'un intérêt décisif, c'est une question à laquelle on ne songe pas toujours. Car il faut bien le reconnaître, certaines déclarations comme celle-ci nous en dissuadent : « Les Grecs, en auriges, tiennent dans leurs mains notre culture et toute culture. » (*NT*, §15) Elles nous laisseraient croire, de prime abord, que Nietzsche cautionnait aveuglément la civilisation hellénique. Il s'agit cependant d'une erreur. Certes, il ramène systématiquement les autres modèles de civilisation à cette dernière – ou, accessoirement, à son pendant romain. Cela ne veut pas nécessairement dire pour autant qu'il a mis de côté son sens du discernement. Comme partout ailleurs, Nietzsche procède ici de manière critique : il décompose, sélectionne, trie, analyse, développe et synthétise. En outre, si nous prenons les deux motifs indiqués, autant l'argument du travail paraît coïncider avec l'esprit de sa philosophie, autant il est plus difficile d'accorder du crédit à celui concernant la sexualité.

Que les choses soient claires : dans les deux cas nous parlons de la pudeur, la honte inspirée par l'œuvre d'art, en tant qu'elle procéderait de ces motifs. Autrement, c'est même on

ne peut plus évident : dans le cas de la sexualité, Nietzsche établit régulièrement un parallélisme entre création et procréation. Nous pourrions estimer de prime abord qu'il n'a pas grand-chose à nous apprendre à ce sujet : dans la mesure où, finalement, la procréation est une métaphore assez courante dans le monde des lettres et des arts. Cependant l'approche nietzschéenne a peut-être une spécificité, c'est que le sens qu'il fait découler d'un tel parallélisme est double : il s'agit aussi bien de présenter la création artistique comme une forme de gestation et d'accouchement, que de stipuler l'inverse, à savoir que la procréation pourrait s'inspirer d'une telle création. Nous essaierons plus loin de tirer au clair cette seconde option.

Nul n'essaiera désormais de contester les liens que Nietzsche établit entre la sexualité et la création. Dans le cas contraire, nous proposons à la lecture le passage suivant, où il soutient que la « philosophie à la manière de Platon se définirait plutôt comme une joute érotique [...] [et] que toute la culture et littérature supérieure de la France classique aussi ont poussé sur le terrain de l'intérêt sexuel. » (*CI,* « Incursions d'un inactuel », §23). Il est clair, en effet, que toute une partie de la littérature française des XVIIIe et XIXe siècles tourne autour de la question de l'adultère, et les titres que nous pourrions citer comme exemples ne sont pas à proprement parler des œuvres mineures : *Le Rouge et le noir, Madame Bovary, Les Liaisons dangereuses* pour s'en tenir à ces trois-là. Quant à Platon, le penseur allemand a doublement raison de pointer l'importance de l'érotisme chez lui. Cette importance transparaît à la fois dans les relations pour le moins ambigües que Socrate, qui lui tenait lieu à la fois de maître et d'alter ego, entretenait avec ses jeunes disciples, mais également dans certains thèmes récurrents de sa philosophie, tels le beau, l'amour, l'amitié, le désir. Pour illustrer le dernier point, voici ce que dit Phèdre à propos de l'amour, dans les premières répliques du banquet le

plus célèbre de l'Antiquité : « N'est-il pas étrange, Éryximaque, que pour d'autres dieux il y ait des hymnes et des péans composés par les poètes, et qu'en l'honneur de l'Amour, ce dieu si puissant et si grand, jamais encore un seul poète, parmi tous ceux qui ont existé, n'ait composé le moindre éloge ? »[77], ce à quoi Éryximaque, justement, répond quelques lignes plus loin : « Voilà comment on néglige un si grand dieu ! Sur ce point je crois que Phèdre a bien raison. Je désire donc, pour ma part, à la fois lui apporter ma contribution, et lui être agréable ; et en même temps il nous convient maintenant, je crois, à nous qui sommes ici, d'honorer le dieu. »[78] Chacun connaît la suite : tour à tour les convives feront l'éloge du dieu, et l'on apprendra du récit de Diotime les circonstances de la naissance d'Éros, issu de Pénia la mendiante et du dieu Poros, à la fois pauvre et riche, ignorant et savant, mortel et immortel, tout ceci faisant de lui un être d'une nature complexe, et le premier des philosophes : « il ne cesse d'inventer des ruses ; il est désireux du savoir et sait trouver les passages qui y mènent, il emploie à philosopher tout le temps de sa vie […] »[79]. Le rapport entre philosophie et érotisme ne pourrait pas être plus évident !

Nos doutes – nous parlons de l'extrait cité dans *L'État chez les Grecs* (p.182.) – portent uniquement, en réalité, sur la question de la pudeur au sein de l'art, que l'analogie entre la création et la procréation mettrait en perspective. Et la toute première raison de cette suspicion est que Nietzsche est un apologiste du corps, ce qu'il revendique surtout à partir de l'art. Nous en prenons pour premier exemple cette affirmation-ci : « Écris avec ton sang : et tu sauras que le sang est esprit » (*APZ*, « Lire et écrire », p.55), qui est une manière de renvoyer tout l'art scripturaire à une problématique des pulsions, et de dire que, quand on écrit, ce ne sont pas

[77] Platon, *Le Banquet*, trad. fr. Paul Vicaire, Paris, Gallimard, 2011, p.104.
[78] *Ibid*., p.105.
[79] *Ibid.*, p.135.

seulement l'encre et la plume – ou la machine à écrire justement inventée à son époque – qui s'expriment, mais derrière ces instruments, un être de chair et d'os, avec des besoins, des désirs, un vécu propre.

Chez Nietzsche, à vrai dire, nous ne connaissons rien qui pourrait correspondre au genre de scrupules évoqué en matière de sexualité. Courtois, nous dit-on, c'était « un homme élégant », d'« une politesse raffinée » voire d'« une extrême prévenance ».[80] Certes, mais un homme nullement pudibond. L'auteur d'*Ecce Homo* considère même la sexualité d'une manière proprement libertine. Il suffit de voir la manière dont il interprète le moment le plus fondateur du christianisme en la symbolique de l'incarnation : en la combinant et en la mettant en lice avec l'un des moments les plus scandaleux de la mythologie grecque, à travers les frasques et les infidélités des divinités de l'amour que sont Aphrodite et Adonis, en insinuant la ferveur du Chrétien comme un élément sexuellement intéressé, en réduisant toute la problématique de la foi à une question de bas instincts, en blasphémant :

> Pour que l'amour soit possible, Dieu doit être une personne ; pour que les bas instincts puissent avoir droit au chapitre, il faut que Dieu soit jeune. Pour susciter la ferveur des femmes, il faut mettre en vedette un saint beau garçon, à celle des hommes il faut une vierge Marie. Cela a supposé que le christianisme veuille dominer sur un terrain où les cultes d'Aphrodite ou d'Adonis ont déjà défini la notion de culte. (*AC,* §23)

Et nous ne parlons pas même des femmes élevées « dans la plus grande ignorance possible *in eroticis* pour leur apprendre à ressentir une profonde pudeur à ce sujet » (*GS*, §71) qu'il s'efforce de dénigrer sans la moindre réserve, ni de la prostitution, dont il prend la défense régulièrement dans ses écrits. Celle-ci serait selon lui « dans le monde entier quelque chose d'innocent et de naïf ». Aussi bien : « on devrait l'ennoblir » (*FP XIV*, 15[4]). Comment une telle philosophie aurait-elle pu concevoir dans la création artistique, chez l'artiste et au travers

[80] *Lettres à Peter Gast*, *op. cit*,. intr., p.66.

de l'œuvre d'art, une pudeur « *in eroticis* » ? Aurions-nous donc oublié que l'une des deux bases essentielles sur lesquelles elle fait reposer initialement l'esthétique – et toute la création artistique, la symbolique dionysiaque en l'occurrence – est toujours accompagnée de l'élément orgiastique, toujours célébrée et sanctifiée comme telle, que « Dans la doctrine des mystères, le symbole *sexuel* était pour les Grecs le symbole vénérable en soi » ? (*CI*, « Ce que je dois aux anciens », §4).

Un passage de *Généalogie de la morale* – « Wagner, apôtre de la chasteté » – propose justement une dénégation, un refus de croire que la création artistique puisse se laisser déterminer par la pudeur sexuelle. Nietzsche ne cesse d'y reprocher au compositeur de chercher à tout prix à sanctifier la musique, et à la purifier à travers un idéal d'amour désensualisé et des héroïnes toutes plus stériles les unes que les autres :

> Avez-vous remarqué [...] que les héroïnes de Wagner n'ont pas d'enfants ? – C'est qu'elles ne *peuvent* pas en avoir [...] Le désespoir avec lequel Wagner s'est attaqué au problème de faire naître Siegfried révèle *à quel point* il était moderne sur cet article. Siegfried « émancipe la femme » – en revanche sans espoir de postérité. (*CW*, §7)

Ce parti pris est problématique, et ce pour une raison très simple : en battant en brèche de la sorte la sexualité, Wagner montre qu'il est non seulement ce contempteur du corps que Nietzsche décrit dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, mais qu'il est aussi un contempteur de la femme : vu que c'est aux dépens du cœur même de sa féminité, à savoir la fécondité, qu'il prétend l'ennoblir. Au contraire, Nietzsche assume même sans réserve ce qu'une part non négligeable de nos contemporains tente encore de se cacher : sa philosophie fonctionne avec l'idée que la spiritualité et l'intellectualité sont masculines, tandis que la fécondité reste féminine. Ce n'est pas pour rien, au demeurant, que cette littératrice rencontrée dans notre premier chapitre, George Sand, demeure l'une des plus grandes ennemies de sa pensée. Voici

un nouvel extrait venant grossir le nombre d'occurrences citées où il s'en prend à elle : « J'ai lu les premières lettres d'un voyageur : comme tout ce qui est issu de Rousseau, faux construit, baudruche, outré. Je ne supporte pas ce style bariolé de papier peint ; tout aussi peu que l'ambition plébéienne en quête de sentiment généreux. » (*CI*, « Incursions d'un inactuel », §6) Or, comme il le précise ensuite « le pire demeure à coup sûr la coquetterie féminine assortie de traits masculins » de l'écrivaine française. Si nous interrogeons les faits, il y avait effectivement avec cette littératrice une question de genre, comme une anticipation de la problématique du *gender* : Amantine Aurore Lucile Dupin écrivait, elle dissertait comme les hommes, elle s'habillait et fumait comme eux et voulait s'appeler comme eux : d'où le pseudonyme de George Sand. En résumé : elle voulait pouvoir bénéficier des mêmes libertés que les hommes. Nietzsche, très clairement, ne voyait pas cela d'un bon œil :

> Masculinisation des femmes est le vrai nom de « l'émancipation de la femme ». C'est-à-dire : elles se forment d'après l'image que l'homme donne aujourd'hui de lui-même et elles convoitent *ses* droits. Je vois là une dégénérescence dans l'instinct des femmes d'aujourd'hui : elles devraient savoir qu'en prenant cette voie elles détruisent leur pouvoir. – À partir du moment où elles ne veulent plus se laisser entretenir et font sérieusement concurrence à l'homme. (*FP X*, 26[361])

On le comprend en lisant ce passage : selon le philosophe, les femmes faisaient fausse route en suivant ce mouvement d'émancipation. Paradoxalement, en effet, et malgré le caractère pour le moins misogyne que revêt à notre regard moderne cet extrait, Nietzsche se pose ici en défenseur d'une certaine identité féminine, menacée dans son pouvoir et ses privilèges propres – tel que le fait de se « laisser entretenir » – par un processus de dénaturation. Si bien que quand le philosophe écrit à ce titre : « *aut libri aut liberi* » (*FP, XI* 40 [19]) ou encore : « Tout, dans la femme, est énigme, et tout dans la femme a une solution : elle s'appelle grossesse. L'homme pour la femme est un moyen : le but c'est toujours

l'enfant. » (*APZ*, « des petites vieilles et des petites jeunes », p.85), il ne réalise probablement pas l'affront que ces déclarations constituent pour de nombreuses féministes, lesquelles regardent comme suspect, aliénant, tout ce qui a trait à la fécondité et à l'enfantement, tandis que ce qui touche à l'intellect et la connaissance reste un mode de faire-valoir privilégié et une marque de réussite.

Qu'on pense aux idéologies du *queer* ou du *gender,* développées à partir des travaux de philosophes comme Judith Butler, théorisant le genre et la sexualité comme un phénomène, non pas naturel, mais construit, acquis. D'après ces théories de l'indifférenciation sexuelle, ce serait l'histoire propre de la personne, ainsi qu'un ensemble de pratiques imposées et reproduites dans l'environnement socio-culturel, et non le fait d'être mâle ou femelle, qui détermine la sexualité d'un individu. Ainsi, sous l'influence de telles théories, visant ni plus ni moins à « Faire et défaire le genre »[81], sous prétexte qu'il s'agirait d'un mécanisme aliénant, nos sociétés sont aujourd'hui soumises à toutes sortes d'expérimentations, où l'amour, le couple et le mariage prennent racine sur le même sol indifférencié, et forcément stérile aux yeux de Nietzsche. Pourtant, en quoi cette idéologie rejetant l'idée que la femme soit associée à la procréation, et logeant toutes les catégories de couples à la même enseigne, quelles que soient leur composition et leur orientation, est-elle en dernière analyse renvoyée à ses limites ? Par cela même qu'elle tente de bafouer : la nature. Car Nietzsche sait que dans l'ordre du vivant, le fait d'engendrer n'est donné qu'à un seul genre, aussi vrai que la fécondation n'est rendue possible qu'à partir de la rencontre du masculin et du féminin.

Nous aimerions pouvoir convaincre certains penseurs sur ce point : la fonction de maternité n'est pas nécessairement dégradante. Pour le comprendre, encore eût-il fallu suivre

[81] J. Butler : « Faire et défaire le genre », conf. Donnée le 25 mai 2004 à l'Université Paris X-Nanterre, publiée sur le site http : //www.univ-lille3.fr/set/cadr…

la Bible : « Soyez féconds, multipliez-vous et peuplez la terre » (Genèse 1-8). Même une pensée païenne comme celle de la Grèce antique abonde dans ce sens : « la *douleur* est déclarée sainte : les « douleurs de la parturiente » (*CI*, « ce que je dois aux anciens », §4). Voici donc une preuve, s'il en fallait une, que Nietzsche aussi est de cet avis, et ne soutient pas en la matière le point de vue de la pudeur. Il a beau présenter cette question sur un ton qui peut heurter nos sensibilités contemporaines, il n'en n'est pas moins le premier à reconnaître la beauté de la maternité et sa grandeur. Au point que, de toute l'histoire philosophique et littéraire de son siècle, il est difficile de trouver un penseur ayant autant rendu hommage à la femme.[82]

Sa philosophie fonctionne avec l'idée que la spiritualité et l'intellectualité sont masculines, la fécondité étant un attribut féminin, avons-nous dit. Et en effet, tous ces extraits précédents où Nietzsche dénigre les intellectuelles le démontrent. Il ne faut pas en déduire cependant qu'il conteste à la femme toute forme d'intelligence, il considère plutôt que celle-ci relève du registre de la malice (*GS,* §66). Par ailleurs, et de manière plus essentielle, le penseur place au bout du compte l'intellectualité, toute masculine qu'elle est, sous le signe de la fécondité. C'est ce qui l'amènera à parler du « créateur » comme d'une sorte « d'homme-"mère", au sens fort du mot, un homme qui ne connaît et ne veut entendre parler de rien d'autre que de grossesses et d'accouchements de son esprit » (*GS*, §369), ou bien à assimiler les poètes aux poules, rapprochant ainsi la souffrance dans la création artistique à celle de la pondaison : « c'est la douleur qui fait caqueter poules et poètes » (*FP XI*, 31[37]), à évoquer concernant la conception de *Ainsi parlait Zarathoustra* « dix-huit mois de grossesse » (*EH*, « Pourquoi

[82] Nous renvoyons, pour des approches différenciées des problèmes que nous analysons ici, aux travaux de Kelly Oliver, notamment son *Womanizing Nietzsche* (New York, Routledge, 1998) et, plus près de nous, au livre d'Elizabeth Grosz, *The Incorporeal*, New York, Columbia University Press, 2017.

j'écris de si bons livres », §1), c'est-à-dire jusqu'à deux fois la période de conception d'un humain. De tous les exemples tirés du corpus, le plus significatif est sans doute la symbolique de l'éternel retour, où la célébration de la féminité dans cette philosophie atteint son paroxysme : « Ô, comment ne serai-je pas ardent de l'éternité, ardent du nuptial anneau des anneaux, l'anneau du retour ? Jamais encore je n'ai trouvé la femme de qui je voudrai avoir des enfants, si ce n'est encore cette femme que j'aime : car je t'aime ô éternité ! Car je t'aime ô éternité. » (*APZ*, « Les sept sceaux », p.275). Nous l'avons compris, la symbolique de l'éternel retour ou, pour reprendre la formule abrégée, de l'éternité, typifie de la sorte le génie créateur : Nietzsche réclame avec cette invocation une éternité pour ses sentences et aphorismes. Et, ainsi que nous pouvons immédiatement le constater, tout est placé sous le signe du féminin, lui-même associé, comme cela a été expliqué, aux paradigmes de la fécondité et de l'enfantement.

Pour conclure cette partie de notre étude, on est bien loin, dans l'esthétique nietzschéenne, des catégories qui pourraient assimiler la création d'art à une entreprise chaste, ou caractériser l'œuvre à partir d'une pudeur en matière de sexualité. Reste cependant une zone d'ombre, un dernier point à clarifier ; Nietzsche a beau se défendre : « Nous ne sommes quand même pas de stupides prêchi-prêcheurs de la chasteté » (*FP X*, 25[269]), nul n'ignore que, dans *La Généalogie de la morale*, il s'emploie en même temps à prôner l'abstinence sexuelle : « Tout artiste sait quel effet nuisible exercent les relations sexuelles dans les états de grande tension et de grande préparation spirituelle [...] » (*GM,* III, §8). N'est-ce pas là une manière de se rétracter ? Ce qui ne serait pas, au demeurant, une première dans cette philosophie.

Une chose est cependant certaine : contrairement au puritanisme qu'il reproche à Wagner, l'abstinence que Nietzsche envisage n'appartient pas au registre de la morale. Nous

devons l'entendre comme une simple « économie » (*FP XIV*, 14[117]). En réalité, Nietzsche ne se contente pas d'établir une analogie entre création et procréation. Bien plus fondamentalement, il les rattache à la même source : « c'est une seule et même force que l'on dépense dans la conception artistique et dans l'acte sexuel. » (*FP XIV*, 23[2]) Avec toutefois une complication : en raison de cette source commune, que nous connaissons sous le nom de libido, ces deux activités peuvent se contrarier si elles sont menées de concert, dans une même période. Nietzsche, qui écrit dans l'un de ses cahiers que des romanciers comme « Balzac et Stendhal recommandent la chasteté à tous les gens productifs. » (*FP X*, 25[24]), pense même que chez les artistes, « la fécondité cesse avec la force procréatrice » (*FP XIV*, 14[117]).

L'économie préconisée est bien par conséquent celle de la libido, laquelle, au détriment de l'acte sexuel censé être son but premier, serait totalement conservée, détournée et investie dans la création des œuvres. La sublimation est le nom de cette opération. Or, comme Nietzsche, nous accordons un certain crédit à cette théorie, laquelle, notamment avec Freud, sera par la suite l'une des thèses les plus diffusées par la psychanalyse ; nous lui accordons ce crédit même si, jusqu'à présent, aucun psychologue n'a réussi à en expliquer concrètement le fonctionnement, ni par quels moyens et selon quelles modalités une telle énergie serait convertie.

II.4. Malgré l'indignité qu'il associe à la valeur du travail, Nietzsche en fait le fondement de la création artistique, par-delà tout présupposé d'ordre ludique et relevant de l'inspiration.

En dernière instance : Nietzsche envisage la pratique artistique à partir du modèle de l'activité sexuelle, issue à l'origine du processus de procréation, et dépassée par le biais de la

sublimation au profit d'une créativité renouvelée. C'est la raison pour laquelle son esthétique ne peut recouvrir l'œuvre d'art du manteau de la pudeur. En revanche, il en va tout autrement du travail. Ce second argument, que l'extrait de *L'État chez les Grecs* (p.182) évoquait pour justifier les scrupules de l'artiste, nous paraît beaucoup plus crédible. Et ici, bien entendu, le philosophe se laisse considérablement enrichir par les Grecs et l'héritage qu'ils ont laissé derrière eux.

Peut-être devrions-nous, pour commencer, lever un malentendu à ce sujet : beaucoup imaginent que Nietzsche ramène, de manière prioritaire, l'activité esthétique à une problématique d'ordre ludique. Et cette croyance pourrait tenir à une raison en particulier : le terme d'illusion, qui figure parmi les définitions les plus courantes de l'art chez Nietzsche, vient du latin : *il-ludere*[83] ; ce qui montre qu'il est bel et bien un dérivé de la notion de jeu. Cependant, la manière dont le penseur traitera dans sa philosophie l'art du jeu de rôle, autrement dit le théâtre, dont le jeu constitue justement la finalité principale, remet plus ou moins en question la problématique de l'art comme il-lusion.

---

[83] Il faut ajouter à ce premier motif deux autres très significatifs. Dans la suite d'Héraclite, en qui il voit un précurseur, Nietzsche fait une analogie entre trois formes de jeu : celui de l'artiste, de l'enfant et de l'Aïôn, concluant à partir de là au caractère gratuit de l'existence – naturellement, il faut voir à l'arrière-plan de cette analogie, le veto permanent que le philosophe oppose au monde chrétien, qu'il décrit comme un univers lourd et culpabilisant, un univers moralisateur – : « Seul en ce monde, le jeu de l'artiste et de l'enfant connaît un devenir et une mort, bâtit et détruit, sans aucune imputation morale, au sein d'une innocence éternellement intacte. Ainsi, comme l'artiste et l'enfant, joue le feu éternellement vivant, ainsi construit-il et détruit-il en toute innocence [...] et ce jeu c'est l'Aïôn jouant avec lui-même [...] » (*PTG*, §7).
Dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, Nietzsche valorise à nouveau la symbolique du jeu. Mais au lieu d'une analogie, il s'agit cette fois d'une hiérarchie entre trois figures : le chameau, le lion et l'enfant. La première représente l'esprit soumis, qui porte patiemment son fardeau en obéissant à la volonté de Dieu. La seconde est l'esprit qui se révolte contre les valeurs chrétiennes, mais n'est pas encore capable de créer. Ces deux figures ne sont pas libres, contrairement à celle de l'enfant qui, à travers et le jeu, crée dans une totale et parfaite autonomie. D'où l'affirmation ultime : « L'enfant est innocence et oubli, un recommencement, un jeu, un « oui » sacré.) « *APZ*, « Des trois métamorphoses » p. 41. »

À l'origine, rappelons-le, Nietzsche avait une opinion très favorable de l'art de la scène, accordant une importance capitale à l'artiste du jeu, le comédien, qu'il dépeint comme l'ancêtre de tous les autres artistes : « le comédien, "l'artiste" (initialement l'histrion, le bonimenteur, le pitre, le bouffon, le clown, et aussi le domestique classique, le Gil Blas. : car c'est dans de tels types que l'on trouve la préhistoire de l'artiste, et même, assez souvent, du "génie") » (*GS,* §361).[84] Pourtant, chemin faisant et de livre en livre, son regard évoluera, le philosophe devenant de plus en plus critique vis-à-vis de cette forme de spectacle. On le verra ainsi progressivement multiplier les condamnations à son égard : « le danger du théâtre, lieu de perdition de tous les arts » (*FP XIV*, 14[50]) ; « J'ai un naturel antithéâtral » ; « Personne n'amène au théâtre le plus subtile de son art, [...] pas même l'artiste qui travaille pour le théâtre [...] » (*GS,* §368).

À côté, il commence à utiliser le terme de comédien de manière presque systématiquement péjorative, pour qualifier certaines figures dans le but de les rabaisser : femme, prêtre, philosophe, artiste auront notamment droit à cette appellation. Beaucoup de raisons, à vrai dire, expliquent cette utilisation à des fins de dénigrement, et le mépris qui la sous-tend, mais nous concentrerons notre propos sur la problématique du jeu. Car ce que le penseur reproche notamment aux acteurs, c'est un certain excès de zèle, leur penchant trop marqué pour la surenchère dont il se plaint à maintes reprises dans ses écrits. Cette critique soulève donc, assurément, une question de style, comme le montre la comparaison suivante entre le jeu de Kean et celui que prône l'école de Kemble, comparaison à l'avantage exclusif de la sobriété du premier :

---

[84] Une autre occurrence qui confirme ce propos dans des termes presque identiques : « Le comédien, le mime, le danseur, le musicien, le poète lyrique sont fondamentalement apparentés par leurs instincts et en soi ne font qu'un, mais progressivement spécialisés et séparés les uns des autres. » (*CI* « Divagations d'un inactuel », §11).

> Les grands acteurs anglais comme Kean ont la suprême simplicité des gestes et le talent rare d'imiter avec vérité les émotions les plus fortes portées à leur plus haut degré. Kean avait aussi la simplicité dans la déclamation : au contraire de l'école de Kemble, qui avait introduit un chant, ampoulé très peu favorable aux grands effets tragiques. (*FP X,* 25[59])

Toutefois, il s'agit également, à n'en pas douter, d'une question de vérité : car, dans le fond, c'est sa capacité à être au plus près de la réalité, autrement dit sa vraisemblance, qui détermine la réussite ou l'échec d'une interprétation.

On croirait presque avoir affaire à Platon ou à Aristote, dont les théories sur l'imitation vont tout à fait dans ce sens. Mais surtout, sur la base d'une telle analyse, on est en droit de se poser une autre question : Nietzsche aurait-il déjà oublié que l'art est illusion ? (*FP IV,* 3[108]) Lui qui affirmait, comme un credo, la supériorité de l'art sur la vérité : gardait-il à l'esprit, qu'à l'occasion, il évaluait justement l'art à partir de ce même critère de vérité ? Nous disons « à l'occasion », mais de fait, en affirmant simplement que l'art est illusion, Nietzsche fait intervenir nécessairement le critère de vérité. Et au passage, il utilise un tel critère de manière positive autant que négative. Ainsi traite-t-il régulièrement les artistes des différents arts de menteurs. Or, si une telle désignation est à lire parfois dans un sens positif, soutenant le sens de l'art comme illusion, comme lorsque le philosophe rappelle que « Le poète voit dans le menteur son frère de lait » (*GS*, §222), ce n'est pas toujours le cas. Dans les deux exemples suivants, on voit bien que le premier est une plainte, Nietzsche demandant « que la musique ne devienne pas un art de mentir » (*CW*, §12), et que le second pointe chez l'artiste et son rapport particulier à la vérité un travers, voire une pathologie :

> De l'origine de l'art. La faculté de mentir et de se déguiser la plus anciennement développée [...] Chez le poète souvent aliénation de sa propre personne : il se sent « métamorphosé » de même chez le danseur et le comédien avec crises nerveuses, hallucinations etc. Les artistes maintenant encore menteurs et pareils à des enfants. Incapacité de trancher entre « vrai » et « semblant ». (*FP X,* 25[386])

À propos de pathologie, ce n'est pas la première fois que Nietzsche évoque une forme d'infantilisme chez l'artiste. L'extrait suivant attire aussi l'attention sur cet aspect-là, et prouve que, contrairement à ce que l'on croit en général, la référence nietzschéenne à la figure de l'enfance n'est pas toujours exclusivement positive : « [...] il reste enfant ou adolescent toute sa vie [...] Sans le vouloir, il se trouvera la tâche de ramener l'humanité à son enfance. C'est là sa gloire, et aussi ses limites. » (*HTH I,* §147)

Ces appréciations sur le théâtre, toutes plus négatives les unes que les autres, ont donc commencé à le montrer : le jeu ne connote pas toujours une valeur positive aux yeux du philosophe. On peut douter, à partir de là, qu'il soit si prompt à faire de l'œuvre d'art la résultante intégrale de ce phénomène. Le registre ludique, par ailleurs, est trop étroitement associé à celui du divertissement, lequel se trouve être plus ou moins en contradiction avec « La tâche sérieuse de l'art » (*FP I,* 5[124]) que le philosophe appelle de ses vœux. Nietzsche, c'est un fait, ne prend pas la problématique de l'art à la légère, lui accordant au contraire une importance centrale dans sa pensée, et insistant sur la nécessité de faire preuve de rigueur à son sujet. À l'occasion, il se pose lui-même comme modèle de cette gravité qu'il préconise : « Vous lirez mon nom, tout aussitôt persuadé, quoi que puisse contenir ce livre, que l'auteur a quelque chose de sérieux et de pressant à dire [...] » (*FP I*, « Dédicace à Richard Wagner »).

On peut se demander, au passage, si cette conscience de la proximité entre le jeu et la distraction n'a pas inspiré au philosophe son dédain pour les jeux de société, où une telle signification est généralement prépondérante. Quand il s'agit, par exemple, de dévaloriser « la comédie nouvelle », celle d'Euripide, Nietzsche s'empresse de la comparer à un « genre de drame en forme de jeu d'échec » (*NT*, §11). La fin de non-recevoir nietzschéenne adressée aux

jeux de société et jeux d'argent, à certains égards, semblerait même s'aligner sur les théories de certains détracteurs du concept, parmi les plus virulents. On peut penser entre autres à Dostoïevski – dont il fit la découverte, comme en atteste ce mot adressé à Peter Gast, le 13 février 1887 : « Connaissez-vous Dostoïevsky ? Stendhal excepté, personne ne m'a procuré cette joie et cette surprise. Voilà un psychologue avec qui je m'entends. » Le romancier russe décrit cette activité, en connaissance de cause, comme un fléau qui aliène et détruit l'individu. Mais l'on peut se demander également s'il n'y aurait pas un penchant pascalien dans ce pli de la pensée nietzschéenne. Blaise Pascal, l'auteur du fameux pari qui porte son nom, dont on nous dit encore qu'il est l'inventeur de la roulette et des jeux de Hasard, a effectivement théorisé les jeux dans la perspective du divertissement, cela ne constituant pas véritablement une appréciation positive de sa part. Il affirme en effet que « la seule chose qui nous console de nos misères est le divertissement et c'est pourtant la plus grande de nos misères [...]. »[85] Selon lui, le divertissement relève d'une pratique de l'esquive. Dans la mesure où il détourne les individus de l'angoisse de la mort et de l'ennui de l'existence, il empêche l'homme d'appréhender la profondeur de son être et de toucher l'infini ou, en langage théologique, d'atteindre Dieu lui-même. Il faut donc admettre que la critique du jeu comporte nécessairement chez Pascal une perspective morale. Nous pourrions même être plus directe et évoquer à ce titre une perspective immorale, en particulier lorsqu'il s'agit de comédie. Pour se convaincre tout à fait, s'il en était besoin, de la ferme condamnation dont ce loisir fait l'objet dans sa pensée, voici une célèbre citation du philosophe, qui est on ne peut plus claire à ce sujet : « Tous les grands divertissements sont dangereux pour la vie chrétienne ; mais entre

[85] Blaise Pascal, *Pensées,* éd. Léon Brunschvicg, Paris, 1897, n°171.

tous ceux que le monde a inventés, il n'y en a point qui ne soit plus à craindre que la comédie. »[86]

Tout comme Pascal, Nietzsche condamne le divertissement. Le passage suivant, rapporté par Curt Paul Janz dans le tome I de sa biographie, en atteste. Il « se posait, de façon très pédante, comme un farouche ennemi de la nouvelle musique » parce que celle-ci « sert trop à organiser des divertissements ou à parader devant les autres. »[87] Nietzsche se montrera de fait assez constant sur ce point. Il expliquait déjà dans sa « Quatrième conférence » (*Sur l'avenir de nos établissements d'enseignement*) que l'art qui ne faisant que rechercher des effets et divertir est un art profané, souillé (*PTG*, p.136) ; plus tard, il reprochera au spectateur de faire de l'art une « affaire de loisir », de « délassement » ou de « récréation plaisante » (*OS*, §170). Beaucoup plus tard, enfin, il fait le constat suivant : « l'art est plus qu'un passe-temps agréable et un divertissement. » (*FP XIV*, 14[22])

À la différence de Pascal, cependant, sa critique du divertissement n'est pas faite dans une perspective moralisatrice. Elle n'a qu'un objectif en réalité : purger le concept ludique de sa légèreté, sa frivolité. Cette purge aura à son tour un but unique : placer l'art sous la tutelle d'un instrument bien plus efficace et plus fiable en la matière : le travail. Nietzsche a fini, en effet, par convertir le concept de jeu en celui de travail. Et comment aurait-il pu laisser passer une autre belle occasion de contredire Emmanuel Kant ? Si nous relisons le §43 de la critique de *La Faculté de juger*, qui cherche à distinguer l'art de l'artisanat, Kant y considère aussi l'art comme un jeu. Pourtant, dans sa pensée, ce ne sera que pour mieux opposer ce dernier au concept de travail. Kant fait valoir à cet effet sa motivation : l'art est plutôt une activité libre

[86] *Ibid*., pensée n°11.
[87] Janz, *Nietzsche Biographie, T II*, *op. cit*., p.25.

et agréable, là où le travail est pénible et contraignant. Si Nietzsche est effectivement parvenu à cette conversion dont nous parlons, c'est que la différence entre les deux n'est pas de taille.

Et de fait, il suffit d'abandonner la perspective divertissante que l'on associe volontiers au ludique, pour constater qu'il n'est peut-être pas ce qu'il paraît de prime abord, étant peut-être plus exigeant qu'on ne le croit. Jouer c'est déjà lutter. C'est du moins ce que nous apprend ce modèle évoqué précédemment, le théâtre tragique, ainsi que le même concept, celui d'illusion. Il convient, en effet, de prêter attention au vocabulaire que Nietzsche emploie pour décrire un tel jeu entre Apollon et Dionysos :

> Ces deux pulsions [à savoir celles d'Apollon et de Dionysos] si différentes, avancent côte à côte, le plus souvent en conflit ouvert, et s'excitant mutuellement à de nouvelles naissances toujours plus fortes, pour perpétuer à travers elles le combat des opposés que le terme commun « art » ne réunit qu'en apparence, jusqu'à ce que, par un acte métaphysique miraculeux de la « volonté » hellénique, elles finissent pas se montrer appariées, et dans cet appariement engendrent pour terminer l'œuvre d'art tant dionysiaque qu'apollinienne de la tragédie attique. (*NT, §1*)

Les expressions « conflit ouvert », « combat des opposés », relèvent clairement d'un vocabulaire offensif, s'il n'est pas ouvertement belliqueux. Et cela montre bien l'indétermination qui fait des concepts de lutte et de jeu des phénomènes imbriqués l'un dans l'autre.

Le contexte tragique permet donc de le constater : il existe une convergence indéniable entre les notions d'art, de combat et de jeu. Et c'est probablement l'une des raisons pour lesquelles, l'un des concepts qui portera le mieux l'idée de jeu dans cette philosophie est celui de volonté de puissance, que l'auteur nomme assez régulièrement « sentiment de puissance » (*FP XIV*, 14[57]), ou encore, « quantum de puissance » (*FP XIV*, 14[79]). Le « sentiment de puissance », dont nous gardons à l'esprit les liens de parenté avec l'art – depuis que Nietzsche a défini « La volonté de puissance en tant qu'art » (*FP XIV,* 14[72]) –, et dont

il n'est plus besoin de démontrer le caractère prépondérant (maîtrise, lutte, exploitation, domination), est au fond un instrument ludique. L'expression « jeu de la force » que nous lisons dans un posthume (*FP X*, 27[24]) en atteste, ainsi que tous les autres textes où, quand bien même le mot jeu ne paraîtrait pas, Nietzsche s'emploie à sa description. Généralement, de tels textes sont alignés sur l'un des deux moyens privilégiés de décliner son concept de volonté de puissance, ici en l'occurrence la volonté de puissance inorganique.

Mais il existe d'autres manières de prendre conscience de l'aspect ludique de ce concept : par exemple, quand Nietzsche fait précéder les réalités corporelles (instincts, pulsions, organes), classées cette fois-ci dans la volonté de puissance organique, du terme de jeu : « le jeu et le contre-jeu des organes » (*CI,* « Les quatre grandes erreurs » §4), « Jeu des muscles » (*A,* §142), « Jeu d'une physionomie féminine » (*A,* §142). Vu que l'esprit n'est qu'une partie du corps, une autre catégorie de textes, désignant pour sa part la réflexion intellectuelle, a aussi sa place dans cet inventaire. En voici deux passages clefs : « pulsion de jeu intellectuelle » (*GS*, §110), « paradoxes et les jeux d'une intelligence » (*GS*, §94). Enfin, le propos pourrait difficilement être plus clair : c'est « le monde » dans ses hypothèses, ses procédures intrinsèques, bref toutes les opérations censées soutenir son déploiement, que Nietzsche tente de saisir à travers l'orientation ludique de la volonté de puissance, « un monde », ce faisant, qu'il n'hésite pas à définir comme n'étant « qu'un mot pour le jeu d'ensemble des actions » (*FP XIV*, 14[184]). Le terme « actions », précisons-le, renvoie ici à celui de relation, et c'est pour signifier ces deux mouvements auxquels Nietzsche, de manière systématique, résume l'étant en utilisant les termes de l'agir et du réagir.

C'est dire qu'à travers une telle volonté de puissance et toutes les expressions permettant d'en rendre compte, l'auteur allemand ne conçoit pas le ludique sur le modèle à

partir duquel nous avons l'habitude de le comprendre. Son concept n'a plus rien à voir avec ces déterminations séduisantes : divertissement, amusement, distraction. Si nous lisons l'aphorisme §170 du *Voyageur et son ombre*, toute la situation qui y est décrite est en effet déduite du travail, dont Nietzsche pointe une emprise abusive. Épuisés, nous ne donnons à l'art que « *ce qui nous reste de temps* », après le travail. Si l'on y regarde donc de près, le fait que l'on ne puisse pas se consacrer plus sérieusement à l'esthétique, et qu'on la transforme plutôt en un moment de loisir, est bien imputable au travail ; c'est ce même travail qui met le cap sur son contraire : le ludique.

Pour se convaincre de la nécessité d'inverser une telle tendance, on peut considérer les premiers âges de la vie. Totalement absorbé par son activité, l'enfant s'y investit corps et âme : aussi le jeu enfantin a-t-il une dimension tragique, qui mobilise les passions, les pulsions, et suscite la joie tout autant que la tristesse ou la colère. Lorsqu'il joue, quand bien même Nietzsche admet volontiers que tout jeu est innocent et heureux (*GS,* §110), « l'enfant est sérieux » (*PBM*, §94). Tout petit qu'il soit, il s'y implique pleinement. Ce n'est donc pas pour rien que cette activité se laisse qualifier de « besogne » (*OS*, §270). Pour peu qu'on examine minutieusement sa manière de décrire l'enfant héraclitéen, on mesure l'importance de cette qualification : ce dernier « jette un instant son jouet, mais il le reprend bientôt obéissant à son caprice innocent. Mais dès qu'il bâtit, il assemble, emboîte et structure avec logique, selon des articulations internes. » (*PTG*, §7) Le jeu exige dès lors certaines aptitudes : l'application, la persévérance, il nécessite aussi de la méthode et un certain sens de l'organisation : en somme, autant de qualités dont tout travailleur est censé faire la preuve. Encore un autre aphorisme nous permettra d'approfondir la question : « le jeu, c'est-à-dire le travail qui n'est plus destiné à satisfaire aucun autre besoin que celui du travail pour lui-même » (*HTH I*, §611).

Plus rien ne nous empêche par conséquent de l'affirmer : la valeur essentielle sur laquelle Nietzsche fonde sa conception de la création artistique, par-delà le ludique et les caractéristiques dont il peut se prévaloir, est celle du travail. On voit apparaître la raison pour laquelle il contestera dans sa philosophie la notion de génie : il s'agit de montrer en première instance que l'art ne peut advenir que par le travail, et que l'œuvre d'art est avant tout un objet œuvré. Voici ce que Nietzsche rappelle à l'intention de trois illustres figures de l'art : Raphaël, Shakespeare et Goethe : « Le génie ne fait rien que d'apprendre d'abord à poser des pierres, ensuite à bâtir, que de chercher toujours des matériaux et de travailler toujours à y mettre la forme. » (*HTH I,* §162) « Pierre », « bâtir », « matériaux », travail de mise en forme : à travers la métaphore maçonne qu'il file de la sorte, le propos anticipe ce que l'aphorisme suivant nommera la « conscience artisanale » (*HTH 1*, §163). Mais déjà, nous savons d'où cette conscience provient. Dans l'extrait de *L'État chez les Grecs* cité plus haut, nous lisions cette phrase : « Pour les Grecs, le concept de travail recouvre aussi bien la création d'art que toute sorte d'artisanat vulgaire. » (*PTG*, « L'État chez les Grecs », p.182)

En d'autres termes, les Grecs ne faisaient pas de distinction entre art et artisanat. Et c'est probablement pour cette raison que Démosthène, l'une des figures antiques les plus en vue dans le domaine oratoire, n'hésitait pas à soutenir que « le discours doit être sculpta » c'est-à-dire, « travaillé au burin » (*FP III,* 30[10]). Cette non-distinction se reflétait d'ailleurs dans les deux grandes langues antiques de l'Occident. Étymologiquement, le terme « art » désigne aussi bien les beaux-arts que ce que nous appelons de nos jours le travail artisanal. *Ars*, en latin, est la traduction du mot grec *technè*, que les dictionnaires présentent comme un savoir-faire et définissent à partir des qualités de l'habileté et de l'adresse. Mais, nous venons de le dire, cet amalgame n'est plus d'actualité. De ce tronc commun vont émerger plusieurs

distinctions. Ainsi, en 1762, l'objet d'art est exclusivement classé dans la sphère du beau, d'où le terme de beaux-arts, et l'objet artisanal dans celle des arts et métiers, en tant qu'objet utilitaire. Prenons garde toutefois : le fait d'être un objet utilitaire ne fait pas de ce dernier l'équivalent de l'objet industriel. Nietzsche mesure par exemple ici l'écart entre les deux :

> La machine est impersonnelle, elle retire, à la pièce travaillée, sa fierté, cette *qualité* et ces *défauts* individuels inséparable de tout travail non mécanique, – donc son peu d'humanité. Autrefois, tout achat fait à des artisans était une manière de *distinguer des personnes,* des marques desquelles on s'entourait ; le mobilier et le vêtement devenaient de la sorte des symboles d'estime réciproque et d'affinité personnelle [...] (*VO*, §288)

Autrement dit : mode de production collectif, objet standardisé et imitable d'une part ; objet utilitaire, mais en même temps singulier de l'autre. Toutes ces caractéristiques de l'objet industriel et de l'objet artisanal sont connues. Mais ce que l'extrait nous apprend en plus, c'est l'interaction entre eux et l'individu, lequel est lui aussi assujetti au même anonymat ou à la même distinction selon les cas, comme si l'objet déteignait sur lui et sur ses relations avec ses semblables, ou agissait comme un révélateur. En jetant un coup d'œil sur la critique suivante, Nietzsche y insinue, par exemple, que les écrits des littérateurs sont plus des objets industriels que des chefs-d'œuvre :

> Qu'elle a dû être froide en dépit de tout cela, cette artiste insupportable ! Elle se remontait comme une horloge – et écrivait... Froide comme Hugo, comme Balzac, comme tous les romantiques dès qu'ils composaient ! Et avec quelle suffisance elle a pu rester étendue là, cette vache à écrire productive. (*CI* « Divagations d'un inactuel », §6).

Cette insinuation est d'abord visible par sa manière de fusionner les écrivains mentionnés. Nietzsche les renvoie tous dos à dos ; ce qui est de toute évidence une manière de nier leurs singularités, de faire fi de leurs différences aussi bien sur le plan du style que de celui des

problématiques abordées[88]. Ensuite, un appareil est mentionné dans l'extrait : l'horloge, qui évoque la vitesse de l'écriture, et dans lequel il faut voir une référence à la machine à écrire. Cette dernière, rappelons-le, venait justement d'apparaître à l'époque de Nietzsche, et comme l'horloge, elle « se remontait ». Mais l'élément qui confirme surtout l'évocation d'une telle mécanique, ici, est l'image de l'automate : « la vache à écrire productive », à savoir une image en même temps quantitative, puisqu'elle métaphorise la fameuse vache à lait. Enfin, la froideur évoquée par Nietzsche qui montre que nous sommes définitivement dans l'univers sans vie de l'industrie. Ce n'est donc pas pour polémiquer avec Heidegger, selon qui Nietzsche étend le concept d'art « à toute faculté de produire et à toute réalité essentiellement produite »,[89] que nous préférons garder des distances par rapport à cette définition. C'est que, dans le cas présent, les textes font la différence entre le productif et le créatif, et que Nietzsche nous dit d'une manière très claire « qu'il existe au-dessus de l'homme "productif" une autre espèce plus élevée » (*HTH 1*, §210).

Bref, en considérant l'ensemble de ces paramètres, plus particulièrement l'objet d'art vis-à-vis de l'objet artisanal, qu'est-ce que la lecture nietzschéenne apporte de nouveau à la philosophie esthétique ? La classification du §1762 est purement normative, il convient de le rappeler. Les produits artisanaux particulièrement réussis sont susceptibles d'infiltrer le domaine de l'art, tandis que les œuvres d'art inabouties, ratées, se voient dédaigneusement reléguées au domaine artisanal. On voit donc que la frontière entre les deux n'est pas étanche.

---

[88] Si l'on prend l'exemple de Hugo et Balzac, bien qu'ayant tous deux emprunté les deux courants dans leurs œuvres respectives, le premier se distingue surtout comme romantique et le second comme réaliste. Pour se faire une idée de la différence d'idéologie entre les deux écrivains, nous renvoyons à l'article de Pierre Laforgue : « Hugo lecteur de Balzac, ou de Montégnac à Montreuil-sur-mer », in *L'intertextualité*, sous la direction de Marie Miguet-Ollagnier et Nathalie Limat-Letellier, Presses universitaires de Franche-Comté, 1998, pp193-213.

[89] Heidegger, *Nietzsche*, Tome I, p.71.

Pourtant, en dépit d'une telle porosité, la hiérarchie est claire : une supériorité indiscutable est accordée à l'art au détriment de l'artisanat. En comparant une telle position à celle de Nietzsche, il est clair que cette dernière redonne à l'artisanat ses lettres de noblesse. Les qualités brandies dans l'aphorisme 288 du *Voyageur et son Ombre* – fierté, distinction et estime – le confirment. Nietzsche fonderait même l'art et tout savoir en général sur cette activité. La « conscience artisanale », dont il fait dans l'extrait suivant l'apanage du génie – et qui est surtout, dans le fond, une méthode de travail – le dit en substance. Nous précisons que ce texte porte sur les grands hommes :

> [...] ils se sont faits « génie » (comme on dit) grâce à certaines qualités dont personne n'aime à trahir l'absence quand il en est conscient : ils possédaient tous cette solide conscience artisanale qui commence par apprendre à parfaire les parties avant de se risquer à un grand travail d'ensemble ; ils prenaient leur temps parce qu'ils trouvaient plus de plaisir à la bonne facture du détail, de l'accessoire, qu'à l'effet produit par un tout éblouissant. (*HTH I*, §163)

« Ils se sont faits "génie" », admettons... Mais pour quelle raison tout le monde ne parvient-il pas à se faire « génie », à savoir tous ceux qui travaillent avec soin, constance, méthode et rigueur ? C'est dire que dans ce processus d'autres paramètres sont en jeu. Nietzsche, cependant, n'est pas non plus tout à fait dans l'erreur à ce sujet. En réalité, nul ne s'improvise peintre ou musicien. Tout « génie » qu'il soit, l'artiste a besoin d'avoir préalablement acquis les fondements du métier. C'est donc fort d'une telle conviction que l'auteur de *Humain, trop humain* en arrive à refuser non seulement la notion de génie, mais aussi tous les autres instruments servant à soutenir sa crédibilité : révélation, miracle, inspiration, improvisation. Ce sont autant d'instruments mystificateurs. Au lieu de reconnaître l'œuvre d'art comme un être foncièrement empirique, se construisant à partir d'une culture donnée et dans l'histoire proprement dite de l'art, au lieu de reconnaître que toute la sagesse

intellectuelle du poète provient « de ses pères et mères, des maîtres et des livres de tous genres, de la rue, et surtout des prêtres » (*OS*, §176), ces instruments connotent derrière la création artistique un au-delà. Ils postulent derrière elle une transcendance qui est soit la Nature dans toute sa générosité, soit – pour aller jusqu'au bout – le Créateur de cette nature. C'est ainsi, par exemple, que le poète, parce qu'il est « Enveloppé dans les nuages de la création », va imaginer que c'est « Dieu qui parle par sa bouche » et qu'il est un « vox Dei » (*OS*, §176), et que le musicien chez Schopenhauer se croira « une espèce de porte-voix de l'en-soi des choses, un téléphone de l'au-delà » (*GM, III*, §5), ou encore qu'un auteur comme Kant essaiera de nous persuader que « le génie est le talent (don naturel) qui permet de donner à l'art ses règles »[90]. Nietzsche connaît bien la thèse kantienne, en témoigne cette réplique, pour le moins cinglante, précédant l'extrait de *Humain, trop humain* que nous avons lu : « Ne venez surtout pas me parler de dons naturels, de talents innés ! On peut citer dans tous les domaines de grands hommes qui étaient peu doués. » (*HTH I*, §163)

Ces dernières considérations le confirment de nouveau : de la révélation au miracle, en passant par l'inspiration ou l'improvisation, l'esthétique de Nietzsche conteste tous ces instruments, toutes ces notions qui, de près ou de loin, entretiennent l'idée de génie et tentent par-là de nous dire que l'œuvre d'art est un objet magique. D'où l'étonnement que pourrait susciter chez plusieurs d'entre nous la lecture de ce commentaire de Stefan Zweig : « La création a depuis longtemps cessé d'être un acte, un travail, elle est simplement un laisser-faire, une intervention des puissances supérieures. »[91]

Pour présenter la philosophie nietzschéenne et son auteur de la sorte – c'est-à-dire exactement à l'image du poète inspiré que celui-ci rejetait à l'instant – l'interprète ne va-t-il

[90] E. Kant, *op. cit.,* §46.
[91] Stefan Zweig, *Nietzsche*, trad. fr. A. Hella et O. Bournac, Paris, Stock, 1996, p.128.

pas trop loin ? Or, il se trouve que le commentaire est documenté à partir du §3 de *Ecce Homo,* dont ce passage constitue un extrait :

> On entend, on ne cherche pas ; on prend, on ne se demande pas qui donne ; tel un éclair une pensée vous illumine, avec nécessité, sans hésitation dans la forme [...] Tout se passe tout à fait involontairement, mais comme dans une tempête de sentiment de liberté, d'indétermination, de puissance, de divinité [...] (*EH*, « Pourquoi j'écris de si bons livres », [*APZ*], §3.)

Il convient d'ajouter que cet extrait est décrit par Nietzsche lui-même comme son « expérience de l'inspiration » (*EH*, « Pourquoi j'écris de si bons livres », (*APZ*), §3.) Cela donne dans l'ensemble un propos sans détour : aisance, force, immédiateté, nature, divinité. Est-ce à dire que l'inspiration serait à ses yeux subitement graciée ? Qu'après avoir décrié les artistes, après leur avoir reproché leur vanité et leur volonté de se créer un Olympe, Nietzsche serait devenu plus sympathique et plus tolérant envers eux ?

La réponse est non parce que, globalement, le philosophe ne modifiera rien à son attitude austère vis-à-vis des artistes car, d'après lui, « rien n'est plus corruptible qu'un artiste » (*GM*, LIII, §25). En revanche, concernant la notion d'inspiration, un réaménagement est peut-être envisageable. Il faut rappeler qu'une phrase de Buffon selon laquelle « *Le génie n'est qu'une longue patience* » (*FP XIII*, 9[69]) ne figure pas en vain dans ses notes. En introduisant un décalage entre les rapides inspirations décrites chez l'artiste, et les phases plus laborieuses évoquées plus haut, rien n'oppose plus dans le fond les deux états. En définitive, c'est même ce que Nietzsche semble dire :

> Quand l'énergie créatrice s'est accumulée pendant un certain temps, quelque obstacle en ayant empêché le cours, elle se déverse à la fin dans un flot aussi soudain que si se produisait une inspiration immédiate sans aucun travail intérieur préalable, c'est-à-dire un miracle. C'est en cela que consiste l'illusion bien connue au maintien de laquelle sont un peu trop intéressés, on l'a vu, tous les artistes. Le capital n'a jamais fait que s'accumuler, il n'est pas tombé du ciel tout à coup. (*HTH I*, §156)

Ce que nous vivons donc comme génie, miracle, intuitions soudaines ou révélation « décrit simplement un état de fait » (*EH*, « Pourquoi j'écris de si bons livres », (*APZ*), §3), la phase terminale, ou phase de maturité, de la création. Ladite phase artisanale est intervenue en amont, avant que n'advienne la phase terminale que le *Versuch* décrit comme une effusion. En relisant entre les lignes de son commentaire, il se pourrait d'ailleurs que Zweig ait saisi cette diachronie : si « la création a depuis longtemps cessé d'être un acte, un travail » c'est nécessairement qu'elle le fut d'abord.

Pour illustrer l'idée que ce que Zweig appelle un « laisser-aller » n'est que le moment où le travail de création parvient à son achèvement, nous renvoyons à ce concept parmi les plus incontournable de cette philosophie : l'Éternel Retour. Nietzsche a en effet tenté de démontrer deux choses à ce propos : qu'il en est le concepteur – « Cet enseignement n'a pas encore été donné sur terre, c'est-à-dire sur la terre de cette fois-ci et dans cette grande année-ci » (*FPX*, 25[7]) – et qu'il en a eu l'inspiration lors d'une de ses promenades habituelles dans la forêt de l'Engadine. Dans l'extrait où il s'en exprime, deux éléments en particulier soulignent le caractère surnaturel de l'événement : une impression d'unicité inhabituelle que les traducteurs ont transmise par l'usage du passé simple – qui met en évidence la soudaineté des faits –, et l'image de l'architecture, une pyramide en l'occurrence, qu'il emprunte concernant ce rocher ; cette image est symbolique dans sa philosophie de force et de puissance : « "à 6000 pieds au-delà de l'homme et du temps". Ce jour-là, je marchais dans la forêt au bord du lac Silvaplana ; près d'un puissant bloc dressé comme une pyramide non loin de Surlei, je fis halte. C'est là que me vint cette pensée. » (*EH*, « Pourquoi j'écris de si bons livres », (*APZ*), §1)

Naturellement, ces assertions faisant de l'Éternel Retour un concept jamais encore enseigné, et de Nietzsche son inventeur, sont toutes deux inexactes. Et l'auteur d'*Ainsi parlait Zarathoustra* a beau auréoler cette pensée de toutes sortes d'apophtegmes : « la religion des religions » (*FP XI*, 34[199]), « la plus grande doctrine » (*FP V*, 11[141]), « la pensée la plus difficile » (*FP X,* 25[7]), elle n'en constitue pas pour autant une nouveauté dans l'histoire de la philosophie et des religions ; la théorie de la révolution synodique des planètes chez les astronomes babyloniens, celle de la réincarnation dans le bouddhisme, la palingénésie chez les stoïciens, également chez Héraclite, ou encore la théorie cyclique de l'histoire chez Aristote : tous ces moments, pour ne s'arrêter qu'à eux, en figurent des versions. Or, nous ne voyons pas comment Nietzsche aurait pu ignorer ces différentes sources. Bien qu'il ne l'admette qu'à demi-mot, le passage suivant confirme qu'il les connaissait : « La doctrine de l'éternel retour, c'est-à-dire du mouvement cyclique absolu et infiniment répété des choses – cette doctrine de Zarathoustra *pourrait,* tout compte fait, avoir été enseignée par Héraclite. Du moins, le stoïcisme, qui a hérité d'Héraclite la plupart de ses représentations de base, en a gardé des traces » (*EH*, « Pourquoi j'écris de si bons livres », (*NT*), §3).

Ensuite, même si le philosophe ne l'avait pas alors entièrement conceptualisé, l'Éternel Retour était présent dans son *Versuch* bien avant *Ainsi parlait Zarathoustra.* Le fragment *FP V,* 11[165] en offre une formulation très spécifique. Mais, assurément, il faut remonter plus avant pour retrouver ses premières théorisations. L'une d'elles apparaît dans *La Naissance de la tragédie*, où la divinité dionysiaque, à travers ses lacérations et ses trois re-naissances, est présentée comme le Dieu de l'éternel retour à la vie.[92] Une autre théorisation de l'éternel retour

[92] En effet, la légende raconte « qu'enfant il a été mis en pièce par les titans. [...] Mais l'espoir des époptes visait une renaissance de Dionysos, dans laquelle nous devons désormais pressentir la fin de l'individuation : c'est pour ce troisième Dionysos qui arrive que retentissait le chant d'allégresse des époptes. » (*NT*, §10).

figure déjà dans la *Philosophie à l'époque de la tragédie* (*PTG*, §7)[93]. Si bien qu'*Ainsi parlait Zarathoustra* et le lac de Silvaplana ne constituent qu'une étape, certes décisive, d'un concept qui n'a cessé d'être travaillé, affiné et reprécisé, et qui ne cessera de l'être par la suite tout au long du corpus.

Un aspect peut désormais être tenu pour acquis : si l'on devait retenir une seule qualité, parmi toutes celles que l'œuvre d'art fait valoir, ce serait indiscutablement le travail. Cela vient du fait que c'est la seule activité en mesure de faire exister une telle œuvre en tant que chose, de la faire venir à l'être, car l'œuvre d'art est nécessairement, comme nous l'avons déjà affirmé, un objet œuvré. Seulement, quelle relation subsisterait-il entre ce constat et les scrupules, la suspicion dont il était question au départ ? En quoi le fait que l'œuvre est le fruit du travail devrait-il engendrer ou inspirer la honte comme sentiment ?

La réponse est simple et précise : tout en faisant dépendre l'art du travail, Nietzsche garde cependant de ce dernier une opinion négative. En règle générale, le travail est décrit chez lui comme un mal nécessaire. Pour nous autres modernes, compte tenu de l'estime que nous attachons à cette activité, en dépit des difficultés et des frustrations qu'elle engendre, un tel pessimisme est difficile à comprendre. C'est que Nietzsche se réfère en la matière à une école de pensée beaucoup plus ancienne. On sent, dans sa manière de l'envisager, que le travail est encore tributaire de son histoire, associé à certaines références dont il paraît très difficile de le dissocier. Travail, comme nous le savons, vient du latin *tripalium*, mot qui désignait un instrument de torture destiné à punir les esclaves rétifs. La langue française que Nietzsche n'ignorait pas – étant à la fois philologue de profession et francophile – a conservé cette

[93] « Seul en ce monde, le jeu de l'artiste et de l'enfant connaît un devenir et une mort, bâtit et détruit, sans aucune imputation morale, au sein d'une innocence éternellement intact. Ainsi, comme l'artiste et l'enfant, joue le feu éternellement vivant, ainsi construit-il et détruit-il en toute innocence [...] Et ce jeu c'est l'aïon jouant avec lui-même [...] » (*PTG*, §7)

étymologie dont la mythologie possède des illustrations à différents niveaux. L'une des plus célèbres, sans doute, reste les fameux travaux d'Hercule, qui s'étalent sur 12 jours, et que Nietzsche avait probablement à l'esprit en déclarant que son Zarathoustra résultait de « travaux de dix jours » (« Pourquoi j'écris de si bons livres », (*APZ*), §5). Hercule, fils de Zeus et d'Alcmène, dut effectuer ces travaux en punition du meurtre de sa femme et de ses fils, qu'il avait perpétré sous l'influence d'Héra, laquelle cherchait à se venger de son mari –Zeus bien sûr – infidèle. Une autre, non moins célèbre, est le mythe de Sisyphe. Ce dernier, après avoir défié les dieux à plusieurs reprises, se verra condamné à rouler éternellement, jusqu'en haut d'une colline, un rocher redescendant chaque fois jusqu'en bas. Le christianisme, pour sa part, n'infléchira pas vraiment une telle conception : « tu travailleras à la sueur de ton front » (Genèse 3-19). Adam, en l'occurrence, se verra contraint au travail pour assurer sa survie, après avoir lui aussi désobéi à Dieu. Synonyme de transgression et de douleur, le travail ne peut donc être autre chose qu'une pénitence. En conséquence :

> Un homme bien né cachait son travail, lorsque la nécessité le contraignait à travailler. L'esclave travaillait écrasé par le sentiment de faire quelque chose de méprisable : le « faire » lui-même était quelque chose de méprisable. « La noblesse et l'honneur n'habitaient que l'*otium* et le *bellum*. » : voilà ce que faisait entendre le préjugé de la voix antique ! (*GS*, §329)

La honte – que l'extrait de *La Philosophie à l'époque tragique des Grecs* faisait planer sur l'œuvre d'art – ne peut plus nous paraître hors de propos. Mais clarifions une bonne fois ce dernier problème : Nietzsche partage-t-il réellement « le préjugé de la voix antique » qu'il relaie dans cet extrait du *Gai Savoir,* à partir de l'affirmation selon laquelle le travail serait une activité servile et sans noblesse ? Le passage qui suit, à travers le lien qu'il établit entre plèbe et travail, et le lento qu'il leur oppose, tout empreint de noblesse, semble aller dans ce sens : « Tous Tantale de la volonté, plébéiens parvenus qui se savaient incapables, dans leur vie et

leur création, d'un tempo noble, d'un lento – Que l'on songe par exemple à Balzac – travailleurs effrénés, presque autodestructeurs à force de travail » (*PBM*, §256).

S'il est un trait de caractère chez le philosophe qui ne devrait souffrir aucune contestation, c'est bien son aristocratisme, lequel va jusqu'à soutenir que « La culture est née *uniquement* dans des cultures aristocratiques » (*FP X*, 25[261]). Et de fait, il est nécessaire de comprendre que le goût obsessionnel de la hiérarchie dont Nietzsche fait preuve en général dans sa philosophie, se basant sur la plus forte volonté de puissance, ou ce qui en constitue un mode et un indice, à savoir le pathos de la distance, n'est autre en réalité qu'un instrument de discrimination. Car, quoiqu'il arrive, certaines classes et catégories sociales, certains types, qui sont appelés par ses soins les faibles, les pauvres, les décadents, ne peuvent qu'être dominés. De là résultera sa fameuse thèse, plus que paradoxale, d'une protection des forts. En réalité, il s'agit bien d'une inconséquence. Subitement, la volonté de puissance méconnaîtrait, entre le fort et le faible, lequel est le plus fort : « Il faut toujours armer les forts contre les faibles » (*FP XIV*, 14[123]). Sa philosophie fonctionne, par conséquent, non pas comme un simple élitisme, mais comme une véritable aristocratie, protégeant certaines valeurs, et octroyant des droits et des privilèges non pas au mérite, mais à des types et des profils qui, tout comme pour la naissance, ont vocation à rester inamovibles. Nietzsche partage donc bien « le préjugé de la voix antique ». Tant et si bien qu'il est amené à développer cette pensée, à notre sens encore plus honteuse pour l'œuvre d'art que la précédente, celle de l'esclavagisme :

> Pour que l'art puisse se développer sur un terrain fertile, vaste et profond, l'immense majorité doit être soumise à l'esclavage et à une vie de contrainte au service de la minorité [...] La misère des hommes qui vivent péniblement doit être encore accrue pour permettre à un nombre restreint d'olympiens de produire le monde de l'art. (*PTG,* « *L'État chez les Grecs* », p.182-183)

Certains commentateurs, parmi les plus acquis à sa cause, insinuent que Nietzsche ne serait pas partisan de cette idéologie dont nous venons de dire le nom, puisque, après tout, il s'agit d'une réalité : le monde grec ayant bel et bien pratiqué l'esclavage que l'auteur décrit. À vrai dire, nous sommes obligée de le reconnaître : en théorisant l'exploitation de l'homme par l'art et en recourant à la notion de travail, Nietzsche n'a rien inventé. Aujourd'hui encore, il suffit, en regardant le nombre de monuments devant lesquels nous nous extasions, ici ou là, de nous demander quel était, ou quel est le niveau de vie des ouvriers qui les ont construits, leur espérance de vie, de nous demander le nombre de morts que la construction de ces édifices a éventuellement provoquées. C'est donc dire qu'il y a du vrai dans l'insinuation évoquée. Cependant, de là à nous faire croire que Nietzsche serait subitement devenu un penseur philosophant pour ne pas donner son avis !

Même Eugène Fink, un critique pourtant assez juste et lucide dans ses interprétations, semble être sous le charme du théoricien de la volonté de puissance en ce qui concerne ce point : « il faut refuser avec la plus grande énergie […] de le présenter comme le glorificateur classique de la violence ».[94] Certes, mais sans même parler de ce genre de texte (*GM, II*, §11) reporté en bas de page, qui est loin d'être rare dans les écrits du philosophe,[95] qu'est-ce que l'esclavage dans ce cas ? Si cette pratique n'est pas une violence faite à l'humanité, quelle définition en donner ? Qu'est-ce alors que la violence ? C'est un fait, d'aucuns doutent encore des convictions de Nietzsche en la matière, alors même que, de son côté, il n'en cache rien : « il manque à notre sentiment l'esclave antique » (*GS*, §18). Un peu plus loin, dans le même

[94] Eugène Fink, *op. cit.*, p.11.

[95] « Parler de juste et d'injuste *en soi* est totalement dénué de sens, *en soi*, blesser, exercer des violences, exploiter, anéantir ne peuvent naturellement constituer quoi que ce soit d'« injuste », en ce que la vie opère *essentiellement*, à savoir dans ses fonctions fondamentales en blessant, en exerçant des violences, en exploitant, en anéantissant, et ne peut absolument pas être pensée sans ce caractère. » (*GM*, II, §11).

ouvrage : « là où il y a des masses, il y a un besoin d'esclavage. » (*GS*, §149) Si ces deux occurrences ne devaient pas suffire, on peut y ajouter cette prophétie : « s'il devait s'avérer que les Grecs ont péri à cause de l'esclavage, il est bien plus certain que c'est du manque d'esclavage que nous périrons. » (*PTG,* « *L'État chez les Grecs* », p.184)[96]

Bref, l'auteur de *l'Antéchrist* est bien un promoteur de l'esclavage. Est-ce cependant vraiment étonnant ? Nul n'ignore le lieu où cette philosophie a élu domicile : « *Par-delà bien et mal* ». Nul n'ignore non plus que Nietzsche revendique toutes ces « vertus » : l'égoïsme, la cruauté, l'exploitation de l'homme par l'homme, l'injustice ; qu'il les revendique autant à titre descriptif, comme des qualités déjà existantes et pratiquées par l'homme, que prescriptif, comme des réalités à développer, accroître, et pour finir, des idéaux à atteindre. En fait, cette approche exemplifie la méthode généalogique que pratique régulièrement le philosophe. Nous renvoyons ici à Mark Migotti, qui explique cette logique de pensée chez Nietzsche.[97]

De la même manière, on sait qu'il refuse ces autres qualités : l'amitié, l'amour, la pitié, l'altruisme, l'humanisme [98] ... N'insistons donc plus sur cette question. Comprenons simplement, par la défense de cette idéologie, la parfaite cohésion qu'une pensée, se voulant immoraliste (*CI,* « La morale comme contre-nature », §3), souhaiterait maintenir avec elle-

---

[96] Bien que cette affirmation soit tirée d'un texte discutant les philosophies antiques, Nietzsche n'y prend pas moins régulièrement la parole. Il ne fait aucun doute qu'il exprime une opinion propre lorsqu'il compare l'époque antique à la sienne, pour donner l'avantage à la première. D'ailleurs, cette position du philosophe en faveur de l'esclavage est confirmée par des passages tirés du *Gai Savoir* que nous citons, et auxquels on pourrait ajouter bien d'autres extraits, comme ce plaidoyer de l'époque de *Humain, trop humain* : « Les esclaves, les prostituées ne se trouvent pas si mal : qu'est-ce qui nous pousse à les supprimer ? » (*HTH I*, Note, p.273, Variante N II 2, 132)

[97] « Nietzschean genealogies integrate historical explanation and normative evaluation. They are concerned with what has happened because they are concerned with what may-or may not-happen. », Mark Migotti, « Not your Grandfather's Genealogy : How to Read GM III », in *Journal of Value Inquiry*, 49 (3):329-351, published online, June 2015.

[98] Cette déclaration, choisie parmi une multitude de remarques similaires, illustre bien cette absence de philanthropie chez l'auteur allemand : « Il faut supprimer les mendiants : car on s'irrite de leur donner et l'on s'irrite de ne pas leur donner » (*A*, §185)

même. Et ne laissons pas non plus cette réponse en suspens : non, nous ne mourrons certes pas « du manque d'esclavage ». Car, depuis le XVIIe siècle jusqu'au siècle de Nietzsche, le monde noir en particulier n'a fait que périr de cette pratique. La réflexion reportée ci-après provient du même texte que précédemment. Si elle est avérée, comment pourrions-nous souffrir du soi-disant fléau – le manque d'esclavage ?

> Nous autres modernes avons sur les Grecs l'avantage de posséder deux concepts qui nous servent en quelque sorte de consolation face à un monde où tous se conduisent en esclaves et où pourtant le mot « esclave » fait reculer d'effroi : nous parlons de la dignité de l'homme et de « la dignité du travail ». Tous s'échinent à perpétuité une misérablement vie de misère […] (*PTG,* « *L'État chez les Grecs* », p.181)

À l'aune de quel paramètre Nietzsche jauge-t-il ici la situation ? Selon quel critère précisément ? Du point de vue quantitatif, la précision suivante nous en donne une idée : « celui qui, de sa journée, n'a pas les deux tiers à soi est un esclave » (*HTH I*, §283). Mais du point de vue historique, on a besoin de remettre cette nouvelle condamnation du travail dans son contexte. Ce contexte désigne, par-delà l'école grecque dont le philosophe allemand s'inspire à l'origine, un XIXe siècle nouvellement industrialisé où – l'auteur de *Germinal* ne nous contredira pas sur ce point – le travail est transformé en pur instrument d'aliénation. Il est remarquable, à ce titre, comme Nietzsche ne parvient pas même à faire la différence entre esclave et ouvrier ; du moins c'est ce qui transparaît de cette critique : « On a rendu l'ouvrier apte à porter les armes, on lui a donné le droit d'association, le droit de vote sur le plan politique [...] si on veut des esclaves, on est fou de les élever en en faisant des maîtres. » (*CI*, « Divagations d'un inactuel », §40) Une telle méprise de la profession était sans doute aussi un phénomène d'époque, celle de toute une modernité qui cultive, soutient et alimente l'exploitation de l'homme par l'homme.

Cela étant, cette question doit être clarifiée : pourquoi Nietzsche se désole-t-il d'observer l'esclavage et ce qui en prend la forme, dans les sociétés occidentales, à travers la « course effrénée vers le travail » (*VO*, §170), alors que, s'agissant des Grecs, il n'hésitait pas à valoriser cette pratique, voire à la recommander ? Le manque de probité de ces sociétés modernes à ce sujet en constitue sans doute une première réponse. En examinant plus attentivement ce dernier extrait de *L'État chez les Grecs* (*PTG,* p.181), on trouve, en effet, la mise au jour d'un élément significatif. Se conduire en esclave, tout en s'effarouchant dès qu'on prononce ce terme, tenter d'inventer pour le travail une « dignité », tout en étant conscient de sa servilité, Nietzsche voit sincèrement le monde ainsi. Nous vivons dans des sociétés où l'hypocrisie est érigée en sacerdoce. Les Grecs avaient au moins l'honnêteté de le reconnaître : même s'il est nécessaire, indispensable même, le travail reste une activité dégradante, à laquelle personne ne souhaiterait volontairement s'adonner.

Ce premier état des lieux, cependant, ne résume pas le problème pour Nietzsche. Celui-ci a beau critiquer « le monde de l'art », en désavouant respectivement ses dimensions les plus fondamentales – artiste, œuvre et spectateur – voire en refusant à sa pensée l'étiquette d'esthétique, il n'empêche que, parmi les grands problèmes que pose sa philosophie, pas un seul d'entre eux n'est intelligible, ou ne pourrait l'être complètement, sans cette même étiquette. Et cela est doublement vrai ici ; c'est notamment pour une raison d'ordre esthétique qu'il accepte l'esclavage : en tant qu'une telle pratique permet « à un nombre restreint d'olympiens de produire le "monde de l'art" » (*PTG,* « *L'État chez les Grecs* », p.182-183). Il le rejette également pour la même raison : puisque chez « Nous autres modernes », le labeur est un motif qui nous oppose à l'art. Ce dernier a « *contre* lui » « la conscience des gens travailleurs et capables » (*VO*, §170).

Il convient, pour cerner les contours de ce dernier argument, d'avoir à l'esprit les analyses précédentes dans *Humain, trop humain*, quand l'auteur reprochait à cette activité de drainer vers les théâtres et les salles de concert des spectateurs tellement épuisés qu'ils ne disposaient plus de capacités, ni physiques, ni intellectuelles pour apprécier les œuvres à leur juste valeur. La même critique est réitérée dans ce passage du *Gai savoir* : « Si l'on prend encore plaisir à la société et aux arts, c'est un plaisir comme s'en organisent des esclaves épuisés à force de travail. » (*GS*, §329)[99]

Pour résumer cette discussion sur l'esclavage, la position nietzschéenne vis-à-vis du travail ne varie en rien. Quel que soit l'angle à partir duquel elle est considérée, elle est marquée par un irrémédiable pessimisme. Et, naturellement, cette situation ne nous interpellerait pas si « l'art des œuvres d'art » ne dépendait pas, directement ou indirectement, de cette même activité. Curieusement, ce n'est pas la première fois que l'esthétique de Nietzsche se laisse piéger par ses propres soins : en définissant l'œuvre d'art à partir de critères qu'elle s'emploie d'avance à compromettre, ou en rattachant celle-ci à des critères qui, finalement, ne peuvent qu'être hors de sa portée. La suite de cette analyse s'intéresse à ce deuxième cas. Il s'agit alors d'une investigation qui nous ramène à notre second point : à savoir

[99] Il importe d'avoir en vue ces éléments annexes pour saisir dans son ensemble cette position. Le travail dessert l'art parce qu'il ne poursuit qu'un objectif : le gain. La fameuse « dignité » totalement illusoire dont Nietzsche parlait antérieurement, résulte par exemple de là : beaucoup croient, du fait de la rémunération qu'elle propose, que cette activité peut leur racheter une réputation. Dans les dernières pages de *L'État chez les Grecs,* Nietzsche n'hésite pas à qualifier cette catégorie d'individus d'« aristocratie d'argent » (p.188)**,** les accusant de favoriser une « culture de commerçants **»** (*A,* §175). En effet, bien qu'il ne le fasse pas autant que Karl Marx, ni non plus avec les mêmes objectifs, Nietzsche ne prend pas de gant vis-à-vis de cette société capitaliste. Au point qu'il n'est pas rare de trouver dans son *Versuch* des propos semblant directement sortis de la bouche du penseur communiste : « On pense la montre en main, comme on déjeune, le regard rivé au bulletin de la bourse » (*GS*, §329).

pour quelle raison, dans le fond, la destruction de ces œuvres ne constituerait pas une simple option pour la philosophie nietzschéenne, mais bien plutôt une exigence.

II.5. Nietzsche établit le privilège de l'œuvre d'art humaine à partir du paramètre de la vie et de la mort de l'art des œuvres d'art.

Posons-nous la question : pour quelle raison ? Quel est, au juste, ce paramètre devant lequel l'art des œuvres d'art sera forcé d'abdiquer, face auquel il devra rendre son dernier souffle ? Nietzsche a lui-même expliqué pourquoi : dans la perte de vitesse qu'a connue l'art vis-à-vis de la science, « c'est la science qui dans l'évolution de l'homme prend la suite de l'art » (*HTH 1*, §222). Il constate en outre le manque d'intérêt croissant de ses contemporains pour ce dernier, si ce n'est de l'antipathie pure et simple : « Ce temps nourrit de la haine pour l'art » (*FP II*, 19[69]) ; il souligne également la banalisation qu'ils en font : « Il est pour nous affaire de loisir, de délassement : nous lui consacrons *ce qui nous reste* de temps » (*OS*, §170). À maintes reprises, il relèvera la situation chaotique, pour ne pas dire catastrophique, de la culture : « Il semble que tout retourne au chaos, que l'ancien se perde, que le nouveau ne vaille rien et aille toujours s'affaiblissant […] Nous balançons, mais il est nécessaire de ne pas tomber » (*HTH 1*, §248). Or, derrière la culture, il faut comprendre que c'est l'art qui est visé, instance à laquelle Nietzsche donne une fonction organisatrice ultime, avec une dimension aussi bien formelle que qualitative. Une telle fonction est par exemple mise en exergue dans la définition de la culture proposée ici : « l'unité du style artistique à travers toutes les manifestations de la vie d'un peuple » (*CIn I*, §1)[100].

[100] Cet aspect est développé dans le paragraphe III.1.2 de cette étude.

La conclusion de tous ces constats se veut dès lors manifeste : l'art traverse un moment crépusculaire, « la magie de la mort le baigne de son halo » (*HTH 1,* §223). D'où la réponse à la question posée précédemment : le paramètre essentiel devant lequel l'art et les œuvres d'art accusent une carence, et sont obligés d'abdiquer, est celui de la vie. Dans les lignes suivantes, nous comptons montrer qu'il ne s'agit pas que d'une réponse formelle. En effet, depuis leurs aspirations les plus profondes, et jusque dans leurs développements les plus avancés, la vie est au centre de toutes les considérations esthétiques de Nietzsche. Le fragment suivant, malgré les apparences, ne contredit pas cette place centrale, ce primat de l'instance de la vie dans la philosophie nietzschéenne :

> Nous nous sommes arrangé un monde dans lequel nous pouvons vivre – en admettant des corps, des lignes, des surfaces, des causes et des effets, le mouvement et le repos, la forme et le contenu : sans ces articles de foi, nul homme ne supporterait aujourd'hui de vivre ! Mais cela ne revient pas encore à les prouver. La vie n'est pas un argument ; parmi les conditions de vie, il pourrait y avoir l'erreur. (*GS,* §121)

La proposition : « la vie n'est pas un argument », de fait, ne change rien au point de vue que nous défendons, dans la mesure où la vie qu'elle condamne, parce que contenue dans les limites étriquées de la logique, est justement à l'opposé du vivant. Autrement dit, non seulement la vie est un argument, mais il se trouve qu'aucune autre valeur ne lui est supérieure en matière d'art, comme en témoigne ce double impératif : « voir la science dans l'optique de l'artiste, mais l'art dans celle de la vie » (*Essai d'autocritique*, §2). Dans cette double nécessité, Nietzsche assimile la science à la symbolique dionysiaque, qui révèle une vérité tragique, celle du caractère âpre de notre existence, sa précarité, son incommensurable inanité. À cet égard, nous tenons la réplique suivante de la bouche de Silène, le fameux compagnon du dieu, que le roi Midas avait poursuivi dans les bois pour s'enquérir du meilleur des biens pour l'humain :

> Misérable lignée d'éphémères, enfants du hasard et de la peine, pourquoi me contrains-tu à te dire ce que tu as tout intérêt à ne pas entendre ? La meilleure de toutes les choses t'est totalement inaccessible : n'être pas né, *n'être* pas, n'être *rien*. Mais la seconde parmi les meilleures est pour toi mourir bientôt. (*NT*, §3)

Tout n'est pas perdu pour autant. En s'appuyant toujours sur la mythologie, Nietzsche prétend que la vie est encore possible. Grâce à Apollon, divinité de l'illusion qui embellit l'existence en mettant un voile sur toutes ses horreurs et ses dissonances, l'homme peut supporter l'absurdité de l'existence dont Dionysos est à la fois l'instigateur et le révélateur. Ainsi nous encourage-t-il à vivre. Le phénomène apollinien est particulièrement bien exprimé à travers un art comme l'épopée, ou celui de la tragédie.

Outre Apollon, Dionysos est lui-même une divinité de l'art. C'est ainsi que, tout en incarnant un savoir tragique et mortifère, il détient en même temps les moyens de le transcender : non seulement à partir de la même tragédie, dans laquelle il devient complice d'Apollon, mais également par le biais d'un art comme le dithyrambe. L'ivresse est alors le procédé que ce démon utilise ; il y plonge ses proies, les possède, les envoûte jusqu'à l'oubli total d'elles-mêmes : « le chœur dithyrambique est un chœur de métamorphosés chez qui le passé civil, la position sociale sont totalement oubliés : ils sont devenus les servants de leur Dieu, soustraits au temps et vivant en dehors de toute sphère sociale […] » (*NT*, §8) Dans tout ceci, l'élément à retenir est que Dionysos est la divinité de l'éternel retour à la vie. D'après le mythe précédemment évoqué, réduit en pièces et envoyé à l'Hadès par les Titans, le dieu triompha malgré tout de ces épreuves extrêmes que lui imposèrent les colosses en ressuscitant pour la troisième fois. De cette manière, il symbolise la fécondité de la vie, raison pour laquelle il était célébré au printemps, moment où toute la nature régénère, reverdit. Et comme nous le

disions plus haut, l'art dionysiaque est un art qui est toujours accompagné de l'élément orgiastique, lequel est le lieu de la reproduction.

Apollon comme Dionysos en témoignent par conséquent : l'art a le dernier mot sur la vérité tragique. De là vient que Nietzsche le présente toujours comme un élément salvateur. Encore une fois, la vie est bien un argument. Un texte soutient que l'art n'a aucun autre objectif en dehors d'elle :

> L'art et rien que l'art ! C'est lui seul qui rend possible la vie, c'est la grande tentation qui entraîne à vivre, le grand stimulant qui pousse à vivre. L'art, seule force antagoniste supérieure à toute négation de la vie […] *L'art, rédemption de celui qui agit,* — de celui qui non seulement voit, mais vit, veut vivre le caractère terrible et problématique de l'existence… (*FP XIV*, 17[3])

Toute la négation de l'esthétique traditionnelle, si l'on peut dire, est fondée sur ce sens existentiel que Nietzsche donne à l'art de manière si limpide. Elle va signifier, à n'en pas douter, la dé-construction de l'œuvre d'art. D'abord, il convient de remarquer l'exigence très élevée, pour ne pas dire hors-norme, qui en résulte pour cette dernière. En effet, si « l'essentiel de l'art reste son accomplissement existentiel » (*FP XIV*, 14[47]), si l'art est réellement un « stimulant à la vie », on ne peut alors se contenter d'une simple fonction de figuration pour ses produits, fonction purement ornementale, comme dans le cas de « *l'art pour l'art* ».

Nietzsche envisage la stimulation d'une manière plus entière. Il va par exemple jusqu'à attribuer à l'œuvre une fonction motrice dans le processus de création : « l'effet des œuvres d'art, est de susciter *l'état dans lequel on crée de l'art, l'ivresse* » (*FP XIV,* 14[47). Il lui accorde également – ce qui renvoie toujours à une telle fonction – une certaine antériorité vis-à-vis de l'artiste. L'aphorisme suivant en témoigne, où l'auteur souligne que la renommée de l'artiste ne peut qu'être le fruit de son œuvre : « L'œuvre, celle de l'artiste, invente d'abord celui qui l'a créée, qui doit l'avoir créée » (*PBM*, §269) ; l'œuvre devient même à ce stade une

véritable plaque tournante, le tremplin à partir duquel toute l'entreprise esthétique est censée s'organiser : « celui-ci [il s'agit d'un livre] cherche cependant ses lecteurs, allume la vie, inspire la joie, l'effroi, engendre de nouvelles œuvres, devient l'âme de quelques desseins, de certains actes – bref, il vit comme un être doué d'âme et d'esprit et n'est pourtant pas une personne. » (*HTH I,* §208)

Toutefois, le plus déterminant dans tous ces fragments est qu'ils laissent tous entrevoir une personnification de l'œuvre d'art. Cette dernière ne se contente plus, dès lors, de demeurer une simple chose ou un objet sans vie ; elle devient un être véritablement actif, qui « suscite », « invente », « cherche », « inspire ». De nombreuses fois Nietzsche accorde un souffle, peut-être même un esprit, à ce type d'étant, imaginant échanges et interactions entre elle et nous, comme s'il s'agissait de l'homme et de son vis-à-vis. Parlant des œuvres anciennes et de la manière de les maintenir en vie, Nietzsche écrit ceci : « si elles sont capables de survivre, c'est bien parce que nous leur prêtons notre âme, notre seul sang fait qu'elles peuvent parler […] » (*OS,* §126). Commentant cette fois le théâtre du Tasse, qu'il compare à d'autres artistes, voilà ce qu'il soutient : « la plus grande partie de son art est passée dans son être. Tout autre sont nos artistes de comédie, qui vivent sans art et – qu'une pitié de comédie – » (*FP III*, 30[182]). Ainsi, l'œuvre d'art paraît bien vivante. Dans cette interaction manifeste que nous vivons ensemble : je lui donne tout en recevant d'elle, comme je pourrais le faire avec n'importe quel semblable.

Sans doute cette personnification de l'œuvre d'art devrait-elle être comprise, sinon en termes de preuve, du moins à titre de prémisse de ce qui sera la forme finale de l'œuvre d'art chez Nietzsche : à savoir l'œuvre d'art humaine. Une nuance est pourtant nécessaire : nous ne pouvons plus éviter le paradoxe de comprendre une telle personnification comme un moment

signant simultanément la fin des mêmes œuvres d'art. Car au fond, c'est la question qui se pose : celles-ci répondent-elles aux attentes du philosophe ? Remplissent-elles réellement toutes les fonctions qu'il leur assigne ? Suscitent-elles de l'ivresse ? Engendrent-elles d'autres œuvres, animent-elles la vie ? Bref, sont-elles réellement « pour chaque nouvelle époque une force de persuasion » (*FP IX*, 16[78]) ?

Le reconnaître, c'est faire preuve de probité : Nietzsche a perdu toutes ses illusions à ce sujet. Raison pour laquelle il souligne la manière dont « nous autres » prétendons mettre en valeur de tels objets en les enfermant dans des musées, des galeries, des salles de concert et de théâtre, bref, dans des lieux reclus, des endroits coupés de la vie et de sa fraîcheur. Les Grecs, quant à eux, faisaient les choses autrement. Ils installaient leurs œuvres parmi eux, les exposaient à l'air libre, « sur les grandes voies triomphales de l'humanité, comme des monuments, et en commémoration de moments supérieurs et bienheureux » (*GS, §89*). Ainsi leur permettaient-ils de participer à leur quotidien, même le plus lointain. Est-ce par eux qu'il faudrait se laisser instruire à cet égard ? Est-ce leur modèle que nous devrions suivre ? Nietzsche ne s'en tient pas, dans tous les cas, à la remarque du *Gai Savoir*. Il déclenche aussi une guerre sans restriction à ce propos : proposant la fermeture de tous les endroits confinés et isolés qui abritent les œuvres d'art, soutenant – ni plus ni moins – la disparition de « l'artiste retiré à l'écart et exposant ses œuvres » (*FP IV*, 1[81]).

Cette dernière remarque sert surtout à clarifier un point, le « nous autres » évoqué à l'instant : Nietzsche s'adressait précisément à la modernité. « Nous autres modernes » (*PTG,* « *L'État chez les Grecs* », p.180), écrivait-il en toutes lettres. Insister sur cette formule nous permet de comprendre à la fois l'originalité et l'opportunité de sa critique ici. Car, pour nous, post-modernes, qui sommes depuis longtemps habitués à croiser l'art à tous les coins et recoins

de notre vécu social, l'idée qu'il soutient l'existence dans toutes ses instances et sous toutes ses formes est largement répandue. Une ville comme Paris est l'une des pionnières de cette conception on ne peut plus nietzschéenne : non pas précisément pour avoir fermé ses musées et salles de concert, ce qui ne semble pas être à l'ordre du jour, mais pour transférer – si ce n'est déverser en permanence – une partie de son activité artistique dans ses rues et ruelles. Ainsi, grâce à la grille qui en fait le tour, une grille lui servant de mur et où sont accrochées des photographies, le jardin du Luxembourg propose-t-il périodiquement des expositions en plein air. La place de la Sorbonne, pour sa part, enregistre hebdomadairement, devant l'université, et en face de l'ancienne chapelle de l'édifice, de petits concerts. De même, sur la butte Montmartre, on croise de nombreux peintres ou dessinateurs, qui vous font le portrait moyennant rétribution. Tout cela sans parler des éclairages nocturnes, très sophistiqués et onéreux, et pas toujours de très bon goût, qui mettent en valeur la plupart des monuments parisiens, transformant tous les soirs la ville entière en un gigantesque son et lumière.

La question du mode d'exposition comme celle de la réception des œuvres d'art, à n'en pas douter, revêtent une grande importance dans la pensée nietzschéenne. Toutefois, l'élément retenant en premier lieu notre attention, concernant cette des-illusion vis-à-vis des œuvres d'art et de leur aptitude à stimuler la vie, est l'art romantique, au sujet duquel les résistances de Nietzsche, pour ne pas dire son hostilité, sont connues de tous. Pour quelle raison précisément ? De tous les écrits du philosophe, le texte qui éclaire le mieux ce point est sans doute cet extrait du *Gai Savoir* :

> *Qu'est-ce que le romantisme* ? Tout art, toute philosophie peuvent être considérés comme un remède et un secours au service de la vie en croissance, en lutte : ils présupposent toujours de la souffrance et des êtres qui souffrent. Mais il y a deux sortes d'êtres qui souffrent, d'une part ceux qui souffrent de la *surabondance de la vie*, qui veulent un art dionysiaque et également une vision et une compréhension tragique de la vie, – et ensuite ceux qui souffrent de *l'appauvrissement de la vie,* qui recherchent,

> au moyen de l'art et de la connaissance, le repos, le calme, la mer d'huile, la délivrance de soi, ou bien alors l'ivresse, la convulsion, l'engourdissement, la démence. C'est au double besoin de *ces derniers* que correspond tout romantisme dans les arts et dans la connaissance [...] (*GS*, §370)

Les quatre occurrences du terme le démontrent, Nietzsche focalise effectivement la problématique de l'art autour de celle de la vie, dont il fait un critère d'évaluation fondamental. Mais par-dessus tout, c'est le résultat du diagnostic de l'art romantique qu'il convient de regarder ; Nietzsche soutenait toujours et partout que l'art « entraîne à vivre », « rend possible la vie », « pousse à vivre ». Or que dit ce diagnostic ? « *Appauvrissement de la vie* » : à savoir l'exact contraire de tout cela. Il n'y a guère d'erreur pour autant, toutes les contre-expertises s'accordent sur ce résultat. Voici au passage quelques épithètes que différents textes proposent à ce sujet : « Anesthésiant », « somnambulisme » (*FP XIII,* 10[155]), « catholicisme du sentiment » (*OS*, §171), c'est-à-dire sentimentalisme ; de toutes, cependant, la plus fréquente est celle de « décadent », que *le Crépuscule des idoles* définit comme un « symptôme de dépérissement de la vie » (*CI*, « Divagations d'un inactuel »*,* §35), et auquel Nietzsche affecte systématiquement l'art romantique. Comprenons-le donc : nous sommes loin du sens salvateur et prophylactique qu'il donne généralement à l'art ; un sens qu'il répète de nouveau au début de cet extrait : « Tout art, toute philosophie peuvent être considérés comme un remède et un secours au service de la vie en croissance » ; nous sommes également loin de cet optimisme dont il fait montre lorsqu'il soutient qu'avec l'art « quelle qu'elle soit, la vie est bonne […] » (*HTH 1*, §222). Il arrive, certes, que sous la forme de l'« art nécromant » (*HTH 1*, §147), ou de ce qu'il surnomme pareillement l'art « épigone » (*HTH 1*, §148), l'art romantique emprunte un aspect de stimulant, en ravivant certains éclats passés, en faisant frémir quelques défunts supposés, somme toute en ranimant « le cœur » qui bat « à un rythme oublié le reste du temps »

(*HTH1*, §147). Le même fragment, cependant, ajoute à ce constat une vérité dont il importe de tenir compte, selon quoi cette vie ainsi réanimée « n'est qu'une apparence de vie, comme au-dessus des tombeaux » (*HTH 1*, §147). Mieux, ces simulacres « empêchent même l'homme de travailler à une amélioration véritable de son état » (*HTH 1,* §148).

La conclusion à tirer de ces dernières analyses, aussi bien de ce contre-exemple de l'art romantique que de la critique du mode d'exposition des œuvres d'art évoquée préalablement, est donc bien qu'en donnant à l'art un sens existentiel, Nietzsche place la barre trop haut, à un niveau qui dépasse la compétence des œuvres d'art. Mais ce constat n'est qu'une première étape. En réalité, nous soutenons de surcroît la thèse selon laquelle la désillusion au sujet de l'œuvre d'art était finalement prévisible dans sa pensée esthétique. Pour s'en convaincre, il faut observer la manière particulière dont Nietzsche interprète ce même sens existentiel de l'art. Jusqu'ici, les textes nous ont fait comprendre que la vie était à la fois l'objet de l'art et son ambition. Or, tout en affirmant un tel rapport, c'est comme si Nietzsche le remettait en même temps en question, et ce en établissant une sorte de compétition entre les termes d'art et de vie. Ce constat, nous en sommes consciente, est pour le moins étrange. C'est pourquoi il est nécessaire de l'aborder de façon concrète, en partant d'exemples, eux aussi très spécifiques, comme ce passage du *Gai savoir* : « qui en soi-même a assez de tragédie et de comédie préfère rester loin du théâtre […] Celui qui est une sorte de Faust ou de Manfred, que lui importe les Faust et les Manfred du théâtre ! » (*GS*, §86).

Le propos nous rappelle qu'avant d'être un art théâtral, la tragédie exprime en premier lieu la tragédie de la vie. Pour mieux clarifier cette thèse, nous renvoyons à ce passage de l'excellent ouvrage de Michel Haar, *Nietzsche et la métaphysique* :

> « Nietzsche n'est pas – et de loin – le premier à avoir élargi le concept de tragique, au point qu'il puisse s'appliquer, bien en dehors de la tragédie comme genre théâtral -

> mise en scène d'un mythe de la destinée – à une détermination fondamentale de l'existence humaine, voire de l'étant comme tel, pris en partie, ou en totalité. Déjà pour Platon « tragique » est une épithète qui veut caractériser la « vie » (*bios*) tout entière ou le monde d'ici, ou toutes choses d'en bas. »[101].

L'art de la tragédie est donc une imitation de la tragédie de l'existence ; ce qui est d'autant plus vrai que les caractères à partir desquels l'action est saisie et spécifiée dans le théâtre tragique – tels la lutte, la dis-simulation, l'illusion, le dé-voilement – sont d'abord et avant tout des modes d'être de l'existence, des états à partir desquels celle-ci se déploie et se réévalue en permanence. Ce qui a changé, en réalité, c'est le point de vue du philosophe concernant cette imitation de la tragédie authentique par le théâtre : il ne la glorifie plus, comme il faisait au départ à travers la tragédie attique, mais plutôt la descend de son piédestal. Il soutient désormais que : « La trag<édie> et com<édie> donnent une caricature de la vie, non pas une image fidèle […] » (*FP III*, 29[15]).

Le plus problématique cependant, dans cette position mettant en lice les deux types de tragédies, est de savoir qui, à la fin, a tué cet art de la tragédie. Qui sont ses véritables bourreaux ? S'agit-il d'Euripide et de Socrate, comme Nietzsche le laisse croire, tambours battants, dans *La Naissance de la Tragédie* (§11)*,* ou plutôt de cette compétition entre l'art des œuvres d'art et la vie, qu'il a lui-même initiée, laquelle aboutira inéluctablement à une disqualification de ces dernières dans son esthétique ? Ne nous attardons cependant pas davantage sur cette polémique. Passons à un autre exemple :

> Plus que tous les rapports humains et les institutions que nous connaissons, notre corps est de beaucoup supérieur, plus raffiné, complexe, achevé, moral : la petitesse de ses instruments et de ses auxiliaires ne constitue aucun argument recevable qui soit contraire ! En matière de *beauté*, ses capacités sont extrêmes : et nos *œuvres d'art* sont des ombres portées comparées à cette beauté qui n'est pas simplement apparente, mais bien vivante ! (*FPIX*, 7[133])

[101] Michel Haar, *op. cit.,* p.221.

L'intérêt de ce deuxième modèle est qu'il nous ramène à nouveau à l'œuvre humaine, qui est désormais physiquement et organiquement représentée dans le *Versuch*. En effet, d'aucuns pourraient considérer comme absurde la comparaison entre ce corps humain et l'œuvre d'art que Nietzsche y établit, absurde, en sachant notamment que d'un point de vue ontologique ces éléments n'ont rien de commun entre eux. Adorno en l'occurrence est clair là-dessus : « Dire qu'en tant qu'artéfacts, produits par l'homme, elles ne vivent absolument pas comme des hommes est une tautologie » ;[102] on l'aura compris, le pronom « elles » remplace ici les œuvres d'art.

Or, non seulement Nietzsche ne se résout pas pour sa part à une telle évidence, mais l'ascendance qu'il confère à la personne de chair et d'os sur l'œuvre d'art était même prévisible. En particulier, lorsque la vie constitue le principal critère d'évaluation, lorsqu'on cherche un étant dont la beauté « n'est pas simplement apparente, mais bien vivante ! » (*FP IX,* 7[133]). Toute vivante qu'elle puisse être, en effet, comment une simple réalité objective peut-elle tenir la comparaison face à un vivant biologique ? Comment une œuvre d'art qui « ne fait pas partie des besoins vitaux de l'existence » (*FP IV* : 4[279]) saurait-elle sur ce plan rivaliser avec « un homme réel » qui est, pour sa part, « quelque chose de nécessaire de bout en bout » ? (*HTH I*, §160) Aussi Nietzsche ne cessera-t-il de confirmer ce résultat de son analyse : « le corps humain est un composé bien plus parfait que n'importe quel système de pensée et de sentiment, et même à mettre beaucoup plus haut qu'une œuvre d'art » (*FP X*, 25[408]).

[102] *Théorie esthétique, op. cit.,* p.20.

À partir d'un tel constat, il ne reste qu'à se préoccuper d'une question corollaire : pourquoi cette rivalité entre l'art et la vie ? Comment l'expliquer précisément ? Généralement, l'une des manières dont on définit l'art consiste à l'opposer à la nature. Et souvent, cette définition conduit à admettre l'infériorité de la seconde par rapport au premier. Il semble, en nous appuyant sur une série de faits, que nous puissions aussi associer l'esthétique que nous étudions à une telle position : Nietzsche prône chez l'artiste l'originalité et la créativité ; il l'exhorte à se garder de toute pratique allant dans le sens de l'imitation de la nature, des pratiques telles que l'art réaliste, le mimétisme des passions. Il le dit d'ailleurs clairement : « l'art n'est pas uniquement imitation de la réalité naturelle, mais justement un supplément métaphysique de la réalité naturelle, placé à côté d'elle pour permettre de la surmonter » (*NT*, §24), ce qui signifie que, en mettant entre parenthèses le terme de métaphysique, l'art dépasse la nature. N'oublions pas d'ajouter à ces faits des concepts comme la sublimation, l'idéalisation, la spiritualisation, dont le philosophe allemand use à volonté, concepts qui vont également dans ce sens. Bref, c'est à partir de toutes ces considérations que Nietzsche soutiendra, à plusieurs reprises, la position de l'art comme contre-nature :

> Les Grecs (ou du moins les Athéniens) aimaient entendre bien parler [...] Et ils exigeaient donc même de la passion représentée sur scène qu'elle parle bien, et s'abandonnaient avec ravissement à la non-naturalité du vers dramatique : – dans la nature, la passion est si avare de paroles ! […] Et nous sommes tous habitués, grâce aux Grecs, à cette non-naturalité de la scène, tout comme nous supportons, et supportons en y prenant plaisir, cette autre non-naturalité qu'est la passion c*hantante*, grâce aux Italiens. *GS*, §80.

Toujours est-il que cette posture, consistant à soutenir la supériorité de l'art vis-à-vis de la nature, est à relativiser, Nietzsche ayant fondamentalement des difficultés à distinguer les deux registres. Car c'est un fait : ces deux domaines sont quelque peu mélangés dans sa philosophie. La confusion entre nature et art se manifeste, entre autres, à travers un vocabulaire

particulier que le penseur utilise et qui renvoie de manière récurrente à l'animalité. Ce lexique revêt parfois une connotation négative, comme lorsqu'il surnomme jalousement Georges Sand *« Lactae ubertas* », pour dénigrer son style d'écriture, mais aussi positive à l'occasion, lorsqu'il évoque par exemple « l'animalité exubérante d'un Rossini » (*CW* second post scriptum), l'expression étant à lire comme un compliment. Or ce lexique a probablement ses raisons d'être. Nietzsche pense que « l'art nous rappelle aux états du vigor animal [...]» (*FP XIII*, 9[102]). En réalité, il va plus loin : là où la plupart des théoriciens de la supériorité de l'art sur la nature écartent d'emblée l'œuvre animale de l'entreprise esthétique, estimant que cette dernière ne saurait qu'être le fruit d'une activité consciente, le philosophe allemand se montre beaucoup moins exclusif. Il y voit, quant à lui, son point de départ : « La physiologie supérieure ne manquera pas de découvrir les forces artistiques qui interviennent déjà dans notre évolution, et non seulement dans celle de l'homme, mais aussi dans celle de l'animal : elle établira *qu'avec l'organique commence aussi l'artistique*. » (*FP II,* 19[50])

En fin de compte, ce qu'il faut surtout retenir de tout ce qui précède est que cette même nature, dont on a vu qu'elle devait être dépassée par l'art, est déjà par elle-même de l'art. Sur ce point, *La Naissance de la tragédie* précise même que c'est à elle, avant l'artiste humain, que ce titre revient en premier. Lorsqu'il crée, un tel artiste s'appuie sur des dispositions naturelles – il s'agit des pulsions – analogues au rêve et à l'ivresse, dispositions que Nietzsche présente respectivement comme apollinienne et dionysiaque, et qu'il appelle « états artistiques immédiats de la nature » (*NT*, §2).

Avant d'aller plus loin, clarifions toutefois l'objectif que nous poursuivons dans ces pages. N'était-ce pas plutôt d'élucider la nature du rapport entre l'art et la vie, de comprendre la compétition que Nietzsche instaure entre les deux phénomènes ? Soulignons le fait que, dans

le *Versuch*, les deux termes se recoupent puisque, pour le philosophe, il n'y a pas de nature morte : qu'elle soit organique ou inorganique, celle-ci est toujours vivante. Cette conception a visiblement été puisée à la source de la pensée grecque de la *physis*, d'après laquelle la nature est toujours en devenir, toujours en train d'éclore, de se régénérer. C'est une telle dynamique par exemple que Nietzsche cherche à redire dans ces mots : « Tout ce qui vit bouge ; cette activité ne répond pas à des buts précis, elle est la vie même. » (*FP IV,* 1[70])

Qu'il s'agisse de la nature, de la vie, de l'existence ou même du monde, Nietzsche octroie à toutes ces déterminations la même valeur. Pour comprendre cela, il suffit de voir où cette position selon quoi la nature est artiste trouve sa place : à savoir, dans une forme de pan-esthétisme philosophique soutenant que la vie, dans sa globalité, est œuvre d'art : « l'existence et le monde ne se justifient éternellement qu'en tant que phénomène esthétique » (*NT*, §5). Qui plus est, cette forme d'esthétique était le point de départ de toute la philosophie nietzschéenne :

> À quelle profondeur l'art pénètre-t-il l'intimité du monde ? Et y a-t-il, en dehors de l'artiste, d'autres formes artistiques ? Cette question fut, comme on sait, notre *point de départ* : et nous avons répondu oui à la seconde question ; et à la première « le monde lui-même est tout entier art. » (*FP XII,* 2[119])

Les années ne feront pas disparaître son pan-esthétisme ; elles ne l'affaibliront pas non plus. D'ailleurs, lorsque Nietzsche y revient dans le *Gai Savoir,* c'est pour le présenter directement sous la forme d'un impératif cette fois-ci : « Nous désirons sans cesse revivre une œuvre d'art ! L'on doit façonner de telle sorte sa vie que l'on éprouve le même désir devant chacune de ses parties ! Voilà la pensée capitale ! Ce n'est qu'à la fin que la doctrine de l'éternel retour se révèle comme un impératif esthétique. » (*FP V,* 11[165])

Et il aurait fallu le remarquer depuis longtemps : que ce soit dans l'aphorisme précédent ou ailleurs, le pan-esthétisme de Nietzsche est souvent annoncé par la problématique de

l'éternel retour qui, si nous considérons les choses sous un angle psychologique, n'est rien de moins que le point le plus radical qu'ait atteint sa pensée philosophique. Cette radicalité est explicable du fait que l'éternel retour relève d'une pensée sélective. Le philosophe y exprime toujours la nécessité d'un choix : celui d'une affirmation totale et absolue de la vie. Cela revient à s'engager exclusivement pour cette vie, à ne rejeter aucun de ses aspects, pas même les plus problématiques. Dans l'extrait de *La Naissance de la tragédie* cité un peu plus haut (*NT*, §5), l'éternel retour est signalé par le terme « éternellement » ; quant au dernier extrait, le concept y est déjà indiqué par le préfixe « re- » placé devant le verbe vivre, avant même qu'on ne puisse y lire le terme en tant que tel.

Voici à présent l'intérêt d'un tel pan-esthétisme, avec la confusion initiale – totale et radicale – entre l'art et la vie qu'elle connote : une telle confusion permet de préciser l'hypothèse, bien vérifiée, mais qui n'en est pas moins étrange, selon laquelle Nietzsche établit une rivalité entre les concepts d'art et de vie. Car nous le savons maintenant, ce n'est pas la vie tout court qui s'oppose à l'art des œuvres d'art, c'est plutôt la vie en tant que phénomène esthétique : à savoir à la fois en tant qu'artiste, donc en tant qu'elle crée de l'art, et en tant qu'œuvre d'art, c'est-à-dire en tant qu'elle incarne et représente cet art qu'elle crée. Cela revenant à dire, au demeurant, que l'existence tragique ainsi que le corps sont des œuvres d'art, des êtres participant du « phénomène artistique fondamental qui s'appelle vie » (*FP X* 25[438]).

Précisons davantage l'idée de définir l'art en termes de vie. Chez Nietzsche, tout est susceptible d'être art : aussi bien le travail de l'animal, le « corps, comme organisation » sociale (*FP XII,* 2[114]), que plus globalement – comme nous venons de le voir – le cosmos lui-même. Il ré-exprimera, par ailleurs, cette vision pan-esthétique quand il définira la volonté

de puissance, dont il fait un moyen d'expression privilégié de l'existence, comme art. Il est donc permis d'imaginer que ces différentes catégories esthétiques détiennent toutes le même statut. Cependant il n'en est rien. Bien qu'il théorise l'art au sens élargi du terme, Nietzsche ne le fait guère de n'importe quelle façon. Sa réflexion comporte un cap, une direction. Elle est globalement centralisée sur une figure : l'individu. Comme il le dit, en substance, dans le fragment ci-après : « Conduire l'univers vers l'harmonie, la réconciliation et la connaissance, l'âme humaine en est l'œuvre d'art suprême. » (*FP IX*, 15[45]) Ainsi, à titre définitif, Nietzsche ne parle-t-il jamais d'une vie quelconque, noyée dans l'abstraction et le général, mais bien plutôt d'une existence propre, d'une expérience personnelle avec ce qu'il y a de plus subjectif, de plus intime. Pour en avoir une première certitude, il suffit d'examiner de plus près la manière dont il définissait la problématique de la vie en tant qu'art dans le fragment suivant (où l'on retiendra notamment l'usage du pronom possessif « sa » devant « vie ») : « Nous désirons sans cesse re-vivre une œuvre d'art ! L'on doit façonner de telle sorte sa vie que l'on éprouve le même désir devant chacune de ses parties ! » (*FP V,* 11[165]). Pour une seconde certitude, nous proposons un extrait d'*Aurore*, où le philosophe prend à nouveau pour cible l'art des œuvres d'art : « Ce qu'il y a de plus beau : le spectacle de la force qu'un génie applique non à des œuvres mais à soi-même en tant qu'œuvre, c'est-à-dire à son propre domptage […] » (*A*, §548).

Pour étayer ces certitudes, nous tenons à en souligner jusqu'à deux signes précurseurs : la personnification des œuvres d'art, et la focalisation de la philosophie nietzschéenne sur une esthétique du corps. On ne saurait donc dire que ce privilège de l'œuvre humaine – que le philosophe met ainsi en avant dans son esthétique au détriment de l'art des œuvres – privilège qu'il décrit en outre, dans *Par-delà bien et mal,* comme un « droit de donner forme à l'homme

en artistes » (*PBM*, §62) – constitue vraiment une surprise. En y regardant de près, il était en germe dans sa pensée depuis le départ : tandis qu'il s'attelait au projet de faire l'apologie de l'opéra wagnérien, à l'instar de l'art grec de la tragédie, à savoir donc l'apologie de l'œuvre totale, Nietzsche écrivait déjà ces mots-ci, dans *la vision dionysiaque du monde,* à propos de l'artiste possédé : « Que lui importent désormais images et statues ? L'homme n'est plus artiste, il est devenu œuvre d'art […] C'est une argile plus noble qui est pétrie, c'est un marbre plus précieux qui est taillé : l'homme. » *La vision dionysiaque du monde*, (*FP I,* §1)

C'est à partir d'un tel matériau, ce « marbre plus précieux», qui s'avère l'ultime et le premier objet de l'art, que l'on peut réellement comprendre l'intérêt que Nietzsche accorde à l'art sculptural, et la vocation qu'il lui attribue en priorité : « les plus grands sculpteurs encouragent à la *création de beaux êtres humains* : c'est le sens de l'art. » (*FP IX*, 82-84, 7[151]) Et malgré l'orientation de sa pensée vers une « nouvelle conception de l'art, contre l'art des œuvres d'art » (*FP IX*, 16[14]), l'auteur du *Crépuscule des idoles* a toujours accordé une importance particulière à l'art sculptural dont, ici et là, ses écrits signalent des noms d'artistes et d'œuvres. Mais les remarques du philosophe peuvent prendre aussi un tour plus général, comme dans le passage suivant où il évoque la sensibilité tragique des sculpteurs grecs qui « ne pouvaient jamais que représenter des scènes de guerre et de combat à l'infini, des corps tendus dont la haine et l'exubérance du triomphe contracte les muscles, des blessés qui se tordent de douleur et des mourants exhalant leur dernier souffle. » (*PTG,* « La joute chez Homère », p.197)

La sculpture a donc une place de choix dans l'esthétique nietzschéenne. Quand bien même il faut l'admettre : le penseur ne parvient pas à égaler, sur ce terrain, une philosophie comme celle de Hegel, qui fait preuve d'une expertise plus concrète et approfondie de cette

discipline. Le texte nietzschéen, de fait, ne déborde ni d'exemples, ni d'analyses très poussées à ce sujet. Mais c'est peut-être, au fond, parce que l'art sculptural y revêt une dimension davantage métaphorique, afin de soutenir son esthétique de l'œuvre humaine. Nietzsche, en effet, a toujours exprimé dans sa pensée l'idée que l'homme occidental était un nihiliste obéissant sur tous les plans – scientifique, politique, religieux, artistique et autre – à des instincts, des valeurs décadentes, grégaires. Il a également souvent formulé, à partir de là, la nécessité de renverser ces mêmes valeurs pour pouvoir reconstruire l'homme, en faire un homme nouveau. Il est pour le moins évident qu'une telle entreprise de déconstruction et de création de l'humain est placée sous le signe de l'art, plus spécifiquement comme entreprise métaphorique de sculpture de l'individu. Deux accessoires en particulier que le penseur s'approprie dans ses aphorismes – le marteau et les ciseaux – en attestent. Ou encore les nombreuses références donnant à voir l'image de l'homme en tant que statue. À ce dernier titre, nous pouvons ajouter aux extraits lus plus haut ce fragment où l'auteur rend compte de l'aspiration du philosophe grec au « bonheur » : « Les philosophes grecs n'ont pas recherché « le bonheur » sous une autre forme que de *se trouver* soi-même *beau* : faire de soi une statue dont la vue fait du bien » (*FP X*, 25[101]). Et tout laisse penser qu'il s'est inspiré de ses prédécesseurs dans le slogan que voici, où il définit le travail philosophique comme celui d'un sculpteur : « notre tâche ! Toujours celle d'un sculpteur ! D'un créateur » (*FP IV*, 7[213]). Cet impératif enfin, au travers duquel Nietzsche échafaude l'équivalent de tout un projet esthétique, et qui laisse entrevoir l'urgence de la tâche qu'il se fixe, va également dans ce sens : « […] il faut absolument que la statue de l'humanité sorte achevée du moule […] » : (*HTHI,* §258)

Or quelle est cette forme que l'artiste doit faire jaillir du marbre à coups de marteau, quelle est cette statue qui doit sortir du moule de manière si urgente ? Qu'est-ce que le philosophe envisage à travers la création de cette œuvre d'art humaine ? En lisant l'extrait suivant, on voit clairement que ce type particulier, dont l'ombre a subjugué Zarathoustra, est le fameux surhumain nietzschéen :

> Mais mon ardente volonté de création me ramène sans cesse à l'homme ; de la même façon le marteau se trouve entraîné vers la pierre.
> Ah ! vous les hommes, je trouve qu'une image dort dans la pierre, l'image de mes images ! Ah ! pourquoi faut-il qu'elle dorme dans la pierre dure, dans la pierre la plus laide !
> Or, voici que mon marteau frappe cruellement aux murs de sa prison. Des éclats de pierre s'envolent, que m'importe ?
> Je veux achever l'image : car une ombre est venue jusqu'à moi – ce qu'il y a en toutes choses de plus léger et de plus silencieux m'a un jour visité !
> La beauté du surhumain est venue à moi comme une ombre. Ah ! mes frères ! Que peuvent bien m'importer encore les dieux ! (APZ, « Sur les îles bienheureuses », p.106)

Le projet est ambitieux, pour ne pas dire grandiose, et l'emphase dont fait preuve le penseur dans ce passage marque bien l'importance qu'il lui accorde. Mais notre questionnement n'est pas clos pour autant, il nécessite au contraire un redéploiement. Nous nous devons en effet d'interroger les objectifs de l'auteur lorsqu'il emprunte cette voie, et plus encore les moyens qu'il envisage pour parvenir à ses fins. Corriger l'homme, l'embellir, le rendre plus parfait, le faire surhumain : certainement… Mais de quelle manière au juste ? « Comment fera-ton pour surmonter l'homme ? » (*APZ*, *De l'homme supérieur*, §3) Pour « inventer sa forme supérieure d'être » (*FP XIII*, 1017) ? Pour devenir « les maitres de la terre » (*FP XI*, 35[72]) ? Quelles sont les implications d'une telle entreprise ?

Ne nous le cachons pas, beaucoup de points obscurs émergent à ce stade de sa pensée, rendant le terrain pour le moins périlleux. Car nul n'ignore que le concept de surhumain, dont

cette étude s'est efforcée de montrer les origines esthétiques, est depuis longtemps le centre d'une intense controverse, qui n'est pas près de prendre fin, balançant entre deux interprétations bien distinctes. L'une, culturaliste, soutenant que Nietzsche préconise sur cette base le modèle d'un homme abouti qui, dans sa vie et ses actes, témoigne de la maîtrise de soi, avant même la maîtrise des autres. L'autre, naturaliste – comptant notamment Ernst Bertram et les théoriciens de l'antisémitisme dans ses rangs – affirmant que le philosophe cherche à valoriser une race supérieure, en l'occurrence la race aryenne. Les arguments des contradicteurs de la thèse naturaliste sont généralement les suivants : il faut absolument éviter de lire Nietzsche comme un théoricien de la violence ; Nietzsche se trouve être l'auteur d'aphorismes prenant clairement pour cibles les antisémites ; Paul Rée et Lou Andreas-Salomé, qui étaient d'excellents amis de Nietzsche, étaient juifs tous les deux ; la pensée de Nietzsche a subi des falsifications de la part de sa sœur, afin de la rapprocher des thèses de l'extrême droite nationaliste.

En quoi cette polémique pose-t-elle cependant problème ? Tout d'abord, la thèse naturaliste, et la réponse que les tenants de la thèse culturaliste lui opposent, focalisent toutes deux le débat concernant la question de l'œuvre d'art surhumaine sur deux catégories d'êtres humains : les juifs et les aryens, cela réduisant mécaniquement l'impact de la problématique, laquelle, dans le fond, ne concerne pas tant une race ou une autre en particulier que l'espèce humaine dans son ensemble. Ensuite, de manière plus radicale, nous pensons que cette polémique n'a simplement pas sa raison d'être. Pour qu'elle soit réellement pertinente, il faudrait que les deux approches soient incompatibles chez Nietzsche. Or nous avons des raisons d'en douter, dans la mesure où le philosophe établit régulièrement une continuité entre nature et culture dans ses écrits.

L'œuvre surhumaine est définie dans le corpus dans un sens que l'on peut effectivement qualifier de culturaliste, le penseur brandissant de manière récurrente à son sujet des motifs comme l'éducation ou le bridage. Il n'est en l'occurrence pas question, dans ces lignes, de revenir en détail sur les caractéristiques, tenants et aboutissants du concept de surhomme, cela ayant été réalisé à plusieurs reprises. Toutefois, il est opportun de profiter de la perspective esthétique de la présente étude pour préciser un point que de nombreux lecteurs méconnaissent, probablement en raison de l'emphase dont Nietzsche fait preuve en décrivant ce type d'individu : le surhumain se construit en premier lieu à travers « les choses les plus modestes et les plus quotidiennes » (*GS*, §299), à travers donc une simple manière d'être et de se tenir, un savoir-vivre :

> L'art doit avant tout embellir la vie, nous rendre donc supportables et, si possible, agréables aux autres : cette tâche sous les yeux, il nous modère et nous tient en bride, crée des formes de civilité, lie des êtres sans éducation à des lois de convenance, de propreté, de courtoisie, leur apprend à parler et à se taire au bon moment [...] Après cette grande, cette trop grande tâche, ce qui se dit proprement de l'art, celui des œuvres, n'est qu'un *appendice*. (*OS,* §174).

Si ce savoir-vivre renvoie aux choses les plus ordinaires, il n'est pas pour autant aisé de l'acquérir. Nietzsche le considère même de ce point de vue comme supérieur, et beaucoup plus légitime que l'art tel qu'on le définit et conçoit habituellement, et en ce sens beaucoup plus difficile à maîtriser : « Ah, c'est qu'il y a beaucoup d'ennui à surmonter, c'est qu'il faut beaucoup de sueur, avant de trouver sa palette, son pinceau, sa toile ! – Et même alors on n'est pas encore maître, tant s'en faut, de son art de vivre, – mais on est maître au moins dans son atelier. » (*VO,* §266).

Comme indiqué à l'instant, cependant, si cette polémique à propos du surhumain existe, c'est qu'il est très difficile d'écarter la possibilité d'une lecture naturaliste de ce concept. Avant d'en dire plus, commençons par lire les extraits ci-après :

> Le malade est un parasite de la société. Dans un certain état, il est inconvenant de vivre plus longtemps. […] Les médecins de leur côté devraient être les relais de ce mépris [...] La mort choisie de plein gré [...] Il n'est pas en notre pouvoir de nous empêcher de naître : mais nous pouvons rectifier cette erreur [...] (*CI*, « Incursions d'un inactuel », §36)

Et ensuite :

> Mettre un enfant au monde, alors qu'on n'a déjà pas le droit d'y être, c'est pire que prendre une vie. Le syphilitique qui fait un enfant est la cause de toute une chaîne de vies manquées, il crée un argument contre la vie, il est un pessimiste en actes : en vérité, la valeur de la vie est, par lui, réduite et rendue incertaine. (*FP XIV*, 15[3])

Il est bien clair que le premier texte prône ouvertement l'euthanasie : « Il n'est pas en notre pouvoir de nous empêcher de naître : mais nous pouvons rectifier cette erreur. » Le second, quant à lui, renforce justement ce pouvoir, puisqu'il s'agit ni plus ni moins d'un plaidoyer en faveur de l'eugénisme. Ce sont manifestement des aspects qui rendent l'orientation de sa réflexion esthétique problématique, d'autant plus que l'auteur d'*Aurore* entretient un certain flou entre les concepts de création et de procréation. En effet, s'il présente la création comme une continuation de la procréation, comme on le lit dans cette phrase : « L'éducation est une continuation de la procréation et souvent une façon de l'améliorer après coût » (*A*, §397), il va parfois plus loin. Nietzsche pouvait facilement mettre les deux concepts sur un même plan : « C'est la même chose que la création et la procréation, c'est-à-dire l'incarnation de sa propre image dans une autre matière » (*FP IX*, 7[107]) ; ou encore : « Créer un être supérieur à ce que nous sommes, voilà notre être. Créer par-delà nous-mêmes ! C'est l'instinct de procréation, c'est l'instinct d'agir et d'œuvrer... » (*FP IX*, 5[1] 203). Lisons enfin

attentivement l'extrait suivant, dans lequel il n'hésite pas à parler d'« associations eugéniques », qu'il définit comme une œuvre d'« artistes », en vue de la formation des « maîtres de la Terre », expression qui est une référence directe au surhomme : « Il est devenu possible qu'apparaissent des associations eugéniques internationales, qui se donneraient pour tâche d'élever une race de maîtres, les futurs "maîtres de la Terre", […] pour travailler en artistes à former l'homme lui-même. » (*FP XII* 2[57]). Est-ce donc pour ces raisons que Nietzsche disait : « Je n'ai plus d'esthétique !» (*FP*, XII 7[7]), ou « l'esthétique est une physiologie appliquée » (*NW*, « Où je fais objections »), ou « les valeurs esthétiques reposent sur des valeurs biologiques » ? (*FP XIV*, 16[75]) Une réflexion spécifiquement axée sur cette question pourrait le déterminer.

CHAPITRE III

Le « philosophe-artiste » : d'une joute à une autre

Parmi les différents aspects faisant la spécificité de la philosophie nietzschéenne, soulignons l'importance de son style d'écriture. Aucun commentateur ne reste indifférent à ce corpus où se croisent des formes telles l'aphorisme (notamment dans *Aurore*, *Humain, trop humain, Le Gai savoir, Par-delà bien et mal* et *Crépuscule des idoles*), la poésie (dans *Ainsi Parlait Zarathoustra,* les *Dithyrambes à Dionysos*, « Plaisanterie ruse et vengeance » et les « Chansons du prince Vogelfrei » que l'on trouve dans *Le Gai savoir,* « Depuis les Cimes » dans *Par-delà bien et mal*), l'essai (pensons aux quatre *Considérations Intempestives*, *l'Essai d'autocritique,* ainsi qu'à une série de dissertations composées avant 1874), le traité (*La Naissance de la tragédie, La Généalogie de la morale*) et même le texte autobiographique (dans *Ecce Homo*). De cet état des lieux les commentateurs déduisent généralement que Nietzsche traduit sa pensée de manière non philosophique, avant tout littéraire. Un tel caractère est encore plus flagrant lorsqu'on ajoute à ces nombreux styles les figures et registres de langage dont le penseur use à volonté. Il suffit d'évoquer, à titre argumentatif, la satire, l'hyperbole, la métaphore, l'emploi du langage oral, la ponctuation, enfin l'adoption d'un langage symbolique, chargé de signes et de références constituant ce que l'on peut appeler un lexique propre.

Très souvent, les interprétations concernant le style littéraire du philosophe témoignent d'une surprise, pour ne pas dire d'une perplexité, et les mêmes commentateurs peinent à lui donner un sens décisif. La posture de l'un d'eux, Alexander Nehamas, est à ce titre des plus

significatives ; elle illustre parfaitement l'embarras dont nous faisons état. Tout en affirmant que le style de Nietzsche, en particulier sa diversité stylistique, joue « un rôle philosophique (ou, de son point de vue, anti-philosophique) déterminant dans ses écrits »,[103] non seulement il soutient que Nietzsche utilise cette diversité en vue de s'opposer à la philosophie traditionnelle, mais il n'hésitera pas à considérer le texte nietzschéen comme un « produit littéraire ».[104] Nehamas fonde son diagnostic en s'appuyant notamment sur l'existence de certains « personnages littéraires »[105] ayant pour fonction d'incarner chez Nietzsche des idées philosophiques. On le voit bien, le fond du problème renvoie à la position qu'occupe Nietzsche à l'intérieur de la philosophie. Qu'ils le disent ou non, les interprètes cherchent fréquemment à déterminer si Nietzsche est un philosophe ou plutôt un littérateur. À quoi nous répondons qu'il est bel et bien un philosophe. Nous proposons de vérifier cette affirmation en partant du concept de « philosophe-artiste ».[106]

Pour rappel, la thèse que nous défendons consiste à affirmer que Nietzsche a recours à cette notion, dont il constitue avant tout le prototype, pour disqualifier l'artiste. Et c'est bien une manière de briser les codes de l'esthétique traditionnelle, où ce dernier est habituellement aux commandes. Qu'on ne s'y méprenne pas cependant, ce passage de relai, au cours duquel l'artiste cède la jurisprudence de l'art au philosophe-artiste, ne sera pas sans exigences. Il nécessitera, en l'occurrence, un détour par une joute le mettant aux prises avec deux adversaires de taille. Il n'est pas difficile de deviner quel est le premier : demandons-nous, de tous les arts réunis, quel est l'artiste le plus proche du philosophe ?

---

[103] A. Nehamas, *Nietzsche - La vie comme littérature, op. cit*, p.15.
[104] *Ibid.,* p.14.
[105] *Ibid.*
[106] *FP II*, 19[39].

C'est le littérateur, l'écrivain, à qui il ne veut pour rien au monde céder le monopole des lettres. Quant au second adversaire : tournons notre regard vers l'ennemi désigné de la philosophie nietzschéenne. Le penseur, néanmoins, dissimule à ce niveau la raison véritable de cette seconde joute qu'il livre au Dieu chrétien, laissant croire notamment que ce dernier n'est pas un artiste. C'est la raison pour laquelle nous aurons recours à une méthode comparative, confrontant la littérature biblique au texte nietzschéen pour comprendre que le philosophe allemand, en réalité, considère bien le Dieu de la Bible comme un artiste, et en ce sens comme son rival direct. Mais avant d'aborder ces deux joutes, nous proposons au lecteur une étude généalogique permettant de mettre au jour les présupposés théoriques du concept de philosophe-artiste.

III.1. La généalogie du concept de « philosophe-artiste » montre qu'il se situe au croisement des concepts d'art et de philosophie.

Il appert clairement, lorsqu'on examine de près l'aspect composé de cette notion, que celle-ci est née au confluent des concepts d'art et de philosophie. Si nous prêtons attention à sa méthode d'analyse, Nietzsche développe simultanément deux courants d'idées, correspondant chacun à un pan entier des développements de son esthétique. Dans le premier, la philosophie, mère de tous les savoirs, englobe l'art, le contient. Dans le second, c'est l'inverse : l'art, présent déjà dans la nature, embrasse le monde et l'ensemble de la culture, et compte de ce fait la philosophie parmi ses composants. Ces deux courants s'entrecroisent, s'enchevêtrent au fil des textes, rendant l'avènement du philosophe-artiste, sinon imminent, du moins nécessaire.

III.1.1 Nietzsche développe l'idée que la philosophie, mère de tous les savoirs, englobe l'art.

« Dans toutes ses fins et toutes ses méthodes elle dépend à vrai dire entièrement de vues philosophiques, mais elle l'oublie facilement. » (*Le Livre du philosophe,* §28) : le pronom « elle » désignant la science ; le propos montre que Nietzsche est resté attaché à l'idée d'une philosophie-mère, reine de tous les savoirs ; une fonction, du reste, qui vaudra à cette discipline l'appellation de « *philosophie dominante* » (*Le Livre du philosophe,* §28). Il nous faut dans tous les cas insister sur le fait qu'à travers cette idée qu'il se fait de la philosophie, Nietzsche ne se comporte pas en homme nostalgique d'une époque révolue. Pour lui, l'ancrage du savoir dans cette discipline est toujours d'actualité, il le redit en substance dans ce fragment-ci : « La philosophie et les théologies qui sont maintenant anéanties continuent à agir encore et toujours dans les sciences : même si les racines sont mortes, il reste encore dans les rameaux un temps de vie. » (*Le Livre du philosophe,* §40)

De cet ancrage ou, selon le point de vue, survivance de la philosophie dans la science, il fera un horizon voire une finalité pour sa pensée et son travail. Et il n'est pas même exclu de croire que toutes les difficultés que connaîtra sa réflexion épistémologique, pour se développer et atteindre pleinement ses ambitions, viennent pour une part de là, justement du fait qu'il place encore et toujours les sciences sous la dépendance directe de la philosophie. En effet, bien que le corpus nietzschéen abonde de notes, d'allusions, d'énoncés et de discussions concernant la logique, les mathématiques, la biologie, la psychologie, la linguistique et autres disciplines académiques,[107] bien que ses écrits présentent, concernant l'histoire, une étude très exhaustive,

[107] Le biographe Curt Paul Janz raconte que Nietzsche avait même, une fois, envisagé de faire des études à Paris et ce dans le but « d'étendre le champ de ses connaissances et de ses idées aux sciences de la nature » (C.P. Janz, *op.cit.*, Tome I, p.257).

rendant compte de manière approfondie de ses méthodes et de ses procédures d'élaboration, Nietzsche semble encore peiner à prendre toute la mesure de l'émancipation des sciences, une émancipation en vertu de laquelle celles-ci prétendent toutes, désormais, à des méthodes d'analyse spécifiques et, dans la mesure où la méthode participe à la construction de l'objet, à des objets propres, le tout donnant accès à des domaines exclusifs. Difformité, pesanteur et limitation, voilà les mots qui résument le mieux l'idée qu'il se fait d'un compartimentage du savoir et de ses praticiens ; en empruntant les images de la « bosse » et de la « voûte », la critique ci-après du livre savant le montre assez bien :

> Le livre d'un savant comporte presque toujours quelque chose d'oppressant, d'oppressé : le « spécialiste » transparaît toujours quelque part, son zèle, son sérieux, sa rancune, sa surestimation du recoin où il est assis à filer sa bosse, – tout spécialiste a sa bosse. Un livre de savant reflète toujours aussi une âme voûtée : tout métier rend voûté. (*GS*, §366)

Aimant par-dessus tout la surenchère, Nietzsche ira jusqu'à qualifier cette spécialisation dans les sciences « de doctrine des poisons », ce qui signifie qu'elle va bien à l'encontre de la vie. On peut lire ici le regret qui accompagne cette nouvelle critique :

> Que nous sommes encore loin du point où les forces artistiques et la sagesse pratique de la vie aussi s'uniront à la pensée scientifique, où se constituera un système organique supérieur par rapport auquel le savant, le médecin, l'artiste et le législateur, tels que nous les connaissons aujourd'hui, apparaîtraient nécessairement comme de misérables antiquités. (*GS*, §113)

Comment voir, dans cette alliance de toutes les disciplines que le *Gai Savoir* appelle de ses vœux à travers l'idée d'« un système organique supérieur », que le cap est nécessairement dirigé vers la philosophie ? Pour cela, il faut comprendre que tous ces profils sont déjà, à l'origine, siens car ils sont issus « du fondement général de la philosophie » (*Le Livre du philosophe,* §119). Si bien que lorsque Nietzsche fait l'effort de préciser sa pensée, voilà ce qui en résulte selon les circonstances : le philosophe comme législateur (*FP XI*, 35[47]), le

philosophe comme médecin (*FP II*, 23[15]), le philosophe-artiste (*FP II,* 19[39]), le philosophe comme généalogiste (*GM*) mais également le philosophe comme éducateur (*Cin*., III, §4), comme mythologue (*FP II,* 19[89]), comme astrologue (*FP II,* 19[151]), pour ne prendre que ces cas-ci. L'aspect que ces différentes dénominations, à leur tour, spécifient est que le philosophe n'a pas qu'une seule corde à son arc, étant toujours multidimensionnel :

> Le philosophe cherche à faire résonner en lui toute l'harmonie de l'univers et à l'extérioriser en concepts. Alors qu'il est contemplatif comme le peintre, compatissant comme l'homme religieux, à l'affût des causalités et de finalités comme l'homme de science, tandis qu'il se sent s'étendre aux dimensions du macrocosme, il garde la présence d'esprit de se considérer de sang-froid comme un reflet de l'univers – présence d'esprit que possède l'homme de théâtre lorsqu'il s'incarne en d'autres [...] (*Le Livre du philosophe,* §58)

Cette manière de référer le philosophe à toutes ces disciplines nous permettra au demeurant de le comprendre un peu mieux : si la philosophie englobe les sciences, si elle a « à agir encore et toujours dans les sciences » (*Le Livre du philosophe,* §40), c'est qu'en retour, elle se laisse également alimenter par ces dernières : « Toutes les sciences doivent désormais préparer la tâche d'avenir du philosophe. » (*GM,* I, §17) Et, à notre avis, c'est notamment pour légitimer le second point que le penseur a beaucoup insisté sur le premier. Un exemple en particulier tend à prouver que l'intérêt qu'il accorde aux autres disciplines vient de ce qu'il les considère, en premier lieu, comme des méthodes d'investigation philosophique. Il s'agit de la psychologie, dont le *Versuch* fait une récupération pour le moins osée, Nietzsche se considérant rien moins que comme un psychologue de premier plan : « Que par mes écrits parle un psychologue hors pair, c'est peut-être la première chose qu'aperçoit un bon lecteur » (*EH*, « Pourquoi j'écris de si bons livres », §5), voire « un psychologue-né » (*NW*, « Le psychologue prend la parole », §1). Un lecteur attentif ne saurait l'ignorer : le lexique nietzschéen fourmille de références de ce genre et des termes médicaux tels que « hystérie »,

« neurasthénie », « névrose » ou « psychose » ponctuent régulièrement ses textes. Ne pensons pas qu'il ne s'agit là que de simples mots. En effet, guidé par une feuille de route philosophique ne laissant de côté aucune partie de cette discipline – l'égo, la perception, la sexualité, l'induction, l'hérédité, la volonté, l'inconscient –, le philosophe n'hésite pas à se jeter dans l'arène des débats intenses de l'époque en matière de psychopathologie, de criminologie, de personnalité, du développement de l'individu et bien d'autres domaines savants. Tout cela faisant de lui, d'ailleurs, l'un des grands précurseurs de la pensée psychanalytique : de Freud à Lacan en passant par Jung et Adler, plusieurs courants de psychanalyse s'inspirent directement de Nietzsche.[108]

Pourtant, l'auteur d'*Aurore* ne limite pas sa psychologie à ce que nous connaissons comme la branche clinique de la discipline. Lorsqu'il en parle, ce sont les fameux « psychologues anglais » (*GM*, I, §1), comme il les appelle, qu'il considère comme ses véritables adversaires. Les commentateurs ne s'accordent pas nécessairement sur l'identité de ces derniers. Là où Nehamas,[109] s'appuyant sur les études de David Hoy, fait le pari qu'il s'agit de Hume, d'autres comme Patrick Wotling[110] évoque les noms de Spencer, Darwin et Mill. Quoiqu'il en soit, nous intéresse le fait que ces penseurs sont tous des philosophes issus de la mouvance empiriste ; aussi ne s'agit-il dans le fond que d'une opposition entre pairs, ce qui rappelle au passage que la psychologie d'alors n'était pas encore une discipline indépendante.

Lorsqu'on se demande à qui Nietzsche accorde la crédibilité qu'il refuse aux « psychologues anglais », auxquels il reproche régulièrement leur manque de profondeur, ainsi que le caractère idéaliste de leur pensée, ce fragment y apporte une esquisse de réponse :

---

[108] Nous renvoyons ici à l'article de Thibault Isabel, « *Nietzsche et la psychanalyse* » (*L'Inactuelle. Revue d'un monde qui vient*, février 2019, en ligne), qui explique très bien cette filiation.
[109] A. Nehamas, *op, cit*., p.143.
[110] Cette information se trouve dans la note 2, p.64, de la *Généalogie de la Morale.*

« Pourquoi ne lit-on pas les grands maîtres de la maxime psychologique ? – car, ceci dit sans la moindre exagération : il se trouve rarement en Europe d'homme cultivé qui ait lu La Rochefoucauld et les auteurs de la même famille d'esprit et d'art » (*HTHI*, §35). Ces auteurs de la même famille sont les moralistes français ; on le sait car Nietzsche les cite ensemble dans un aphorisme du *Voyageur et son ombre* : « Montaigne, La Rochefoucauld, La Bruyère, Fontenelle, Vauvenargues, Chamfort » (*VO*, §214). Et n'oublions pas non plus leur héritier – Stendhal –, que le philosophe allemand admirait beaucoup, entre autres parce qu'il savait analyser les problèmes moraux avec acuité (*FP X*, 26 [397]). Nietzsche le distingue en ce sens comme « le dernier grand psychologue de la France » (*PBM*, §39).

Nous le comprenons donc : ce que Nietzsche désigne par l'expression d'« observation psychologique » (*HTH I,* §37) n'est pas l'apanage du professionnel. Il s'agit pour l'essentiel d'une méthode de recherche, plutôt élargie, associant différents types de compétences : littéraires, comme cela est suggéré par les références citées à l'instant, mais également physiologiques. Nietzsche parle à ce titre de physio-psychologie (*PBM*, §23), ou encore d'ordre généalogique et sociologique, comme cet autre texte en atteste : « le commandement revient ici à cette science qui s'enquiert de l'origine et de l'histoire des sentiments moraux, comme on les appelle, et dont la tâche, au fur et à mesure qu'elle progresse, est de poser et de résoudre les complexes problèmes sociologiques. » (*HTH I,* §37) Les textes donnent globalement à cette psychologie « des profondeurs », que le penseur a su construire en la dotant de toutes les propriétés nécessaires pour incarner « le chemin qui mène aux problèmes fondamentaux », cette habilitation principale : « lutter contre les résistances inconscientes qui habitent le cœur du chercheur ». Plus spécifiquement encore, cette méthode permettra de prendre en charge l'étude des modalités d'effectuation d'un concept clé, la volonté de

puissance, lequel, nous le savons, servira à penser toute la philosophie nietzschéenne à titre ultime : « La psychologie [...] Concevoir celle-ci comme une morphologie et *doctrine de l'évolution* de la volonté de puissance, comme je la conçois – voilà qui n'a encore jamais effleuré les pensées de personne [...] » (*PBM*, §23).

C'est dans une optique similaire à la psychologie qu'il convient de considérer la « Science de l'art » (*HTH I,* §145), que Nietzsche s'approprie aussi comme un instrument pour penser sa philosophie. On ne cesse de le dire en effet, ses écrits foisonnent de matériaux esthétiques de toutes sortes, faisant de son auteur à la fois un esthète et un historien de l'art, et en tout temps un érudit intarissable. Il lui reste pourtant une dimension, celle du philosophe-artiste, que nous pourrions résumer comme suit : en plus de la réflexion qu'il mène sur l'art, en lui donnant une place de choix, Nietzsche le pratique également. Autrement dit, il fait de la philosophie en tant qu'artiste. Une des manières de s'en apercevoir consiste à examiner l'aspect métaphorique que les arts revêtent dans le *Versuch*, en plus des analyses critiques dont ils sont l'objet.

Une partie de ces métaphores artistiques, à l'instar de celles sur l'architecture, que Sarah Kofman évoque dans son *Nietzsche et la métaphore*, caractérisant l'image que Nietzsche se fait de la science, décrit des points de vue plutôt généraux. Cependant, bon nombre d'entre elles ont pour fonction première de qualifier sa philosophie, dont elles soulignent certains de ces aspects, voire tous à la fois : le souci de profondeur, de légèreté, de distinction, de diversité, pour ne citer que ceux-là. Il serait long de s'arrêter sur chacune de ces métaphoriques. Qui plus est, ce n'est pas notre objectif. Il importe en ce moment de comprendre la manière dont Nietzsche instrumentalise les arts au service de sa pensée. Ainsi nous contenterons-nous de deux modèles : la musique et la gastronomie.

La métaphore musicale est sans doute l'une des plus connues du lecteur nietzschéen. Rapportant ainsi toute l'existence et sa quintessence à cet art, Nietzsche a soutenu que « Sans la musique, la vie serait une erreur. » (*CI* « Maximes et flèches », §3) En d'autres termes, la musique donne sens à la vie. Toutefois, ce sens n'est pas attribué de l'extérieur, a posteriori. La vie, dans son mouvement et sa pulsation, est elle-même mélodie dès l'origine ; elle est la source de tout art musical, et c'est en elle qu'il puise son inspiration. C'est ce sens de la musique, comme musique de l'existence, que Nietzsche exprime à travers ces lignes, directement transposées – toute cette conception venant de Schopenhauer – du *Monde comme volonté et comme représentation* à la *Naissance de la tragédie* :

> On pourrait appeler le monde aussi bien la musique incarnée que de la volonté incarnée. Voilà pourquoi la musique fait aussitôt surgir une signifiance supérieure dans tout tableau, voire toute scène de la vie réelle et du monde, et ce évidemment d'autant plus que sa mélodie entretient une analogie plus grande avec l'esprit intérieur du phénomène. (*NT,* §16)

D'où l'idée selon laquelle la musique instrumentale, ainsi qu'un deuxième genre que Nietzsche désigne aussi comme musique, le chant, c'est-à-dire encore la poésie, constitueraient déjà par eux-mêmes des champs métaphoriques. L'auteur de *La Généalogie de la morale* laissera cette dernière métaphore prendre une valeur opératoire visible dans sa philosophie, à tel point qu'un commentateur comme Bernard Pautrat qualifiera sa pensée de « mélocentrisme ».[111] En réalité, tout commence par le regret du philosophe[112] de n'avoir pas écrit *La Naissance de la tragédie*, dont le premier intitulé était « Naissance de la tragédie

[111] B. Pautrat, *Versions du soleil : figures et système de Nietzsche,* Paris, Éditions du Seuil, 1971, p.71.

[112] « Elle aurait dû chanter, cette « âme nouvelle » [...] et non discourir ! Quel dommage que je n'aie pas osé dire en poète ce que j'avais à dire » (*Essai d'autocritique*, §3).

enfantée par l'esprit de la musique » (*Essai d'autocritique,* §1), sous la forme d'un chant. Socrate lui-même aurait fini par mesurer l'importance de cet art :

> Très souvent, comme il raconte en prison à ses amis, lui venait invariablement en rêve la même apparition onirique qui disait toujours la même chose : « Socrate fait de la musique » [...] Finalement, en prison, afin de soulager sa conscience, il consent à pratiquer cette musique qu'il tient en piètre estime, et dans ce sentiment il compose un prélude à Apollon et met en vers quelques fables d'Ésope. (*NT,* §14)

Pour sa part, Nietzsche ne s'en arrêtera pas non plus au regret. Il tentera de rectifier son erreur en introduisant dans sa philosophie les poèmes évoqués plus haut. C'est en particulier avec *Ainsi parlait Zarathoustra* – long poème largement inspiré de la prose biblique – qu'il atteindra, semble-t-il, l'apothéose de son mélocentrisme. Si l'on considère « les sept sceaux », l'un des chapitres les plus emblématiques de l'ouvrage, dont Nietzsche au passage n'était pas peu fier, le commentant par ces mots : « j'ai volé à mille lieues au-dessus de ce qui s'appelait jusque-là poésie » (*EH* « Pourquoi j'écris de si bons livres », §4), on constate qu'il est effectivement écrit comme un chant. Puisant son intitulé du très célèbre et énigmatique dernier livre du nouveau testament, « les sept sceaux » est composé de sept strophes, chacune d'entre elles étant ponctuée par le même refrain : « Ô comment pourrai-je ne pas brûler, comme en chaleur, d'éternité et du désir nuptial anneau des anneaux – l'anneau du retour ! Jamais encore je n'ai trouvé la femme dont j'aurais aimé avoir des enfants, à l'exception de cette femme que j'aime : car je t'aime, ô éternité ! *Car je t'aime, ô éternité* ! » (*APZ*, « Les sept sceaux », p.275). On le comprend : ce ne sont pas des calamités qui sont ici annoncées, mais des festivités où se mêlent rire, danse, gaieté et amour de la vie. Fondée sur la répétition, cette structure poétique constitue en réalité l'expression, voire l'affirmation, de l'éternel retour, lequel représente dès lors l'antithèse de l'apocalypse.

Concernant la métaphore gastronomique, Nietzsche traite dans certains textes de ses goûts et besoins alimentaires. Pas moins de vingt-cinq aliments sont par exemple cités dans l'aphorisme suivant, que nous reportons seulement en partie : « Choses dont mon estomac vient mal ou pas du tout à bout : pommes de terre, jambon, moutarde, oignons, poivre, tout ce qui est cuit à la graisse [...] » (*FP XI*, 34[13]). Cela paraît surprenant de prime abord ou même, pour le dire ouvertement, incompatible avec l'idée que l'on se fait habituellement de la philosophie, celle d'une science ne s'occupant que des vraies questions de l'existence, morale, métaphysique, science, politique ou autre. Pourtant, non seulement ce genre de référence n'est pas rare dans le corpus nietzschéen, mais il n'est pas aussi trivial qu'il y paraît. Cela s'explique par le fait que le corps, sous la forme des affects et des pulsions, mais également dans sa simple dimension organique, constitue un élément central de la philosophie nietzschéenne, dont il convient par conséquent de surveiller la bonne santé. À ce titre, la métaphore gastronomique sera renforcée par une métaphore annexe : celle de la digestion[113], à partir de laquelle Nietzsche tente de distinguer, à travers ce qui est digestible ou non, ce qui est ruminé et ce qui ne l'est pas, les affects positifs des affects issus du ressentiment.

Ce qu'il faut savoir désormais, pour cerner les vrais tenants de notre problématique, est que Nietzsche établit une suite logique entre le goût, tel qu'il opère au niveau du palais, et le goût en tant qu'il désigne, à travers la *Sophia,* une faculté de discernement – ce deuxième sens du goût apparaît dans le paragraphe 170 des *Opinions et Sentences*, que nous lisons dans la suite de ce chapitre. Pour cette raison, la gastronomie remplit une fonction métaphorique d'une grande importance dans sa pensée. Et c'est aussi une telle analogie qui nous laisse penser que Nietzsche place ce champ métaphorique au centre de tous les autres, considérant que nul art

[113] Pour un approfondissement de cet aspect, la métaphore de la digestion, nous renvoyons au livre de Patrick Wotling : *Nietzsche et le problème de la civilisation,* Paris, PUF, 1995.

n'est censé échapper au jugement de goût. Dans le passage suivant, par exemple, on note bien que « le sens du goût » est à la base des quatre autres : « Le sens du goût, vrai sens médiateur, a souvent persuadé sa manière de voir les choses aux autres sens et leur a soufflé ses propres lois et habitudes. On peut, à table, obtenir des renseignements sur les secrets les plus subtils des arts : on n'a qu'à observer ce que l'on goûte, à quel moment on le goûte. » (*VO*, §102). Ce n'est pas parce qu'autour de la table se réuniraient des spécialistes de différents domaines, discutant de leurs expertises et échangeant leurs points de vue, que le goût constituerait un sens médiateur, donnant accès aux « secrets les plus subtils des arts ». C'est plutôt que, ce que l'on mange, la manière dont on le mange et dont c'est préparé, ce que cela apporte à l'organisme, tout cela dit quel type de dégustateur, c'est-à-dire de contemplateur, nous sommes réellement, si nous avons ou non du goût, si en toute chose nous savons reconnaître la qualité.

Pourquoi Nietzsche recourt-il, tout au long de son parcours philosophique, à tant de métaphores artistiques : musicale, gastronomique et plusieurs autres ? Quel sens revêtent-elles au juste ? Nous l'avions indiqué, il pense la philosophie en tant qu'artiste, mais pas n'importe lequel, bien entendu : c'est un artiste au sommet de son art. Qui ne songerait pas par exemple que le philosophe ambitionne de la sorte de ressusciter l'œuvre d'art totale, dans l'espoir de réussir là où Wagner avait précédemment échoué ? Pour tout dire, Nietzsche tenait au départ l'opéra de Wagner pour une œuvre complète. Il pensait que le compositeur était parvenu à réaliser le projet d'une « époque qui aspire à des fins élevées par l'union des arts » (*FP IV,* 10[92]), et ce en raison du théâtre grec dont il s'inspirait, lequel réunissait sous sa bannière, à travers les divinités apollinienne et dionysiaque, tous les arts.

L'aphorisme suivant figure, en l'occurrence, parmi ceux qui faisaient la promotion de la thèse de l'œuvre d'art totale, en soutenant que « l'art autonome est le signe que l'arbre ne peut

plus porter les fruits. » (*FP I*, 1[7]) Toutefois, Nietzsche a par la suite pris ses distances avec Wagner et le théâtre tragique, ce qui s'est traduit, en apparence, par la déstabilisation de cette thèse, le philosophe commençant à mettre le « mélange des genres » dans les arts au compte d'une pauvreté et d'un manque d'assurance de l'artiste vis-à-vis de lui-même, l'interprétant désormais au titre d'une « méfiance que ressentaient les auteurs à l'endroit de leur propre force ; ils étaient en quête d'alliés, de défenseurs, de couvertures, tels le poète qui appelle à son secours la philosophie, le musicien le drame, le penseur la rhétorique. » (*OS,* §139)

Pour autant, nous devrions interroger ce que Nietzsche s'applique à critiquer de la sorte. Est-ce le mélange des arts en tant que tel, ou est-ce plutôt ce qui en a résulté, la manière dont ce mélange a été fait ? Car l'auteur du *Cas Wagner* a souvent affirmé que le principal problème du compositeur est la place qu'il réserve à la musique dans son opéra : plutôt que d'utiliser le drame pour la mettre en valeur, il fait le contraire, utilisant la musique comme un moyen d'expression au service de ce dernier. Wagner serait par conséquent un musicien inauthentique. À ce sujet, un autre aphorisme se veut plus clair encore, car il montre que l'artiste confond les registres, les substitue les uns aux autres, ne parvenant finalement à en maîtriser aucun : « comme musicien, Wagner fait partie des peintres, comme poète, des musiciens, et comme artiste en général des comédiens. » (*PBM*, §256) D'où cette diatribe pour le moins sévère à son encontre : « Demeurons fidèles à Wagner en ce qu'il y a en lui de vrai et d'originaire » (*GS,* §99). À vrai dire, Wagner n'est pas seul en cause. Nietzsche voit dans ces mélanges avortés, ce qu'il appelle « le gâchis, la confusion, la littérature dans la peinture, la peinture dans la littérature, la prose dans le vers, le vers dans la prose », une « image de la décadence » de son temps (*FP X*, 25[141]). Il signalera le même problème chez beaucoup d'autres artistes, souvent du courant romantique. En l'occurrence, ce sont des littérateurs parmi

les plus brillants de leur époque qu'il stigmatise ainsi : « *Peintre* comme Dickens, V. Hugo, Gauthier. » (*FP X,* 25[125), comme s'ils n'étaient que de vulgaires imposteurs, des artistes n'ayant construit leur talent littéraire qu'en faisant main basse sur le domaine mentionné : la peinture.

On est loin, avec ces exemples, de l'idée que Nietzsche se faisait de l'œuvre d'art totale, qu'il envisageait autrefois comme une œuvre cohérente, parvenant à intégrer tous les arts qu'elle sollicite, exactement comme un arbre qui porte ses fruits (*FP I*, 1[7]), à savoir dans une parfaite unité. Et c'est peut-être, à travers ces champs métaphoriques que sa pensée véhicule, à travers ces arts aimantés à un pôle unique, la philosophie, qu'il a voulu rectifier l'échec des artistes romantiques.

III.1.2 Pour Nietzsche, l'art, présent dans la nature et le monde, embrasse l'ensemble de la culture, et contient de ce fait la philosophie.

L'exemple de l'œuvre d'art totale montre simultanément que penser « la science de l'art » à l'intérieur de la philosophie, c'est nécessairement penser la philosophie comme un art. En cela, il nous conduit au second courant d'idées que Nietzsche développe dans ses écrits. Ici, disait-on, c'est l'art et non la philosophie qui constitue – pour reprendre l'expression de Kremer-Marrieti – une sorte « de dénominateur commun »[114] de la culture ; il en résulte que c'est la philosophie qui est désormais incluse dans l'art.

Nietzsche nous aura prévenus à cet égard : le concept d'art recouvre « bien plus de choses que l'on ne croit communément » (*PBM,* §291). Et de fait, quiconque pratique un tant soit peu le *Versuch* s'en aperçoit : le terme d'art y est omniprésent, utilisé dans tous les contextes, toutes

[114] A. Kremer-Marietti, *Op. cit.,* p.61.

les situations, à tel point qu'il devient l'un des mots les plus ordinaires de son répertoire. On n'y trouve pas une seule activité – que ce soient la cuisine, le voyage, le bain, l'habillement et autres – qui ne tombe pas sous la bannière de l'art. Cela vaut aussi pour les activités plus intellectuelles, au sujet desquelles Nietzsche avance l'idée d'une relation de l'ordre de la génération : « Métaphysique, religion, morale, science – tout ceci – écrit-il – rien que des progénitures de sa volonté d'art » (*FP XIII*, 11[415). Comment expliquer plus concrètement cette dimension esthétique fondamentale que le penseur octroie à toute la culture réunie ? Comment comprendre ce caractère d'artiste si promptement accordé à n'importe quel agent de cette culture ?

Voici ce que Heidegger, l'un des rares penseurs à s'être interrogé en profondeur sur le problème, écrit à ce sujet :

> Ceci répond d'une certaine manière aussi à la façon de parler usuelle jusqu'au seuil du XIXe siècle. Jusqu'alors on nomme art toute sorte de faculté de produire. L'artisan, l'homme d'État, l'éducateur sont des artistes au titre de ce qu'ils produisent. La nature même est une "artiste". Le mot art n'entend pas ici le concept au sens restreint des " beaux-arts", en tant que production du « beau » dans une œuvre. Or cette ancienne acception du terme au sens large, selon lequel les beaux-arts ne sont qu'un genre d'art parmi d'autres, Nietzsche l'interprète de manière à comprendre toute production en tant que correspondances aux beaux-arts et à l'activité de l'artiste.[115]

Considérée dans l'ensemble, la remarque heideggérienne pourrait être précisée. Et c'est en ce sens que la pratique sociale qu'elle décrit, ou la « façon de parler » du XIXe siècle, accolant l'étiquette d'art à toutes les réalités, n'est pas neutre elle non plus. À y regarder de près, il semble qu'elle soit porteuse de l'idée que l'art, lorsqu'il est considéré avec toutes les exigences requises, est davantage forme que matière. Et dire cela, revient encore à affirmer que l'art est plus valeur que substance, puisque forme et valeur sont liées : « Le monde [...] en

[115] Heidegger, *op. cit.*, Tome I, p.71.

tant qu'il se montre *producteur* de formes, apparaît aussi comme créateur de valeurs » (*FP X*, 26[203]). Vraisemblablement, c'est ce fait d'être forme ou valeur qui explique que l'art n'est l'apanage d'aucun domaine particulier, mais la propriété de tous les domaines à la fois, tous ceux qui sauront se laisser in-former, structurer. Il est d'ailleurs remarquable à cet égard que Nietzsche rappelle que « La peinture et la sculpture, ne sont que des moyens artistiques : l'art véritable est la capacité de créer des images. » (*La vision dionysiaque du monde*, §2) ce qui signifie que ce type d'artiste, l'artiste des arts, ne détient pas le monopole de ce titre, qu'il est à considérer comme un modèle d'artiste parmi d'autres. Tout le problème étant le suivant : cela ne remet-il pas en question le privilège des beaux-arts exprimé à la fin de l'extrait, l'idée selon laquelle Nietzsche pratiquerait une correspondance entre ces derniers et les autres types de productions ?

Nous rappelons que c'est Heidegger qui soutient les deux thèses à la fois : celle que l'art, au dix-neuvième siècle – chez son prédécesseur y compris –, concerne tous les domaines de la culture, et celle d'un privilège des beaux-arts chez Nietzsche. Or, une raison pour laquelle cette deuxième thèse parait également plausible, est que c'est justement la correspondance que Nietzsche pratique entre les arts et les autres types de productions qui est à l'origine des métaphores artistiques évoquées plus haut. L'on ne peut guère dire par ailleurs que l'auteur du *Crépuscule des idoles* fait cavalier seul sur cette voie. Dans l'extrait suivant, il rapporte lui-même une réflexion semblable rapprochant le politique et la musique, l'idée provenant en l'occurrence de l'homme politique français le plus remarquable à ses yeux, qu'il n'hésitera pas à gratifier du titre de surhomme : « Un mot de Napoléon (le 2 février 1809, à Röderer) : J'aime le pouvoir, moi, mais c'est en artiste que je l'aime [...] Je l'aime comme un musicien aime son violon ; je l'aime pour en tirer des sons, des accords, des harmonies. » (*FP XII,* 5[90]).

Pour rester cependant sur la question de la forme, Nietzsche n'est pas de ces philosophes qui auraient oublié que « Nous avons été des êtres créant des formes bien avant que nous ne créions des concepts. » (*FP X*, 25[463]) ; or à vrai dire les littérateurs français n'appartiennent pas non plus à cette espèce-là. Pour cette raison, le philosophe Nietzsche ne tarit pas d'éloge au sujet de la culture française. À quelques exceptions près, œuvres ou artistes appartenant le plus souvent au XIXe siècle, le *Versuch* présente généralement le goût littéraire français comme une référence, l'appréciation fournissant toujours le même argument : le raffinement en matière de style. Cet argument mènera Nietzsche à penser que : « Les Français deviennent plus profonds – Et les Allemands tous les jours plus plats » (*FP XI*, 28[2]). En somme, seule la Grèce antique se place devant la patrie de Molière en matière formelle. Le texte suivant témoigne de cet engouement du philosophe pour le modèle français, quand bien même l'expression, « *l'art pour l'art* », et nous savons déjà pourquoi (chap. I), suscite toutes ses réserves :

> Il y a trois choses que les Français peuvent aujourd'hui désigner avec orgueil comme leur héritage et leur bien propre, et comme témoignage persistant d'une vieille supériorité culturelle sur l'Europe [...] d'abord l'aptitude à s'adonner à la « forme », pour laquelle on a inventé, entre mille autres, l'expression *l'art pour l'art* : – la France n'en a pas manqué depuis trois siècles [...] (*PBM*, §254)

Toutefois, pour juger correctement de l'envergure de cette problématique de la forme, il faut accéder à la critique de la culture que Nietzsche mènera à cette même occasion. Toutes les composantes culturelles y sont tour à tour pointées du doigt : démocratie, érudition, éclectisme, romantisme, christianisme et bien d'autres encore. Il s'agit pour Nietzsche d'autant de fléaux témoignant d'une vie décadente, en dégénérescence. Mais le philosophe dénonce peut-être davantage la difformité de cette culture dans sa globalité. À ses yeux, celle-ci ne forme pas un tout cohérent, ses éléments constitutifs ne s'agrégeraient pas de façon

harmonieuse et homogène. Voici, en réalité, quel était son rêve dès le départ : « l'unité du style artistique à travers toutes les manifestations de la vie d'un peuple » (*Cin I*, §1). Et à l'arrivée, voici quel est l'état des lieux : « une mascarade stylistique », une culture fourre-tout où toutes sortes de costumes « romantique, ou classiciste, ou chrétien, ou florentin, ou baroque ou national » trouvent à se loger (*PBM*, §223). D'où ce constat pour le moins pessimiste que Nietzsche effectuait déjà dans *Humain, trop humain* : « Notre époque donne une impression d'état intérimaire ; [...] Il semble que tout retourne au chaos, que l'ancien se perde, que le nouveau ne vaille rien et aille toujours s'affaiblissant. […] Nous balançons, mais il est nécessaire de ne pas tomber […] » (*HTH 1,* §248)

Revenons un instant en arrière : l'art n'est l'apanage d'aucun domaine en particulier, car il est plus forme que substance, disions-nous. En réalité, il convient d'ajouter une condition sans quoi une telle équation ne peut tenir : cette forme, qui permet à l'art de devenir ce qu'il est, ne peut pas être une forme fixe. Autrement, comment des domaines tous différents les uns des autres pourraient-ils s'y fondre ? Et c'est sans doute pour cette raison qu'elle est nécessairement fluide et multiple aux yeux de Nietzsche, pour cette raison qu'il revendique, pour ses écrits, la diversité stylistique : « il y a chez moi de multiples possibilités de style – l'art du style le plus divers qu'homme ait jamais eu à sa disposition [...] » (*EH,* « Pourquoi j'écris de si bons livres, §4).

De fait, un autre paramètre est à garder en vue dans une telle posture : Nietzsche joue encore une carte contre le philosophe idéaliste et, disons-le, en premier lieu contre le père – si ce n'est le fils – de l'idéalisme. Platon, comme chacun sait, définit l'art comme une copie au second degré. Pour chaque copie considérée, son original est toujours une réalité « en soi », une forme parfaite, idéale, qui n'existe pas hic et nunc, mais dans le monde des Idées pures.

Voici précisément quelle est la signification de cette copie au second degré, celle de l'artiste : si l'on prend l'exemple du peintre, il peint un lit qu'il a déjà vu, celui de l'artisan qui, à son tour, tente de fabriquer le lit dont il a l'idée, lequel est le lit en soi. C'est l'existence de ce lit en soi, qui constitue la forme idéale du lit, que Nietzsche réfute. Et pour ce faire, il n'empruntera pas qu'une seule voie.

L'une de ces perspectives définit la forme à partir d'un point de vue généalogique. Nietzsche y rappelle que la forme n'appartient à aucun ordre supérieur, étant le fruit du travail de l'artiste. Celui-ci l'abrite en lui comme une force latente, c'est-à-dire un potentiel qu'il peut à tout instant réaliser et communiquer à l'œuvre : « Pour l'apparence logique [...] la forme vaut pour quelque chose de durable et donc de plus appréciable ; mais la forme est pure invention de nous-même. » (*FP XIII*, 9[144]) Ainsi, « La grande forme d'une œuvre se fera jour, dès lors que l'artiste scelle la grande forme dans son être. Exiger la forme en soi n'est que niaiserie. » (*FP V,* 11[198])

On note une autre catégorie d'aphorismes, où le philosophe s'attarde souvent sur la description des objets : couleurs, surfaces, longueur, largeur, hauteur, bref sur leurs dimensions et configurations, qu'il présente dès lors comme le véritable substrat de la jouissance esthétique. L'aphorisme suivant du *Voyageur et son ombre* en est un exemple : « Je remarque que tous les sites qui me parlent durablement ont sous leur diversité un schéma linéaire simple, géométrique. Sans un tel substrat mathématique aucun paysage ne devient un objet de plaisir esthétique [...] » (*VO*, §115). L'aphorisme §119 de *Humain, trop humain* ne laisse pas cette remarque sans confirmation, puisqu'il attache directement le plaisir esthétique à l'œuvre et au « culte de la symétrie » : « D'espèce plus raffinée est déjà ce plaisir qui naît à la vue de tous les arrangements réguliers et symétriques, de lignes, de points, de rythmes » (*HTH 1*, §119).

Assurément, cette manière de s'appesantir sur l'apparence des objets, de les présenter de façon quasi palpable, est une manière de biffer le caractère abstrait de la forme. Et c'est encore dans le même esprit que Nietzsche fait appel, non plus à la vue en général, mais à l'organe de la vue en lui-même : « la forme est un phénomène optique, en parler dans une vue qui ferait abstraction des yeux est un non-sens » (*FP X*, 26[81]) ; nous l'aurons compris, cette « vue qui ferait abstraction des yeux » est bien une vue imaginaire, non matérialisée.

Passons maintenant à ce dernier modèle :

> Les formes d'une œuvre qui permettent à ses idées de s'exprimer, qui sont donc sa façon de parler, ont toujours quelque chose de facultatif, comme toutes les sortes de langage. Le sculpteur peut ajouter ou omettre quantités de petites touches… toutes ces touches et retouches lui font plaisir aujourd'hui. (*HTH I,* §171)

Pourquoi cette catégorie de texte mérite-t-elle une attention particulière ? De prime abord, elle laisse penser que Nietzsche s'y attaque au concept de forme, qu'il chercherait à réfuter. Or, en considérant ce qui a été dit jusqu'ici, cela ne saurait être. En réalité, l'aspect à la fois facultatif et provisoire de la forme, cette multiplicité que l'auteur lui attache à travers « Toutes ces touches et retouches » qui plaisent à l'artiste « aujourd'hui, demain non », ne suggère qu'une chose : aucune forme n'a vocation à perdurer.

En gros, c'est cette conception diverse et dynamique de la forme, en vertu de laquelle elle est toujours en devenir, se déployant et se renouvelant à l'envi, que Nietzsche tente de saisir à travers, d'une part, le verbe – qu'on nous présente habituellement comme ce qui exprime l'action dans la phrase –, et d'autre part la notion de plaisir, qui peut être perçue comme une source supplémentaire de motivation pour cette dynamique : « Le plaisir de former et de transformer - Un plaisir originel ! » (*FP X,* 25[470]). Nietzsche insistera même à loisir sur ces dernières caractéristiques, car d'après lui « L'homme est une créature qui invente des

formes et des rythmes ; c'est à cela qu'il est le mieux exercé et il semble que rien ne lui plaise autant que d'inventer des formes » (*FP XI*, 38[10]).

Si nous revenons par conséquent à l'explication de la « dimension artistique du philosophe » (*FP II* 19[89]) ou à ce caractère d'artiste qui est accordé si promptement à n'importe quel agent de la culture, notre réponse se confirme : cela s'explique par la forme. Nietzsche définit l'« "Artiste" (en tant qu'être qui donne forme) » (*FPX II,* 2[156]), et une telle forme comme dynamique et plurielle. C'est bien tout dire : puisque toute entreprise culturelle est à la base une entreprise modélisatrice : aussi bien les arts eux-mêmes que les courants politiques, les pratiques juridiques, littéraires, philosophiques, etc. Il faut simplement, dans ces conditions, ajouter ceci : le terme d'artiste, d'où le fait qu'il est entre guillemets dans l'énoncé (*FP XII,* 2[156]), ne désigne plus seulement le spécialiste des arts, mais tout créateur, quel qu'il soit.

Pour conclure : en combinant ces deux approches, sur la philosophie-mère et sur l'art en tant que « dénominateur commun » de la culture, les termes philosophie et art s'avèrent contenus l'un dans l'autre ; ce qui paraît donner raison au demeurant à ce commentateur, Darko Grlic, qui résume l'esthétique nietzschéenne comme suit : « la philosophie qui se fait art et l'art qui se fait philosophie »[116]. Mais surtout, au regard de l'aspect théorique de l'analyse nietzschéenne, c'est ce qu'il nous semble : cette combinaison décrit une orientation qui rendra l'avènement du philosophe-artiste, sinon inévitable, du moins imminent. Imminent, d'autant plus que, comme l'étymologie en témoigne, il existe un espace commun entre art et philosophie : « Les Grecs, qui étaient très fins en la matière, désignaient les sages d'un mot qui signifie homme de goût et donnaient carrément à la sagesse, qu'elle fût de l'artiste ou du

[116] D. Grlic, *op. cit.*, p.178.

philosophe, le même nom de goût (Sophia) » (*OS,* §170). Que Nietzsche ait pris cette information au sérieux, plus d'un aphorisme le démontre. Quelques années avant cette sentence, il faisait déjà ce constat : « Le contenu de l'art et celui de l'ancienne philosophie coïncident […]) » (*FP II,* 19[41]). Un constat qu'il répète à peine quelques aphorismes plus loin, avec une précision qui a aussi son importance : cet art qui correspondait avec la philosophie est l'art de la tragédie : « Les philosophes antérieurs, en revanche, sont en partie mus par un instinct semblable à celui qui a engendré la tragédie » (*FP II,* 19[70]).

Toujours est-il qu'il reste à comprendre ceci : quelle nécessité a ponctuellement amené Nietzsche à concevoir ce terme de philosophe-artiste, qui ouvre un espace commun entre art et philosophie ? En effet, durant toute sa philosophie, Nietzsche mit en œuvre le projet de promouvoir un nouveau type de philosophe, que ses écrits reconnaissent comme un « philosophe de l'avenir ». De ce point de vue, la concordance entre le profil du philosophe-artiste et les prérogatives que le penseur attribue à ce « philosophe de l'avenir » mérite notre attention : « Il devra être – nous dit-il – le tribunal suprême d'une civilisation artistique. » (*FP II*, 19[73]), tant il est clair que, pour assumer une telle législation, il est nécessaire à ce « philosophe de l'avenir » de faire sien le terrain de l'art, non seulement en lui accordant la première place dans sa pensée, mais en évaluant – c'est-à-dire en sélectionnant, formant, organisant, hiérarchisant – le réel à partir du critère esthétique, en étant donc un philosophe-artiste. Autre chose qu'il convient de remarquer dans ce dernier fragment : Nietzsche semble presque abonder dans le sens de Platon. Certes, les deux auteurs n'ont pas à la base la même conception du philosophe, personnage que Nietzsche présente comme un artiste, tandis qu'il fait figure de dialecticien chez le penseur grec. Cependant, la législature que le fragment (*FP II*, 19[73]) lui attribue – « être le tribunal suprême d'une civilisation artistique » – n'est pas

foncièrement différente de la tâche que Platon lui assigne dans *La République* : diriger la cité. Enfin, Nietzsche, à l'instar de Platon et de la majorité de ses pairs, entérine avec ce fragment cet a priori : la supériorité incontestable du philosophe.

Pour quelle raison cette supériorité du philosophe revêt-elle autant d'importance ici ? Pourquoi Nietzsche ressent-il le besoin de l'affirmer avec une telle insistance ? D'une part, la philosophie englobant les sciences, il s'agit d'une conséquence des plus logiques – et la notion de « *philosophie dominante.* » (*Le Livre du philosophe,* §28), avancée à cet égard, le montrait bien. Mais d'autre part, nous avons vu à travers la notion de forme que Nietzsche concevait l'art au sens élargi du terme, un sens englobant toutes les disciplines. Or, dès l'instant où tout le monde est artiste, ou est susceptible de l'être, quel sens ce concept peut-il encore avoir ? Que peut-il revendiquer de nouveau, de spécifique ? Il est clair que le risque de renoncer à ce statut que Nietzsche aime par-dessus tout à défendre, à savoir l'originalité, est présent ; présent le risque pour l'art d'être réduit à ce genre de concept : uniformité, égalitarisme, démocratie, dont on sait bien qu'ils insupportent le penseur, qu'il y entrevoit les marques de la décadence. Aussi, pour mettre de l'ordre dans son esthétique, en maintenir la crédibilité, le philosophe-artiste ne pouvait-il que revenir à ce principe qu'il utilise invariablement comme instrument de discrimination : la hiérarchie. À ce sujet, la confession suivante nous provient de *Ecce Homo* : « Hiérarchie des facultés ; distance ; art de séparer, [...] – voilà la condition préalable, le long travail secret et la maîtrise artiste de mon instinct. » (*EH*, « Pourquoi je suis si avisé », §9)

Et de fait, en revisitant la base de données qui soutient la notion de forme dans ses écrits, il apparaît que Nietzsche introduit une discrimination au niveau du concept d'art. Il faut pour cela revenir à « Apollon, le dieu de toutes les forces plastiques » (*NT,* §1). Le titre ne lui a pas

été octroyé en vain. L'auteur de la *Naissance de la tragédie* témoigne de la croyance des Grecs à ce sujet : « même lorsqu'il est irrité et lance des regards courroucés, il est recouvert par la solennité de la belle apparence. » (*NT,* §1) Cela signifie donc que la belle forme, la forme parfaite, existe bel et bien chez Nietzsche, et que s'il refuse de faire de ce concept un idéal, comme nous l'avons vu précédemment, c'est justement parce qu'à ses yeux cette perfection est possible et réalisable. En conséquence, le fragment suivant, rencontré auparavant, devient désormais plus clair : « l'"Artiste" (en tant qu'être qui donne forme, assigne valeur) ») (*FP XII* 2[156]), y lisait-on. Or, il est manifeste que les deux exigences se tiennent : une telle conception de la forme parfaite met en lumière la marque qualitative supérieure que Nietzsche attache au concept d'art.

Une autre précision pourrait s'ajouter à l'usage commun du terme que Heidegger évoquait à propos du XIXe siècle, à partir de ces dernières considérations : encore aujourd'hui, prétendre d'une chose, d'une activité, qu'elle relève de l'art, ce n'est pas simplement dire comme lui qu'elle est produite, c'est affirmer de surcroît qu'elle prétend à une certaine élévation, une certaine excellence. Si nous lisons l'aphorisme suivant, où il décrit l'homme en phase de création, Nietzsche tente par exemple d'y exprimer cette élévation : « L'homme de cet état métamorphose les choses jusqu'à ce qu'elles réfléchissent sa puissance – qu'elles soient le reflet de sa perfection. Cette nécessité de métamorphoser en parfait est – l'art. » (*CI,* « Divagations d'un inactuel », §9)

Outre cette première, une seconde piste montre que Nietzsche introduit une discrimination au niveau du concept d'art : la querelle qu'il mènera, durant toute son activité philosophique, contre les philosophes et les artistes auxquels il reproche de soumettre l'art à

la morale ou à la métaphysique. *La Généalogie de la morale* nous donne ici un écho de cette querelle :

> Les artistes... furent de tout temps les valets d'une morale, ou d'une philosophie, ou d'une religion [...] ils ont besoin à tout le moins d'un rempart [,] d'un soutien, d'une autorité déjà instituée : les artistes n'adoptent jamais une position autonome, demeurer seul va à l'encontre de leur instinct le plus profond. (*GM*, III. §5)

Nous suivons certes le raisonnement de Nietzsche. Seulement, si ce qu'il disait à l'instant est avéré, à savoir que « Métaphysique, religion, morale, science – tout ceci – rien que des progénitures de sa volonté d'art » (*FP XIII*, 11 [415]), pourquoi s'inquiète-t-il dès lors de cette situation ? Or, ce n'est pas l'hétéronomie de l'art, en tant que telle, qui est visée à travers cette dernière critique. C'est plutôt, en plus de la servitude dont ces artistes font preuve, le fait qu'ils accordent dans leur travail la priorité à ces autres instances : la morale, la métaphysique et la religion. On commence donc à voir, à partir de là, que Nietzsche ne met pas toutes les disciplines qu'il avait regroupées sous la notion d'art sur un pied d'égalité. Aussi est-il remarquable que dans un autre fragment, où il revient sur la question, il ne parle plus de « progénitures » mais de « sous-produits » : « métaphysique, religion, morale, science – rien que des sous-produits de sa volonté d'art » (*FP XIV,* 17[3]1). Il convient de rappeler que ce terme, qui renvoie à une forme d'infériorité, peut aussi être lu dans un sens péjoratif, comme c'est, du reste, le cas dans le fragment suivant. Nietzsche y présente cette fois les artistes de ces disciplines comme des « artistes cachés », sans omettre d'ajouter à partir de là qu'ils ne sont pas performants : « Les artistes cachés : les religieux, législateurs, hommes d'état comme puissances transformatrices : conditions préalables : insatisfaction créatrice, leur impatience – au lieu de continuer à construire chez l'homme ils font des dieux et des héros [...] » (*FP X,* 27 [79]).

Ainsi, de la même manière qu'il introduit une discrimination dans le concept d'art, Nietzsche introduit une hiérarchie parmi les différents artistes. À ce dernier titre, le langage qu'il utilise est même des plus significatifs : « mon concept supérieur de "l'artiste" » (*FP XII,* 2[184). À lui seul, le superlatif indique l'introduction d'un discernement au niveau du concept. Mais ce n'est pas tout : en lisant ce posthume conjointement à un posthume antérieur (*FP X,* 26 [298]), l'auteur révèle désormais quelle est l'identité de l'artiste supérieur en question : « Le philosophe – un artiste supérieur » (*FP X,* 26 [298]). Il convient donc de retenir que le philosophe est non seulement un artiste, mais un artiste supérieur. Et de notre point de vue, c'est la seule manière d'expliquer le fait, on ne peut plus pertinent, qu'un commentateur de Nietzsche indique déjà : « Curieusement, il cesse de composer au moment où il commence à être philosophe […] »[117] Nous dirions que Nietzsche troque un premier art et un premier artiste ayant une valeur moindre à ses yeux, contre deux autres pour lesquels il nourrit une plus grande estime.

III.2. Première joute : Le philosophe-artiste s'oppose au littérateur, il lui conteste le monopole des Lettres.

Nous nous en sommes certes rendu compte : ces dernières considérations nous introduisent de plain-pied dans la fameuse rivalité, annoncée précédemment, entre le philosophe et l'artiste. Fameuse, pas entièrement à vrai dire, car habituellement, seul un aspect du phénomène est abordé parmi les critiques : le rapport avec la musique. L'une des anecdotes les plus reprises à ce propos est sans doute la raillerie du chef d'orchestre Hans von Bülow, qui qualifia la *Manfred-Meditation* de « viol d'Euterpe » (*EH*, « Pourquoi je suis si avisé » §4).

[117] Dufour, *op. cit.,* p.9.

Nietzsche avait conçu cette méditation en vue de rectifier celui qu'il appelait le « Saxon à la guimauve », Schumann en l'occurrence, dont il qualifiait *la Manfred*, non sans hardiesse, comme « une bévue et un malentendu » (*PBM,* §245). Cette compétition débouchera donc sur une défaite, puisqu'à la suite du verdict du maestro von Bülow, Nietzsche n'hésitera pas à se qualifier lui-même de « musicâtre malchanceux ».[118]

L'anecdote montre que la rivalité avec le musicien est bien réelle. Et il ne faut pas en sous-estimer l'impact. Par ailleurs, elle pose aussi problème : peut-être la met-on tant et si bien en avant que cela finit par occulter une autre forme d'émulation, tout aussi importante, qui met Nietzsche cette fois-ci aux prises avec le littérateur. Il est instructif à cet égard de considérer l'extrait suivant en se demandant quel est le moyen utilisé par le philosophe pour désigner chez le musicien ce qu'il croit être une composition anarchique : « La musique n'anime plus l'ensemble, le mot devient souverain et fait irruption hors de la phrase, la phrase déborde et obscurcit le sens de la page, la page prend vie au détriment de l'ensemble : le tout ne forme plus un tout. Mais cette image vaut pour tous les styles de la décadence. » (*CW*, chap. 7)

Ce moyen est justement la phrase, l'écrivain parlant bien de « *décadence littéraire* » (*CW*, chap. 7) à ce propos. C'est à se demander si Nietzsche ne fait pas d'une pierre deux coups avec une telle critique. Car l'opéra est avant tout un texte écrit, cela signifiant que l'allégorie dans cet extrait est aussi applicable au livret wagnérien en tant que tel. C'est une considération, en outre, des plus probables d'autant plus que certains indices, fournis ponctuellement par les écrits du philosophe, signalent un mauvais usage de la langue chez le musicien. C'est en l'occurrence le cas ici : « Le style de Wagner a aussi contaminé ses disciples : l'allemand des wagnériens est le charabia le plus emberlificoté qui ait jamais été écrit depuis Schlegel […] et

[118] *Lettres à Peter Gast*, *op. cit*., p.225.

le comble de l'humour est atteint quand il se prend pour celui qui "sauve la langue allemande" des juifs. » (*FP XIV,* 16[67])

Bien que le thème soit rarissime dans les études nietzschéennes, la compétition qui oppose Nietzsche à la littérature n'en est pourtant pas moins essentielle. Et c'est une tendance très marquée dans les textes qui l'indique : Nietzsche ne doit parvenir à donner du poids au philosophe-artiste qu'en affirmant sa supériorité sur l'artiste des lettres et à ses dépens. En conséquence, il est fréquent de lire sous sa plume ce genre de réflexions, plutôt désobligeantes, qu'il formule à l'encontre de l'écrivain : « Les dramaturges sont en général hommes plutôt mauvais » (*HTH I*, §176) ; « il va de soi que le littérateur me répugne » (*FP X,* 25[16]) ; « Le meilleur auteur sera celui qui a honte de tourner à l'homme de lettres » (*HTH I*, §192) ; ou encore : « Ce ne sont en tout cas pas la "littérature" et la presse qui réussiront à nous faire partager leur haute opinion de l'"esprit" de notre époque » (*FP XII,* 2[180]). De fait, pour mieux dévaluer la littérature, l'auteur de ces fragments fait plus que mettre le terme entre guillemets, il fait également plus que l'associer à la presse, laquelle pratique, à ses yeux, une écriture dénuée d'intérêt et de profondeur, il assimile en réalité celle-ci à celle-là : « toute la gent littéraire moderne touche de très près aux feuilletonistes, ce sont les "bouffons de la culture moderne" » (*HTH I*, §194). Or, même ainsi, le paroxysme de la critique n'est pas encore atteint ; il faut pour cela que la gent littéraire soit de surcroît féminine. Dès lors, comme avec la spectatrice précédemment, rien n'empêche plus Nietzsche de donner libre cours à sa misogynie : ajoutant à la bouffonnerie de celle qu'il traite d'« oie » la pédanterie, l'ambition au mauvais sens du terme, l'orgueil et le narcissisme : « la femme de lettres assez éduquée pour entendre la voix de la nature, même quand elle parle latin, et d'autre part assez vaniteuse

et oie pour se parler secrètement en français "je me verrai, je me lirai, je m'extasierai et je dirai : Possible que j'aie eu tant d'esprit" » (*CI*, « Divagations d'un inactuel » §27).[119]

On peut difficilement ne pas distinguer dans cette antipathie, que Nietzsche éprouve vis-à-vis du littérateur, une forme de rivalité. Mais il y a peut-être une autre raison que la misogynie pour expliquer la causticité de ce dernier commentaire, raison qui nous amène, par ailleurs, à penser qu'il fait allusion à George Sand : c'est que la littératrice qu'il dénonce appartient à ce courant auquel Nietzsche s'opposa sans relâche : le romantisme. On comprend que le philosophe observe chez elle l'une des spécificités du style d'art en question : l'écoute de « la voie de la nature ». Or Sand est non seulement la femme de lettres la plus citée du corpus, c'est aussi l'une des très rares femmes que comptait l'histoire littéraire à l'époque du philosophe. De surcroît, c'est elle qu'on désigne comme ayant introduit en France le romantisme qui venait d'Allemagne.

Voici, en réalité, le point d'où il faut partir pour saisir toutes les orientations de cette problématique : de quelle littérature Nietzsche parle-t-il précisément ? S'agit-il de la française, de la grecque ou de l'allemande ? À quel courant littéraire avons-nous affaire : le romantisme, le classicisme, le réalisme ou un autre ? Quel registre : théâtre, poésie, roman ? Quant au littérateur, est-ce une femme ou un homme ? Enfin, en restant dans la gent masculine, quel écrivain précisément : Goethe, Leopardi ou Horace ? Tous ces paramètres ont un impact sur les appréciations du philosophe, les amplifiant, ou au contraire les affaiblissant, les annulant parfois. Si bien que, ce que ces différentes questions démontrent peut-être le mieux, c'est que les considérations négatives en question ne résument pas la critique nietzschéenne dans son

[119]D'après P. Wotling, ces mots : « je me lirai... d'esprit » relevaient à l'origine de l'autodérision ; Nietzsche les a repris d'une correspondance de l'abbé Galliani avec Madame d'Épinay, et en a détourné la signification. (*CI*, Note 270, p.291)

ensemble, une partie non négligeable de celle-ci restant malgré tout positive, voire élogieuse à l'endroit du littérateur. On ne peut d'ailleurs qu'en convenir : si, selon les types d'auteurs, Nietzsche est plus ou moins antipathique, alors la réciproque doit aussi s'avérer : selon les types d'auteurs, il est aussi plus ou moins sympathique. Tout cela est du reste vérifiable, Nietzsche a beau crier son rejet de celui-ci, il n'en reconnaît pas moins qu'« on ne saurait évaluer combien il est difficile de passer outre à son *sentiment littéraire* » (*FP III*, 29[56]). Mais surtout, il ne se limite pas à cette reconnaissance : il gratifie ces écrivains d'éloges et de compliments. Nous prenons ces exemples parmi les littérateurs qu'il préfère, à savoir les français : « non seulement je lis, mais j'aime Pascal » ; « mon corps possède aussi quelque chose de l'enjouement de Montaigne » ; « mon goût d'artiste prend sous sa protection les noms de Molière, Corneille et Racine » ; « un vrai Latin auquel je suis particulièrement attaché, Guy de Maupassant » (*EH*, « Pourquoi je suis si avisé », §3). Un autre exemple : dans le tome 14 des fragments posthumes, on retrouve cette note-ci sur Stendhal, fortement inspirée de Balzac :[120] « il écrivait comme les oiseaux chantent et *notre langue est une sorte de madame Honesta, qui ne trouve rien de bien que ce qui est irréprochable, ciselé, léché*. *La Chartreuse de Parme,* un livre admirable, le *livre des esprits distingués.* » (*FP X*, 25[29]) Avec une certaine générosité, l'appréciation concède à ce pair qu'il est bien un écrivain hors-pair. Or, pour qu'on retrouve cette citation dans les cahiers de Nietzsche, c'est bien qu'elle ne l'a pas laissé indifférent. En vérité, c'est une note qui ne fait que compléter la longue liste de compliments dont il gratifie, assez souvent, le romancier Stendhal. Enfin, bien entendu, il ne faut pas oublier le destinataire de la dédicace de *Humain trop, humain.* Voltaire, de toute évidence, constitue pour Nietzsche une référence incontournable, le philosophe allemand ne

[120] La note de Nietzsche est inspirée de l'article de Balzac : « Sur la Chartreuse de Parme », paru dans la *Revue parisienne*, le 25 septembre 1840, qui n'est au passage pas si favorable à Stendhal.

cessant de marcher dans les pas de cet esprit libre, aussi bien sur les questions de la dérision, de la danse, de l'aristocratisme, de Mahomet, mais surtout de l'antichristianisme[121]. Sur tous ces points, nous renvoyons au remarquable ouvrage de Guillaume Métayer[122] : *Nietzsche et Voltaire,* qui analyse avec une grande précision le rapport très serré qui lie et distingue les deux pensées.

Une telle critique positive de Nietzsche envers le littérateur va-t-elle nécessairement à l'encontre de l'idée de rivalité ? Peut-être importe-t-il de rappeler ici une vérité que, sans être pour autant des psychologues, nous connaissons tous : entre l'admiration et la convoitise, la frontière est ténue. Sans doute faut-il d'abord rappeler pourquoi nous parlons de convoitise : c'est que « La philosophie veut la même chose que l'art » (*HTH I,* §6). C'est là où le bât blesse. Car nous avons dès lors affaire à un sentiment qui peut très vite se transformer en jalousie et en rivalité, devenant par là un facteur de haine et d'hostilité. C'est ce qu'enseigne en particulier la religion chrétienne avec Genèse 4.1-15, passage où Caïn va jusqu'au fratricide à l'endroit d'Abel, ou encore avec l'attitude, soulignée dans Genèse 37. 1-36, où il est question des frères de Joseph qui vendent ce dernier comme esclave pour se débarrasser de lui. Les choses ne sont pas très différentes dans Exode 20.5. Ici, toutefois, la jalousie change de camp, la convoitise et la rivalité restant du côté de l'homme. Celui-ci, par ses infidélités et ses idolâtries, ayant fini par mécontenter son Créateur. Le résultat est identique : ce sentiment ne peut être que fatal pour l'individu : « je suis un Dieu jaloux, qui punis l'iniquité des pères sur les enfants jusqu'à

---

[121] Nietzsche marchant sur les pas de Voltaire : « Guerre à *l'idéal chrétien*, à la doctrine de la « béatitude » et du salut en tant que but de la vie, à la suprématie des simples, des cœurs purs, des souffrants et malchanceux, etc. (– que nous importe Dieu, la croyance en Dieu ! « Dieu aujourd'hui rien qu'un mot pâli, pas même une notion !) Mais, comme Voltaire sur son lit de mort, disons : « Ne me parlez plus de cet homme-là » (*FP XIII*, 9[18])

[122] G. Métayer, *Nietzsche et Voltaire : De la liberté de l'esprit et de la civilisation*, Paris, Flammarion, 2011.

la troisième et la quatrième génération de ceux qui me haïssent » (Deutéronome 5.9). À travers ces exemples, on le voit bien : mieux vaut se garder de sentiments tels la convoitise, la jalousie et la rivalité. Mais comment Nietzsche pourrait-il entendre ce conseil ? Non seulement il est anti-chrétien, mais il n'est pas non plus du nombre de ces érudits pour qui « les prédicats "jalousie" et "envie" ne conviennent qu'à l'essence de la mauvaise Eris » (*PTG,* « La joute chez Homère », p.199.), autrement dit, des érudits qui pensent que ces prédicats sont négatifs. Pour sa part, il est même persuadé que c'est à travers ce genre de passion que l'histoire des peuples, en tant qu'elle est déterminée par celle du génie qui lui montre la voie, a vocation à s'écrire :

> En général, l'histoire semble nous enseigner ce qui suit sur la production du génie : maltraitez et tourmentez les hommes (crie-t-elle aux passions, Envie, Haine et Jalousie) poussez-les à bout, l'un contre l'autre, mais pendant des siècles, et alors, enflammée comme par une étincelle lointaine de la terrible énergie ainsi libérée, jaillira peut-être soudain la lumière du génie [...] (*HTH 1* §233).

On peut toutefois le dire sans risque d'erreur, ce n'est pas uniquement un observateur ou un historien avisé qui parle ici. Avant tout, c'est un connaisseur de la mythologie grecque, un connaisseur de l'esprit agonal qui sous-tend cette culture. Les Grecs distinguaient deux déesses *Eris,* toutes deux associées au sentiment de jalousie. La première, la cruelle, « fomente mal, guerre et dissension » (« La joute chez Homère »), les hommes l'évitent. La seconde « pousse au travail même l'homme malhabile ; ainsi celui qui ne possède rien fixe-t-il ses regards sur celui qui est riche et se hâte-t-il, en l'imitant, de semer, de planter et de bien tenir sa maison ; le voisin rivalise avec le voisin qui aspire au bien-être. Cette Eris est bonne pour les hommes. » (« La joute chez Homère »). Il s'agit bien là d'une forme de légitimation. Mais à partir de quel moment cette deuxième Eris est-elle vraiment bonne, à partir de quand l'envie et la jalousie sont-elles de véritables puissances motrices ? Nietzsche affirme qu'elles sont à

l'origine de la joute, pratique sur laquelle s'est construite toute la vie culturelle et intellectuelle de la Grèce antique. Regardons toutefois quels individus la joute met en lice dans ces lignes :

> Ce qui chez Platon, par exemple, est dans ses dialogues, d'une importance esthétique remarquable, résulte bien d'avantage d'une compétition avec l'art des rhéteurs, celui des sophistes, des dramaturges de son époque et ce, dans le but de pouvoir dire : Voyez, je peux aussi faire ce dont mes rivaux les plus grands sont capables ; oui, je puis faire mieux qu'ils ne font. Aucun Protagoras n'a imaginé de mythe plus beau que les miens, aucun dramaturge n'a composé une somme aussi animée, aussi captivante que le Banquet, aucun rhéteur n'a rédigé des discours comme ceux que j'ai mis dans le Gorgias […] (*PTG,* « La joute chez Homère », p.202)

Autrement dit : Platon contre les sophistes, les rhéteurs et les dramaturges ; ce qui établit clairement que l'histoire de la philosophie n'a pas attendu Nietzsche pour initier et alimenter des rivalités. La rivalité fait rage dans les rangs des philosophes et s'étend aux littérateurs. On peut d'ailleurs noter, à cet égard, la manière dont le philosophe allemand continue de développer le même schéma que le penseur grec car, nous l'avons aussi signalé, comme Platon, Nietzsche place le philosophe au-dessus du littérateur.

Tout cela permettra finalement de mieux comprendre la focalisation nietzschéenne sur l'art littéraire. C'est une intense préoccupation qui le mettra étonnamment, à propos de son *Zarathoustra* que le bon sens situerait dans le giron de la philosophie, en face des belles lettres, pour en triompher :

> *Cet* été encore, à un moment où il était en mon pouvoir de contrebalancer avec succès tout le reste de la littérature par le poids, le trop grand poids de mes écrits, un professeur de l'université de Berlin me donna avec bienveillance à entendre que je devais me servir quand même d'une autre forme : ce genre de choses, personne, disait-il, ne le lit. (*EH,* « Pourquoi j'écris de si bons livres », §1)

Une difficulté de lecture apparaît toutefois dans cet extrait. En prenant la mesure de cette nouvelle joute, à travers notamment l'expression « le reste de la littérature », cela laisse penser que le philosophe se considérait en même temps comme littérateur. Si nous n'avons pas oublié

la piètre idée que Nietzsche se fait de la discipline, cela constitue forcément un problème. Comment expliquer cette double posture, à la fois intérieure et extérieure vis-à-vis de la littérature, qu'il adopte dans ses écrits ?

En réalité, cela nous ramène encore au support des deux disciplines : les lettres, en l'occurrence. Car il est flagrant que Nietzsche joue sur ce terrain commun. L'appropriation de la littérature – bien que celle-ci lui inspire une certaine répulsion – et cette répulsion elle-même – qu'il n'hésite pas à afficher, malgré toute l'admiration qu'il voue parallèlement à cet art – tendent toutes deux à contester le monopole des lettres au seul littérateur. Comment trouver le bon mot, la phrase parfaite, comment construire un discours convaincant et aimable, manier la langue avec habileté ? De telles préoccupations ne sont pas nouvelles sous la plume du philosophe allemand. Il avait très tôt soulevé le problème dans son œuvre : « C'est ici que l'on peut voir quel prix ou quel mépris vous accordez à l'art et dans quelle mesure vous êtes apparentés à l'art, ici dans le maniement de votre langue maternelle […]. » (« Sur l'avenir de nos établissements », Deuxième conférence). Très vite, cependant, il s'en apercevra : cette note était peut-être un peu trop optimiste, un peu trop militante. Le recul dont il fait preuve à ce propos, à peine deux ans plus tard, est pour le confirmer : « le côté le plus faible de tout livre classique est d'être par trop écrit dans la langue maternelle de son auteur. » (*VO,* §132) Et de fait, qu'il s'agisse de la langue, maternelle ou non, durant tout le reste de sa philosophie, Nietzsche continuera de la considérer avec prudence, pour ne pas dire avec scepticisme. Pour se donner une idée de la teneur de ses réticences, on pourrait dire que ses conceptions s'opposent point par point à celle énoncée par Boileau dans la querelle des anciens et des modernes : « Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement et les mots pour le dire arrivent

aisément. »[123] En effet, c'est comme s'il dialoguait ici avec le littérateur français : « Même l'écrivain le plus honnête, il lui échappe un mot de trop quand il veut arrondir une période. » (*HTH I*, §191) Mot de trop, mot de moins, mot inapproprié, Nietzsche ne fera plus, par la suite, que pointer les insuffisances du langage. De telle sorte que, rarement, de toute l'histoire de la philosophie, les mots auront été autant accusés : pour leur caractère arbitraire (*VO*, § 55), vulgaire (*CI*, « Divagations d'un inactuel, §26), ou excentrique (*HTH I*, §195). Autant d'aspects par lesquels Nietzsche tente de se convaincre que ces êtres « nous barrent la route » (*A*, §47), qu'ils masquent la réalité, la trahissent.

Néanmoins, face à ce langage qu'il juge retors, imprévisible et par-dessus tout défectueux, Nietzsche n'abdique pas. Bien qu'il n'y ait jamais d'adéquation entre les mots et la réalité, et que l'« on ne [puisse] rendre entièrement en paroles même ses propres pensées » (*GS*, §244), bien que la création des mots soit toujours quelque chose d'arbitraire, l'entreprise consistant à nommer n'en reflète pas moins un mode d'effectuation de la volonté de puissance. Et pas n'importe lequel surtout : d'après la « Première dissertation » de la *Généalogie de la morale,* c'est une opération qui procède du pathos de la distance ; en l'occurrence, les créateurs de mots, c'est-à-dire les maîtres de la terre, sont des créateurs de valeurs :

> C'est ce pathos de la distance qui leur a fait saisir les premiers le droit de créer des valeurs, de forger le nom des valeurs : que leur importait l'utilité ! [...] Le droit de donner des noms qui est celui des maîtres va si loin que l'on devrait s'autoriser à concevoir l'origine du langage lui-même comme extériorisation de puissance des dominants [...] (*GM*, I, §2).

Cela expliquerait finalement beaucoup d'autres choses. Par exemple, nous comprenons seulement maintenant, avec ce pathos de la distance déterminant son entreprise, pour quelle

[123] Nicolas Boileau, *L'Art poétique*, « Chant I », Paris, éd. Aug. Delalain, 1815, p.6.

raison, dans *Humain, trop humain,* Nietzsche ramène le concept d'originalité à la question du langage :

> Qu'est-ce que l'originalité ? Voir quelque chose qui ne porte pas encore de nom, que l'on ne peut pas encore dénommer, bien que tout le monde l'ait sous les yeux. Les hommes étant ce qu'ils sont habituellement, seul le nom leur rend enfin une chose visible. – Les originaux ont aussi été la plupart du temps les inventeurs de noms. (*GS,* §261)

À côté de cette première piste, Nietzsche en explorera une autre dans ce labyrinthe du langage, cette fois-ci par le biais de « l'exercice de style latin ». En effet, il en vante à l'envi les bienfaits, entre autres dans cet aphorisme : « Autrefois, qui apprenait à bien écrire dans une langue moderne le devait à cet exercice [...] ; mais il y a plus : il s'y faisait une idée de la noblesse et de la difficulté de la forme et se trouvait préparé à l'art quel qu'il soit en suivant la seule voie véritable, celle de la pratique. » (*HTH 1,* §203) Si cette pratique est si bénéfique, c'est en particulier pour l'apprentissage de la grammaire, que Nietzsche établit en permanence comme dépositaire de la logique de la pensée, et qui est pour cela indispensable à la maîtrise de la langue, mais également pour ce qui est de s'élever, réellement, au-dessus des a priori que cette dernière contient (*PBM*, §34). Il s'avère difficile, dès lors, de perdre de vue que le penseur a lui-même été professeur de grammaire latine. Cela se voit, du reste, lorsqu'il s'avise de recadrer ce littérateur figurant parmi ses « impossibles » : « Victor Hugo », rudement qualifié par *le Crépuscule de idoles* de « phare sur la mer de l'ineptie » (*CI*, « Divagations d'un inactuel », §1). Nietzsche rappelle en effet, à ce poète qui avait osé s'écrier : « J'ai disloqué ce grand niais d'alexandrin »,[124] l'importance des règles et normes du langage, avec lesquelles ce dernier avait l'habitude de prendre quelques libertés :

> [...] on se demande en France, dans le cas de Victor Hugo, si ce n'est pas au détriment de la langue [...] si en intensifiant la sensualité dans le langage, on n'en a pas rabaissé la

[124] Victor Hugo, *Les Contemplations*, Livre I, XXVI, « Quelques mots à un autre », Paris, Garnier Flammarion, 2011, p. 292.

> raison, l'intellectualité, la profonde conformité à des lois ? […] Que les poètes en France soient devenus des plasticiens, que les musiciens en Allemagne soient devenus des acteurs et des barbouilleurs de la culture – ne sont-ce pas là des signes de *décadence* ? (*FP XIV*, 16[29])

Mais ce n'est pas tout. En réalité, pas plus qu'il n'abdique devant les difficultés de la langue, Nietzsche n'accepte d'en céder les rênes aux seuls hommes et femmes de lettres. Or sa réticence constitue bien une raison supplémentaire pour rester prudent sur la manière de lire la notion de philosophe-artiste. Aux yeux du penseur, il ne s'agit ni d'un mixte entre philosophe et littérateur, ni d'un mariage de pure circonstance, à l'instar de ces « hybrides, notamment, philosophes poétisant et artistes philosophant » (*HTH 1,* §110), c'est-à-dire encore ces « philosophes les plus sérieux » qui, pour toute pratique artistique, se contentent d'être des imposteurs, des philosophes qui en appellent « sans cesse à des *sentences de poètes* pour assurer force et crédibilité à leur pensée » (*GS*, §84). Il importe de le comprendre en réalité : dans sa configuration même, l'art n'est pas une entité étrangère à la philosophie, un élément importé de l'extérieur qui, pour une raison ou une autre, viendrait se greffer sur cette dernière, avec plus ou moins de succès ; cette définition de la philosophie permet, notamment, de construire une telle compréhension : « Grande perplexité : la philosophie est-elle un art ou une science ? C'est un art dans ses produits. Mais son moyen d'expression, l'exposition au moyen des concepts, lui est commun avec la science. C'est une forme de poésie. Impossible de la classer. Il nous faudra inventer et caractériser une catégorie nouvelle. » (*FP II,* 19[62])

Il en résulte que, tout en pratiquant l'art, le philosophe-artiste reste en même temps un esprit autonome. Si bien que littéraires comme philosophes devraient cesser de s'en offusquer : ce que l'on présente comme le style des littéraires est bien aussi, de manière incontestable, le style des philosophes. Plus concrètement, à quoi voyons-nous cela ? Qu'on se demande

comment écrivaient les stoïciens, les sceptiques ou les cyniques, comment écrivait Héraclite, ou encore le porte-parole attitré de Socrate, Platon en personne ? On découvrirait alors que Nietzsche est loin d'être le premier auteur philosophe à utiliser l'aphorisme. Les présocratiques le faisaient déjà bien avant lui, et bien avant tous les moralistes français que l'on présente habituellement comme les modèles du philosophe allemand. Par ailleurs, si nous considérons Platon, que Nietzsche accuse d'être « le plus grand ennemi de l'art que l'Europe ait produit jusqu'à présent » (*GM,* III, §25), voici un témoignage prouvant qu'il n'en est pour autant pas moins littéraire : « Platon a donné à la postérité le modèle d'une forme nouvelle, le roman que l'on peut caractériser comme une amplification à l'infini de la fable d'Ésope et où la poésie occupe, par rapport à la philosophie dialectique, […] le rang d'*ancilla*. » (*NT*, §14). Et la lecture nietzschéenne est on ne peut plus juste ; il est de notoriété publique que Platon affectionnait le dialogue, ce qui permet de le placer justement dans le genre romanesque. Il l'utilisait, tout comme Socrate, comme une maïeutique, c'est-à-dire un instrument pour faire accoucher les esprits. En d'autres termes, au lieu d'enseigner le disciple – soit un quelconque interlocuteur – d'une manière dogmatique, en lui assénant des vérités qu'il est sommé de mâcher et de digérer, de répéter après (ce qui aurait sans doute eu beaucoup moins d'impact pédagogique), l'enseignant procède par une série de questions-réponses en vue d'amener l'élève à réfléchir par lui-même, à trouver la réponse, car une telle méthode part du présupposé que rien ne s'invente, tout se découvre, y compris les vérités que l'enseignant lui communique.

Bien entendu, ces penseurs ne sont pas les seuls. Les aspects *littéraires* soulignés chez Platon ou les présocratiques apparaissent également chez d'autres philosophes : Lucrèce, Saint Augustin, Rousseau, Diderot, Pascal, Camus, Sartre, nul besoin de tous les citer. Retenons simplement que tout cela signifie qu'il n'existe aucune forme faite, a priori, pour la

philosophie, et aucune autre qui ne le serait pas par principe, pas plus qu'il n'existe de forme toute faite qui serait réservée à la littérature. Pour preuve, les auteurs cités sont étudiés à l'université aussi bien en classes de philosophie que de littérature. Or, là également, il convient de prêter attention. Au professeur de lettres d'abord : ce serait, en effet, une lourde erreur que de chercher à n'étudier qu'un Jean-Paul Sartre littéraire, comme si, avant tout, la forme n'était pas structure, comme si *Les Mains sales*, *L'Âge de raison*, ou n'importe quelle autre pièce de théâtre ou roman du penseur pouvait se comprendre sans les philosophies qui les sous-tendent. Au professeur de philosophie ensuite : preuve que la langue du philosophe, nous devrions même dire le langage tout court, reste toujours un élément essentiel, on compte de nombreux dictionnaires portant exclusivement sur tel ou tel penseur, afin de clarifier les concepts et termes-clefs de son système, car il est souvent nécessaire, pour accéder à l'intelligence d'un texte, de se familiariser avec le lexique de l'auteur, sa manière personnelle de faire usage de la langue.

Enfin, Nietzsche tentera de prouver l'inanité de la division de l'écriture entre registres littéraire et philosophique en s'appuyant sur une écriture bien particulière : la sienne en l'occurrence, dont certains composants ont été évoqués à l'entame de ce troisième chapitre. Beaucoup de thèses, nous le savons, sont avancées pour expliquer cette écriture, les plus récurrentes étant le perspectivisme, la volonté de pratiquer une philosophie expérimentale, de combler les déficiences du langage, de s'opposer à une réduction de la philosophie à une écriture conceptuelle. Et toutes ces interprétations se tiennent à notre avis. Pourtant, si nous insistons sur la nécessité d'en ajouter une autre sur le rapport de Nietzsche au littérateur, c'est en raison de l'importance primordiale qu'il revêt aux yeux du philosophe, Nietzsche mettant même un trait d'honneur à démontrer qu'il surpasse largement, comme il le dit concernant

Ainsi parlait Zarathoustra, l'homme de lettres ; or, c'est justement grâce à cette diversité stylistique que son écriture prend son essor. Combien d'écrivains, en effet, peuvent-ils prétendre à une telle richesse ? Même en considérant ces « maîtres d'un langage nouveau » (*PBM*, §256) que sont les Français, ou son compatriote, « Goethe, c'est-à-dire le seul artiste allemand de l'écriture » (*OS*, §227), comme il l'appelle : qui peut se vanter d'avoir une telle abondance stylistique ?

III.2.1 Étude du cas symptomatique de la rivalité entre Nietzsche et les romantiques autour de la question de l'originalité.

Le romantisme : pourquoi importe-t-il de revenir plus longuement sur cette notion ? Il ne faut pas oublier que ce mouvement constitue le principal rival de Nietzsche dans tous le domaine esthétique, et tout particulièrement en littérature. Aux yeux du philosophe, le romantisme incarne l'« excès de littérature » (*FP XII*, 2[121]), autrement dit tout ce que la littérature peut proposer de péjoratif, tout ce qu'il y a de plus inélégant en son sein. Toutefois, la rivalité dont nous faisons état n'a pas été totalement éclairée, des zones d'ombre subsistent. Que reproche-t-il au juste à ces littérateurs ? Nous l'avons dit, Nietzsche s'opposa sans relâche à ce style, martelant pour ce faire toutes sortes d'attaques contre ses représentants, leur reprochant pêle-mêle leur moralisme, leur naturalisme, leur christianisme, leur sentimentalisme, leur mièvrerie. Si nous considérons un premier échantillon, qui renvoie dos à dos Sainte-Beuve et l'un des précurseurs du mouvement, à savoir Rousseau, il établit un parallélisme entre romantisme et christianisme. Cela est rendu visible par l'instinct de vengeance qu'il évoque chez l'écrivain, et qui est l'instrument privilégié du même christianisme d'après la *Généalogie de la morale* : « Sainte-Beuve... Plébéien dans ses plus

profonds instincts et apparenté au ressentiment de Rousseau : par conséquent romantique – car sous tout romantisme, grogne l'instinct ivre de vengeance de Rousseau » (*CI*, « Divagations d'un inactuel », §3).

Dans un deuxième échantillon, Nietzsche profite de cette offensive pour clarifier un autre problème, son propre rapport à la nature, reprochant notamment aux romantiques leur vision idéalisée de celle-ci. Bien sûr, c'est à l'état de nature chez Rousseau qu'il pense en particulier, illustré, entre autres, par la fameuse formule ouvrant *Le Discours sur l'origine des inégalités parmi les hommes* : « l'homme est naturellement bon, c'est la société qui le déprave ». L'extrait montre que Nietzsche cherche absolument à se démarquer – maintenant qu'il a dépassé *La Naissance de la tragédie* – de cette conception idyllique de la nature qui est, selon lui, synonyme de bonté et d'une certaine forme de perfection originaire : « Rousseau [...] a prêché le "retour à la nature" – à quoi donc voulez-vous proprement retourner ? Moi aussi, je parle du "retour à la nature" : quoique ce ne soit pas en somme un "retour" mais une "montée" dans les fortes, solaires et terribles nature et ingénuité de l'homme [...] » (*FP XIII,* 9[116]).

On pourrait allonger la liste des exemples concernant ce type d'arguments. Mais nous pensons qu'ils ne constituent pas les seules raisons pour lesquelles Nietzsche s'est continuellement opposé à la littérature romantique. Ces arguments masquent une autre question, autrement plus décisive : celle d'un combat autour de la question de l'originalité. Comme nous le savons, ce concept n'a pas toujours été regardé comme l'idéal premier de l'art. Ce sont justement les romantiques qui le forgèrent et qui contribuèrent à le populariser. Valorisées, magnifiées, sacralisées même, l'histoire de l'art et celle de l'esthétique ne sembleront, dès lors, plus jamais pouvoir s'en passer. Le but d'une telle entreprise n'était autre que d'ébranler les canons du classicisme, jugés trop conventionnels, trop conformistes, trop

serviles aux yeux de cette classe d'artiste. Toutefois, les romantiques ne sont pas les seuls à tenir ce concept pour la solution idéale de l'art. En effet, malgré les contours qu'il en a tracés, à travers les symboliques apollinienne et dionysiaque, aux yeux de Nietzsche le beau reste un concept aléatoire, qu'il cherchera par conséquent à dépasser. Outre cette première, une seconde raison doit également retenir notre attention : ce lien qu'il fait entre l'originalité et les mots, qui n'est pas sans rappeler la problématique de la maîtrise du discours, laquelle constitue le terrain même de sa rivalité avec les littérateurs : « les originaux – disait-il dans ce fragment – ont aussi été la plupart du temps les inventeurs de noms. » (*GS,* §261).

Tout cela explique qu'il se tourne, lui aussi, vers le concept d'originalité. Il convient de s'en convaincre en suivant, d'abord, la manière dont il définit un autre concept, qu'on a l'habitude de considérer comme son opposé : la convention. Nietzsche insistera beaucoup pour lui donner cette marque qui fait partie des principes essentiels de son esthétique, la légèreté,[125] ou pour dire la même chose d'une autre manière, la liberté. Pour ce faire, il l'associera souvent, que ce soit simultanément ou séparément, à deux autres images : celles du jeu et de la danse qui sont alors valorisées de façon corrélative dans sa pensée. Ainsi, « Danser avec des chaînes » (*VO*, §140) renvoie-t-il ultimement à l'idée d'assouplir la contrainte, de l'infléchir. Il faut en effet que ces dernières « se relâchent pas à pas jusqu'à pouvoir paraître complètement rejetées : c'est cette apparence qui est le résultat suprême d'une nécessaire évolution de l'art. » (*HTH I*, §221)

Le message à saisir, à partir de là, est que l'artiste n'est pas un mouton de Panurge. Respecter la convention ne signifie pas la subir de manière rigide, passive et oisive. On peut parfaitement suivre une règle, s'aligner sur une pratique – quel est d'ailleurs l'artiste qui

[125] « "Ce qui est bon est léger, tout ce qui est divin court sur des pieds délicats" : premier principe pour mon esthétique » (*CW*, §1).

n'appartiendrait pas ou qui ne serait pas affilié à une école ? – tout en conservant sa singularité, sa liberté et sa capacité d'innovation. Peut-être même, contrairement à ce que l'on l'imagine, que c'est de la sorte que l'originalité apparaît le mieux : « Chopin l'inimitable », nous dit Nietzsche. Pourtant, l'image que donne Chopin est tout sauf celle d'un marginal. Il avait une « élégance princière de convention ». Il reconnaissait « les traditions mélodiques et rythmiques » et les recevait comme une « *étiquette »,* « mais » – la conjonction est à souligner – « jouant et dansant dans ces chaînes comme l'esprit le plus libre et le plus gracieux. » (*VO,* §159)

On peut dès lors l'affirmer de manière plus décisive : la convention n'a sa raison d'être chez Nietzsche qu'en tant qu'elle sert à mettre en lumière la liberté de l'artiste, son originalité. D'autant que, en dernière analyse, celui-ci s'avère également un créateur de « nouvelles conventions » (*VO,* §140), détruisant les anciennes, en l'occurrence inadaptables et inassimilables, pour en inventer d'autres qui serviront mieux ses desseins. Si nous lisons l'aphorisme §170 de *HTH 1*, il en présente deux modèles : Eschyle et Euripide lesquels, à force d'insuccès, finirent par former « des juges qui apprécièrent leurs œuvres selon les règles qu'ils s'appliquaient eux-mêmes ». Si nous consultons pareillement l'extrait suivant, c'est un aspect qu'il illustre très clairement. Les conventions ne doivent pas rester figées, elles doivent nécessairement, régulièrement, être modifiées et dépassées :

> Voilà l'école où se formèrent les poètes grecs : se laisser d'abord imposer une contrainte multiple, par les poètes anciens ; puis, de ce non content, inventer une contrainte nouvelle, s'y plier et en triompher avec grâce, tant et si bien que l'on remarquât et admirât et la contrainte et le triomphe. (*VO*, §140)

Cette conception de la convention, qu'il fait coïncider avec la notion d'originalité, le montre par conséquent : elle est un principe-clef de son esthétique. Or, ne pouvant la partager

avec les romantiques, il doit chercher le moyen de la leur arracher. Il s'arrangera donc pour nier la continuité improvisation-originalité que ces derniers ont construite et instituée, afin de briser le sens de ladite notion depuis son maillon initial, et de les en tenir éloignés : « on surestime chez les artistes l'improvisation continuelle qui n'existe justement pas chez les originaux » (*FPIII*, 23[84]). Là encore, à titre plus général, – et il n'est guère besoin de redire que sous la plume de Nietzsche art romantique et art moderne ne font qu'un –, il dénie cette notion à tout l'art moderne : « La position de l'art : absence absolue d'originalité de sa position dans le monde moderne » (*FP XII*, 2[127]). Notre troisième exemple, quant à lui, se passe de commentaire, son propos ne souffrant aucune ambiguïté : « la pensée et l'imagination [de l'idéalisme romantique] manquent de toute originalité. » (*HTH I,* §24)

Ainsi, c'est même avec une certaine constance que les textes corroborent le fait que Nietzsche tente de retirer aux romantiques l'apanage du concept d'originalité. C'est parce qu'il est surtout convaincu, premièrement, qu'il en est le seul représentant crédible, et, deuxièmement, que les romantiques en sont des usurpateurs. Un posthume de l'automne 1885-86 démontre la première partie de la conviction, l'auteur s'y attaquant à une critique qui ne lui apporte pas la reconnaissance méritée :

> Mes écrits sont très bien défendus : – quiconque les prend et s'y méprend sans aucun droit sur de tels livres – se rend aussitôt ridicule –, un petit accès de rage le pousse à déverser son fond le plus intime et le plus ridicule : et qui ignorerait ce qui sort toujours de là ! Les commères littéraires, telles qu'elles sont d'ordinaire, avec leur sexe souffreteux et leur doigt tâché d'encre – L'incapacité à voir le neuf et l'original : les doigts gourds, inaptes à saisir une nuance [...] (*FP XII,* 2[79])

Pourquoi – c'était la seconde partie de la conviction – Nietzsche regarde-t-il les romantiques comme des fossoyeurs ? Si nous nous en souvenons, après avoir vanté les mérites du mélange des arts, au début de sa philosophie, il s'était mis à le critiquer par la suite, y voyant

une entreprise incohérente, disharmonieuse. Ce fragment contre ces trois littérateurs de son temps constituait un échantillon de la critique : « *Peintre* comme Dickens, V. Hugo, Gauthier » (*FP X,* 25[125]). Sachons-le cependant maintenant : derrière cette polémique se trouvait également la question de l'originalité. En clair, Nietzsche considère ces romantiques comme des imitateurs, autrement dit le contraire d'artistes originaux.

Un aphorisme, tiré du « *Voyageur* » (§122), se plaindra à ce titre ouvertement de la grande comédie, chez les romantiques, consistant à se faire passer pour ce qu'ils ne sont pas. L'auteur y dénonce cette fois leur « fureur d'originalité ». Il faut prendre garde de ne pas confondre une telle « fureur », qui traduit en réalité un phénomène de mode, avec l'originalité à proprement parler. L'expression « fureur d'originalité » est une antilogie : du moins, si nous considérons que l'originalité est toujours déterminée par les caractéristiques de l'exception et de la singularité, et si nous sommes conscients que la mode est l'exact contraire de ces caractéristiques, autant par le phénomène de mimétisme qu'elle cultive, que par celui du grégarisme qui lui est concomitant. En dernière analyse, Nietzsche cherche à démontrer qu'au lieu de l'originalité qu'ils prétendent incarner, les romantiques n'auront réussi, du fait de l'agitation et de la ruée qu'ils déclenchèrent autour de ce concept, qu'à la dénaturer et la vider de son sens : tel est le fond véritable de cet aphorisme.

III.3. La seconde joute : Nietzsche prend appui sur son esthétique pour concurrencer Dieu sur le terrain de la création.

Nous avons affaire à un phénomène que l'on observe dans tout le corpus : Nietzsche endosse systématiquement la posture du philosophe-artiste à l'encontre du christianisme, plus

exactement en soutenant que les valeurs chrétiennes sont en contradiction avec les valeurs esthétiques.

Pour être clair à ce sujet cependant : nous n'adhérons pas à cette posture. L'univers dont nous faisons partie est d'une telle immensité, d'une beauté si fascinante, dans ses dimensions, ses reliefs, ses formes, ses couleurs, ses sonorités, qu'il nous est impossible de ne pas considérer l'auteur de toutes ces œuvres comme un artiste. Et si l'on reprend le thème de la gastronomie, si cher à Nietzsche : la beauté d'un étalage de fruits et légumes est difficilement égalable. Le célèbre peintre italien, Guiseppe Arcimboldo, qui a utilisé cette nature morte dans ses compositions, a certes fait preuve d'une originalité qui ne se dément pas, malgré les siècles qui nous séparent de lui, mais il est loin de faire l'unanimité pour ce qui est du rendu esthétique et du bon goût. Car après tout, si l'on assimile généralement l'artiste à un créateur, sous prétexte qu'il produit des œuvres singulières ou dignes d'intérêt, les deux termes étant du reste regardés comme des synonymes, ne devrait-on pas admettre que celui qui porte ce nom en premier, le Créateur, détienne une créativité et un génie au-delà de ce qui est humainement concevable, et d'être en conséquence le plus admirable des artistes ?

D'ailleurs, nous ne voyons pas comment Nietzsche pourrait réellement être en désaccord avec ce constat, notamment au vu de son intérêt très marqué, pour ne pas dire sa fixation sur ce premier Créateur, la Création, au sens biblique du terme, et le moment précis de l'œuvre de Dieu. Le sentiment qu'il nous livre ici, concernant la musique de Bach, a toutes les apparences d'un aveu : « nous aurons, à l'audition de sa musique l'impression (pour le dire à la sublime manière de Goethe) d'être présents au moment où Dieu créa le monde » (*VO,* §149). Et il semble effectivement que ses textes trahissent le philosophe à cet égard. Pour répéter cette idée qui constitue une conviction chez lui : tout homme renferme en lui un artiste ; ce qu'il exprime

dans un aphorisme de *Par-delà bien et mal* en parlant de « forces *formatrices* » – expression signifiant encore « forces *esthétiques* » – ou directement de « conscience d'artiste ». Voici de quelle manière il s'en s'explique : « En l'homme s'unissent *créature* et *créateur* […] en l'homme, il y a aussi du créateur, du sculpteur, de la dureté de marteau, de la divinité spectatrice et du septième jour » (*PBM,* §225). En d'autres termes, l'extrait pointe comme une origine transcendante du pouvoir de l'artiste, en renvoyant le créateur qu'il est au Créateur « du septième jour », comme à son modèle, son type idéal. Il est difficile d'admettre de manière plus claire que Dieu est un artiste et qu'il est le premier d'entre tous. Nous pensons donc que la joute du philosophe-artiste contre le Dieu chrétien – au motif qu'il serait un Dieu inesthétique – n'est dans le fond qu'un prétexte pour le concurrencer sur son terrain propre, et usurper son statut.

III.3.1. « La métaphysique d'artiste » comme propédeutique à la joute nietzschéenne contre le Dieu de la Bible.

Toutefois, pour démontrer cette conviction, nous proposons de nous appuyer d'abord sur l'exemple de la métaphysique. Nietzsche considère ce genre de philosophie comme un succédané du christianisme. Pour lui, ce sont exactement les mêmes aspirations, les mêmes erreurs, le même dualisme, les mêmes valeurs, opérant dans la religion chrétienne, qui sont reconduits dans ce mode de pensée. Qui plus est, cela se vérifie y compris chez le père de la métaphysique, Platon, qui est « un chrétien avant la lettre » (*CI*, « Ce que je dois aux anciens », § 2). Reste un fait significatif, que nous relevons à propos de cette équivalence entre les deux registres : le *Versuch* utilise fréquemment, de manière indistincte, les termes issus de l'un et de l'autre. Nous en avons une illustration dans le passage qui suit, lequel regroupe pêle-mêle

l'en soi et la métaphysique avec l'au-delà et Dieu. L'extrait critique l'approche de l'art chez Schopenhauer, reprochant à son artiste d'être « désormais un oracle, un prêtre, voire plus qu'un prêtre, une espèce de porte-parole de l'en soi des choses, un téléphone de l'au-delà, – désormais il ne s'exprimait plus seulement en musique, ce ventriloque de Dieu – il s'exprimait en métaphysique. » (*GM,* III, §5). L'aphorisme 153 de *HTH 1* atteste également du type d'emploi lexical indiqué. Nietzsche y fait un commentaire de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven, en particulier de ce sentiment qu'il procure à l'auditeur : « il se sent planer au-dessus de la terre dans une cathédrale d'étoiles, un rêve d'immortalité au cœur ». Il s'agit, bien entendu, d'une nostalgie, celle d'un idéal que l'auteur appelle « la bien-aimée perdue », à propos de laquelle il déclare ceci : « qu'on la nomme religion ou métaphysique », cela revient au même.

Pourquoi souligner cette synchronie entre le christianisme et la métaphysique ? Il est possible, à compter de là, de se servir de cette dernière comme d'un indicateur. En partant précisément de ce postulat : si la métaphysique n'est pas incompatible avec l'art, mieux, si elle est un moyen d'expression artistique, alors il n'y a pas de raison pour que son pendant, le christianisme, ne le soit pas également. Afin de le constater, nous proposons de lire cette considération : « il ne survit plus guère de la métaphysique que ce qui peut s'en métamorphoser en art, ou alors un état d'âme porté aux transfigurations esthétiques. » (*HTH I,* §272) En d'autres termes, il y a bien un pont entre art et métaphysique, une zone de transition. Et le deuxième point qu'il faut rappeler, à ce titre, est que c'est seulement dans la suite de sa philosophie que Nietzsche commencera à insister sur « la physiologie de l'art » ; au départ, en effet, il parlait plutôt de « métaphysique d'artiste ».

Nous devons en convenir : cela entraînera une grande confusion dans sa pensée, puisque l'expression « métaphysique d'artiste » qualifiait bel et bien l'artiste dionysiaque et apollinien, deux épithètes que Nietzsche opposera par la suite aussi bien à la métaphysique qu'au christianisme. Et pourtant cela ne l'a pas empêché de dire : « Je tiens l'art pour la tâche suprême et l'activité proprement métaphysique de cette vie. » (*NT,* « Dédicace à Richard Wagner ») Beaucoup de commentateurs, qui s'appuient pour ce faire sur une ressemblance entre la volonté dionysiaque et le vouloir-vivre d'une part, et entre l'apollinien et le monde de la représentation de l'autre, expliqueront cette contradiction par le fait que Nietzsche était encore, à l'époque où il élaborait ce concept, sous l'influence de l'auteur du *Monde comme volonté et représentation*.

Michel Haar soutient pour sa part que cette ressemblance ne dépasse pas le domaine de la structure, étant plus formelle qu'autre chose. Pour preuve : chez Nietzsche, les deux symboliques n'accusent aucune dégradation entre elles, à la manière de l'en soi et du phénomène dans un schéma métaphysique classique.[126] Autrement dit : si, dans ce schéma, le phénomène est toujours tenu comme une version dégradée de l'être, ou simplement comme un non-être – raison pour laquelle il est vu comme un négatif ou un faux, quelque chose qui est toujours à dépasser –, l'apparence apollinienne, qu'on essaie de faire passer pour son équivalent, est en revanche un phénomène qui garde toujours sa plénitude. Cette définition que Nietzsche donne plus tard de l'apparence semble conforter la lecture de Haar : « Je ne pose donc pas l'"apparence" en opposition à, la "réalité", au contraire, je considère que l'apparence c'est la réalité. » (*FP XI*, 40[53]) Haar avancera également un autre argument souvent repris par les critiques : bien que Nietzsche définisse le dionysiaque comme l'un-originaire, il existe

[126] Michel Haar, *Nietzsche et la métaphysique,* Paris, Gallimard, 1993, p.72-73.

une raison forte qui empêche de le ramener à l'être de la métaphysique. Ce dernier aspire à une essence unique, uniforme et stable alors que ce dont Nietzsche parle à travers l'un originaire a déjà les marques du dionysiaque : il est d'emblée défini comme pluriel et instable, éclaté.[127]

En avançant dans *La Naissance de la Tragédie* l'expression de « métaphysique d'artiste », Nietzsche avait bien cherché – à moins qu'il n'ait pu s'en empêcher – à emprunter des aspects de la pensée schopenhauerienne. La polémique entre ses commentateurs, ainsi que les différences que Haar soulève pour démêler la question, nous en apporte un début de preuve. Mais à titre plus essentiel, le philosophe a laissé un témoignage associant clairement, dans l'autocritique de l'ouvrage mentionné, cette notion à ces deux termes synonymes chez lui, à savoir christianisme et romantisme :

> Mais monsieur, que diable peut bien être le romantisme si votre livre n'est pas du romantisme ? Peut-on pousser la profonde haine de « l'époque actuelle », de la réalité et des idées modernes plus loin que cela ne s'est produit dans votre métaphysique d'artiste ? [....] Mais il est probable que cela se terminera ainsi, que vous finirez ainsi [...] bref, comme finissent les romantiques, chrétiennement. (*Essai d'autocritique*, §7)

Nous nous référons en outre à un aphorisme bien connu du *Gai Savoir,* où Nietzsche avoue sans détours qu'aucune science – y compris la sienne, donc – n'est totalement à l'abri d'une telle vision métaphysique :

> [C]'est toujours sur une croyance métaphysique que repose la croyance à la science, – que nous aussi, hommes de connaissance d'aujourd'hui, nous sans-dieu et anti-métaphysicien, nous continuons d'emprunter notre feu aussi à l'incendie qu'a allumé une croyance millénaire, cette croyance chrétienne, qui était aussi la croyance de Platon... (*GS*, §344)

[127] *Ibid.,* p.68.

Et peut-être est-ce la raison pour laquelle, jusqu'à *Humain trop, humain,* il aura encore des difficultés à se défaire de la « métaphysique d'artiste », dont les textes continueront d'attester les effets. L'un deux est l'aphorisme §222 (*HTH I*). Malgré la réserve qu'il y oppose aux « postulats métaphysiques », dont il dénonce la fausseté, Nietzsche avoue ceci : « À la vérité, l'art prend une valeur beaucoup plus grande lorsqu'il s'accompagne de certains postulats métaphysiques […] ». Et ce n'est pas un constat auquel il est personnellement insensible. Si nous revenons deux aphorismes en arrière, voilà ce qu'il écrit :

> Ce n'est pas sans un profond chagrin qu'on s'avoue que les artistes de tous les temps, dans leurs aspirations les plus hautes, ont rapporté précisément ces représentations à une explication céleste, que nous connaissons aujourd'hui pour fausse : ils sont les glorificateurs des erreurs religieuses et philosophiques de l'humanité, et ils n'auraient pu l'être sans la foi en leur vérité absolue. Or, si la foi en une telle vérité diminue, les couleurs de l'arc-en-ciel pâlissent autour des fins extrêmes de la connaissance et de l'illusion humaine : ainsi cette espèce d'art ne peut plus refleurir, qui, comme la *Divine Comédie*, les tableaux de Raphaël, les fresques de Michel-Ange, les cathédrales gothiques, suppose non seulement une signification cosmique, mais encore une signification métaphysique des objets de l'art. II se fera une émouvante légende de ce qu'il ait pu exister un tel art, une telle foi d'artistes. (*HTH I*, §220)

Le propos est mitigé : commencé par une énième dénonciation de l'imposture que représente la vérité métaphysique, il se termine sur le ton du regret : « Si la foi en une telle vérité diminue, les couleurs de l'arc-en-ciel pâlissent [...] ». « L'espèce d'art » indiqué, dont nous savons maintenant à quel point elle était appréciée du philosophe, « ne peut plus refleurir ». Et à ce propos, Nietzsche ne cache ni sa nostalgie ni son émotion : « II se fera une émouvante légende de ce qu'il ait pu exister un tel art, une telle foi d'artistes. »

Enfin, malgré toutes les critiques que le philosophe émettra dans la suite à l'encontre de la métaphysique, refusant qu'elle soit de l'art, la qualifiant au mieux de « sous-produit », ou classant le métaphysicien parmi les artistes cachés sans talent, nous le voyons : non seulement son concept préalable de « métaphysique d'artiste » démontre un lien inextricable

entre art et métaphysique, mais qui plus est, Nietzsche aura beaucoup de mal – même après avoir abandonné ce concept – à se débarrasser entièrement des idées qu'il véhicule. C'est ainsi que l'on peut considérer le postulat avancé antérieurement, comme étant en partie vérifié. Pour rappel, ce postulat énonçait que si la métaphysique revêt une dimension artistique, il n'y a dès lors pas de raison pour que le christianisme, qui en constitue l'origine, n'en comporte pas une à son tour.

III.3.2. Seconde joute : comment Nietzsche tente de dissimuler que le Dieu chrétien auquel il livre une joute concernant le monopole de l'œuvre d'art humaine est à ses yeux le premier des artistes.

Globalement, Nietzsche fonde sa thèse, selon quoi les valeurs chrétiennes sont en contradiction avec les valeurs esthétiques, sur deux types de *weltanschauung* également opposés : l'une qu'il qualifie de vengeresse, de culpabilisante et de grégaire, aliénante donc ; l'autre qu'il présente comme un univers enrichissant, innocent, libre et créateur. Selon ses dires, le premier type, celui du christianisme, véhicule des valeurs morales ainsi qu'une cosmologie s'étendant sur deux plans distincts : d'abord la terre, ou l'ici et maintenant, qui relève d'un monde faux et éphémère, ensuite l'au-delà, qui est en réalité le vrai monde, ce monde éternel auquel le chrétien aspire. En sorte que, quand Nietzsche exhorte à cultiver les valeurs de la terre et renverser les arrière-mondes – à savoir le même au-delà –, c'est toujours ce dualisme qu'il est en train de remettre en question, à travers l'idée principale qui le détermine : un Dieu unique, créateur de l'homme et de l'univers. L'univers non décadent, pour sa part, a pour marque essentielle le caractère esthétique, identifiable à partir de cette catégorie de valeurs : l'apparence, la sensualité, la fécondité. Il puise sa légitimité, dans les premiers

textes nietzschéens, chez Dionysos et Apollon, les grandes divinités des arts dans la mythologie grecque. La Cosmologie de l'éternel retour régit ce monde, entérinant, toujours d'après la lecture nietzschéenne, une approche affirmative du réel, qui dispose à une totale acceptation de l'existence à travers tous ses aspects, douleur et cruauté y compris.

Ce sont donc deux visions du monde différentes qui s'affrontent, conduisant Nietzsche à affirmer que le christianisme est l'ennemi de l'art, que dans cette religion celui-ci est systématiquement déprécié : « Hostilité du christianisme pour l'art : il le maintient dans les bornes du symbole » (*FP I,* 9[58]). C'est dans cette critique par exemple, à côté du dualisme déjà indiqué, que prend racine sa rupture avec l'art wagnérien : « Je suis le plus déçu de tous les wagnériens car à l'instant ou plus que jamais il était décent d'être païen, il se fit chrétien. » (*FP XIII*, 9[65]). Et de fait, cette seconde joute que Nietzsche instrumentalise dans ses écrits se présente, d'abord, sous la forme suivante : il s'agit, pour le philosophe-artiste d'utiliser l'art pour renverser ou – ce qui revient au même – dépasser le christianisme, car un « chrétien qui serait également un artiste, cela n'existe pas » (*CI*, « Divagations d'un inactuel », §9).

Il nous faut préciser ce point de vue, qui nous a en même temps amené, dans les pages précédentes, à affirmer que Nietzsche n'est pas contre l'hétéronomie de l'art : le fait qu'un art soit implanté sur un sol chrétien, traitant donc d'une thématique chrétienne, ne constitue pas une objection à cette position. Bien au contraire : dans la plupart des modèles que le philosophe convoque à cet égard, c'est même un préalable nécessaire, d'autant plus que, de cette manière, le caractère effectif ou non du renversement évoqué est directement démontré. Raphaël, Michel-Ange et Léonard de Vinci figurent parmi les artistes ayant su accomplir un tel retournement. Pour tout dire, Nietzsche distingue chez les deux premiers artistes quelques contre-performances, ici et là, des phases de laisser-aller à l'idéal ascétique qui, d'après lui,

n'existent pas chez Léonard de Vinci. Évoquons par exemple le saint Jean-Baptiste de Raphaël qu'il qualifie, à l'instar de l'« anémique idéal chrétien » (*FP XIII*, 10[117]), d'« anémique saint de Nazareth » (*FP IV*, 14[90). Forcément, on ne peut pas ne pas penser au *saint Jean Baptiste* de son compatriote, Vinci, beaucoup plus fort et plus vigoureux en l'espèce, et cependant plus doux et féminin en même temps, plus androgyne, et si singulièrement joyeux. Le classement suivant sera construit, en l'occurrence, sur ce genre de différence, la capacité des uns et des autres à renverser l'idéal chrétien : « Léonard de Vinci occupe un rang plus élevé que Michel-Ange, Michel-Ange un rang plus élevé que Raphaël » (*FP XI*, 34[25]). Malgré ces quelques écarts, cependant, Nietzsche affirme qu'aucun de ces peintres n'était réellement chrétien : « Raphaël n'était pas chrétien » (*CI,* « *Divagations d'un inactuel »,* §9) ; « Michel Ange [...] a perçu l'idéal d'une civilisation plus noble que ne l'est la civilisation chrétienne » (*FP XI*, 34[149]) ; « Léonard de Vinci est véritablement supra-chrétien » (*FP XI*, 34[149]). Or, qui saurait vraiment contester de telles appréciations ? Où Nietzsche trouvera-t-il l'un de ses meilleurs arguments concernant le présupposé qu'il nourrit et développe, argument selon lequel le ressentiment serait le socle fondateur de la religion chrétienne ? N'est-ce pas dans *le jugement dernier,* devant ce dieu, si impressionnant, surgissant des nuées pour peser du poids de toute sa puissance sur sa création ? D'après le penseur : « Michel-Ange enleva à son Dieu la bonté et la justice et en fait un Dieu d'effroi et de vengeance » (*FP IV,* 7[11]).

Ainsi, du plafond de *la chapelle Sixtine* au *David*, en passant par *La Vierge, l'enfant Jésus et sainte Anne* et *La Madone Sixtine*, toutes ces œuvres, pour ne citer qu'elles, permettent de le constater : ces artistes ne semblent passer par la figure du christianisme que pour mieux la détourner, voire la retourner contre elle-même. Les personnages aux muscles saillants, aux corps sensuels, parfois très dénudés que nous présentent ces œuvres sont loin de représenter

l'idéal de pudeur et de sobriété, pour le moins ascétique, qui est une base fondamentale du christianisme. Et l'on comprend mieux dès lors ce que l'auteur de *La Généalogie de la morale* entend lorsqu'il écrit que l'« idéal ascétique ne signifie malgré tout rien chez un artiste » (*GM,* III, §5). Non seulement l'art est d'emblée établi sur un terrain opposé à cet idéal, celui de l'apparence sensible, mais l'artiste peut encore transfigurer un tel idéal par la maîtrise de son art.

La remarque de *La Généalogie de la morale* paraît encore plus vraie si on l'applique à l'un des deux littérateurs préférés de Nietzsche, Stendhal, vis-à-vis de qui le philosophe développe un complexe mal placé. Malgré sa fameuse tentative de parricide dans *le Gai Savoir* – « Dieu est mort » (*GS*, §108) –, Nietzsche pense que le littérateur est plus avancé que lui sur la voie de l'athéisme. Il exprime cette pensée, au passage, d'une manière qui renforce la thèse, développée dans le chapitre précédent, suivant laquelle la rivalité serait le produit de l'envie, de l'admiration : « Comme athée honnête, espèce rare et presque introuvable en France […] Peut-être suis-je même jaloux de Stendhal ? Il m'a ôté de la bouche le meilleur mot d'esprit d'athée dont j'aurais justement été capable : « la seule excuse de Dieu, c'est qu'il n'existe pas ». » (*EH,* « Pourquoi je suis *si avisé* », §3).

L'athéisme que le commentaire prête au grand écrivain est en effet difficile à nier, signalé aussi bien par un anticléricalisme radical que par la mise en scène de héros toujours déchirés entre les passions de la chair et la rigidité implacable du dogme chrétien. Dans deux de ses plus grandes œuvres, *Le Rouge et le noir* et *La Chartreuse de Parme*, Stendhal s'est fréquemment plu à dépeindre le christianisme comme une tyrannie et une perversion. Un extrait du premier titre est à cet égard particulièrement édifiant. On y voit de quelle manière l'auteur parvient, à travers les seuls effets du regard, à dénoncer ce pouvoir, redoutable et nocif,

qu'il prête à la religion. La proie en question est le séminariste Julien Sorel ; le prédateur, un homme en robe noire, le supérieur du séminaire ; le cadre dégage pour sa part une impression pour le moins lugubre, où se mêlent « tâches rouges », « pâleur mortelle » et autres « petits yeux noirs ». Ici, Stendhal semble bien faire figure de précurseur de Sartre, lequel, dans l'*Être et le néant,* souligne le caractère dangereux du regard, le présentant comme un instrument réificateur :

> [Il] restait encore immobile, comme frappé à mort par le regard terrible dont il était l'objet. Les yeux troublés de Julien distinguaient à peine une figure longue et toute couverte de taches rouges, excepté sur le front, qui laissait voir une pâleur mortelle. Entre ces joues rouges et ce front blanc, brillaient deux petits yeux noirs faits pour effrayer le plus brave. Les vastes contours de ce front étaient marqués par des cheveux épais, plats et d'un noir de jais [...] Julien ne put supporter ce regard ; étendant la main comme pour se soutenir, il tomba tout de son long sur le plancher.[128]

Néanmoins, nous l'avons dit, le philosophe-artiste développe dans cette appréciation concernant Stendhal un complexe qui nous paraît injustifié. Pour le comprendre, revenons à son ouvrage de prédilection, *Ainsi parlait Zarathoustra*, texte où il se débarrasse justement du masque qu'il portait dans *La Naissance de la tragédie.* Arrêtons-nous un instant pour voir ce qu'il prétendait concernant son premier ouvrage : « profond silence hostile dans tout le livre sur le christianisme » (*EH,* « Pourquoi j'écris de si bons livres » (*NT*), §1). Or, soit dit en passant, ce n'est pas nécessairement vrai, ce silence n'est pas tout à fait avéré. Mathieu Kessler[129] a attiré l'attention sur une analogie que Nietzsche fait, dans ce texte, entre les dionysies et les danseurs de la Saint-Jean ; ce qu'il interprétera comme une confusion de sa part : « On notera enfin que Nietzsche n'hésitait pas à inscrire les fêtes religieuses chrétiennes

---

[128] Stendhal, *Le Rouge et le noir*, chapitre XXV, Paris, Gallimard, 1995, p.177.

[129] Kessler relève une autre confusion du même ordre dans cet autre passage : « Il n'hésitait pas alors à comprendre la tragédie grecque avec la messe romaine (sic) et la musique romaine avec la musique protestante (sic), confusions absolument inimaginables dans sa maturité [...] » (p.2)

de la Saint-Jean et de la saint-Guy dans la continuité du "chaos tournant" exaltant Dionysos [...] »[130] Nietzsche disait en effet ceci : « on reconnaît, dans ces danseurs de saint Jean ou de saint Guy, les chœurs bachiques » (*NT,* §1).

Nous pensons même pouvoir ajouter un autre constat à ce propos, la manière dont, dans la suite de l'ouvrage, Nietzsche décrit la même cérémonie :

> Sous la magie du dionysiaque, – écrit-il – ce n'est pas seulement le lien d'être humain à être humain qui se renoue : même la nature aliénée, hostile ou asservie célèbre à nouveau la fête de la réconciliation avec son fils perdu, l'homme. La terre prodigue spontanément des dons, et les bêtes de proie des rochers et du désert s'approchent pacifiques. Le char de Dionysos est recouvert de fleurs et de guirlandes : tigre et panthère avancent attelés à son joug. (*NT,* §1)

Il est difficile, en effet, de ne pas percevoir des accents pour le moins bibliques dans ce texte, aussi bien au niveau de la forme que du fond. Lisons par exemple l'extrait suivant, tiré du livre d'Isaïe :

> [En ce jour-là] Le loup habitera avec l'agneau, le léopard se couchera près du chevreau, le veau et le lionceau seront nourris ensemble, un petit garçon les conduira. La vache et l'ours auront même pâture, leurs petits auront même gîte. Le lion, comme le bœuf, mangera du fourrage. Le nourrisson s'amusera sur le nid du cobra ; sur le trou de la vipère, l'enfant étendra la main. [....] Ce jour-là, la racine de Jessé, père de David, sera dressée comme un étendard pour les peuples, les nations la chercheront, et la gloire sera sa demeure. (Isaïe 11, 1-10).

On retrouve dans les deux extraits des animaux pacifiés, animaux qui auront chez le philosophe un rôle de premier plan, quelques années plus tard, dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, où l'aigle, le serpent et le singe, entre autres, accompagnent en permanence le prophète. Il est également manifeste que les deux extraits traitent du thème de la réconciliation, en l'occurrence celle de tout le règne animal, incluant l'être humain, avec lui-même. Enfin, la manière dont le penseur désigne ce passage, lequel fait écho en même temps à l'« étendard pour les peuples » qu'Isaïe

[130] M. Kessler, *L'Esthétique de Nietzsche,* Paris, PUF, 1998, p.3.

mentionne, devrait finir par nous convaincre de son inspiration chrétienne : « l'évangile de l'harmonie des mondes ». Globalement, Nietzsche utilise le verset chrétien annonçant le règne du Christ et de la paix pour mettre en lumière, à travers toutes ces images que sont la réconciliation avec la nature, l'animalité pacifiée, le fils prodigue, un autre règne : celui de l'homme et ses pulsions.

Cet exemple, trouvé dans *La Naissance de la Tragédie,* n'était qu'une parenthèse. Mais elle permet déjà de percevoir la véracité de la thèse que nous tentons de développer, thèse selon laquelle, malgré tout ce qu'il en dit, Nietzsche ne considère pas le christianisme comme anti-esthétique, et que sans l'admettre, il envisage cette religion comme relevant de l'art, tout comme il perçoit Dieu comme un artiste. Cette thèse est à son tour démontrée avec *Ainsi parlait Zarathoustra.* Nietzsche, disions-nous, s'y débarrasse du masque qu'il arborait dans *La Naissance de la Tragédie*. Et de fait, il n'est plus désormais question de silence, mais de « ce bonnet de bouffon », « cet art insolent » (*GS,* §107) qu'il pratique dès qu'il veut prendre de la hauteur et planer dans les airs, dominer : le sarcasme.[131] Nous le rappelons, cet ouvrage est en quelque sorte la bible du philosophe, ou plutôt sa contre-bible, écrite sur les décombres d'un christianisme acculé, oppressé, auquel le penseur cherche absolument à asséner le coup de grâce. Ainsi le fils de l'Homme crucifié, le philosophe des temps modernes, peut-il dès lors mieux dévaliser le royaume du Père : les chiffres trois, sept, quarante, l'alpha et l'oméga, mais également d'autres trésors tels : *sur le mont des Oliviers*, *la Cène,* ou *les sept sceaux,* les animaux dont nous parlions à l'instant, bref, on le comprend, les exemples sont légion :

[131] « [...] rien ne nous fait tant de bien que le *bonnet de bouffon* : nous en avons besoin à l'égard de nous-mêmes – nous avons besoin de tout art insolent, planant dans les airs, dansant, moqueur, enfantin et bienheureux pour ne pas perdre cette liberté qui se tient au-dessus des choses que notre idéal exige de nous. » (*GS* § 107)

Nietzsche pille sans retenue la symbolique, l'imagerie, le langage même du Livre Saint, et bien entendu, dans le sens de la parodie.

Le problème demeure cependant le suivant : que dissimule ce langage de la dérision, cet acharnement systématique contre la Bible ? Il faut s'en enquérir pour plusieurs raisons. Il est clair que, dans le système de valeurs propre à cette philosophie, la mesure de l'adversité donne la mesure de la gloire que l'on retire à la défier. Et au passage, cette morale héroïque n'est pas sans rappeler ce célèbre vers de Corneille : « À vaincre sans péril on triomphe sans gloire. »[132] De fait, Nietzsche répète sans cesse qu'il n'aime pas combattre un adversaire faible. Faut-il en déduire que le christianisme, son principal adversaire, serait dans le fond plus fort qu'il n'y paraît ? Que le philosophe nourrirait plus d'estime pour cette religion que ce qu'il laisse entendre habituellement ?

Nous l'avons déjà dit, au regard de la volonté de puissance, qui stipule le droit du plus fort, « armer les forts contre les faibles » (*FP XIV*, 14[123]) est une inconséquence. Ce qu'un tel fragment prouve surtout, à nos yeux, est que saint Paul, que Nietzsche regarde comme le véritable fondateur du christianisme (*FP XIV*, 15[108]), a bien raison : « quand je suis faible, c'est alors que je suis fort » (Co 2-12). Au fond, c'est du verset paulinien que le concept nietzschéen de force de la faiblesse est avant tout inspiré. Mais il faudrait également voir si le philosophe ne va pas plus loin, si par moments, cette force de la faiblesse ne se présente pas ouvertement comme une force de la force dans son *Versuch.* En réalité, faute d'adhérer à l'idéologie chrétienne, Nietzsche reconnaît au moins une importante qualité aux religions, une efficacité incontestable dans le registre sociologique et éducatif : le « philosophe se servira de la religion pour son œuvre d'élevage et d'éducation de l'homme » (*PBM,* §61). En poursuivant

[132] P. Corneille, *Le Cid*, Paris, Gallimard, 1999, Acte II, scène 2.

la lecture du même aphorisme, l'auteur appuie cette considération sur l'argument suivant : « Pour les plus forts [...] la religion est un moyen de plus de surmonter les résistances, de pouvoir dominer [...] la religion donne également à une partie des dominés l'instruction et l'occasion leur permettant de se préparer à dominer et commander un jour » (*PBM,* §61). Enfin, Nietzsche parle bien de christianisme dans ce passage, pour écarter le doute à ce propos, voici la conclusion de l'aphorisme :

> Peut-être n'y a-t-il rien de plus vénérable dans le christianisme et le bouddhisme que leur art d'apprendre même aux plus humbles à s'insérer grâce à la piété, dans une apparence d'ordre de choses supérieures et par là, à persister à se contenter de l'ordre réel au sein duquel ils mènent une vie passablement dure, – dureté qui est nécessaire, précisément ! (*PBM,* §61).

Cela confirme ce que nous pensions : le christianisme est plus fort qu'il n'y paraît, puisque ce pouvoir coercitif, cette capacité de commandement qu'il incarne, sont toujours spécifiés dans les écrits de Nietzsche comme relevant d'une volonté de puissance ascendante. À partir de ces seuls arguments, nous voyons qu'il y a des raisons de s'interroger sur le sens de la parodie dans *Ainsi parlait Zarathoustra,* et globalement dans tout le *Versuch*. Car, malgré tout, Nietzsche pouvait trouver à cette religion des aspects positifs : le style de l'écriture biblique, en particulier, fait partie de ces aspects. Il en fera une reconnaissance très explicite dans un passage de *Par-delà bien et mal,* où il souligne les qualités littéraires hors du commun de ce texte :

> [...] en Allemagne, il n'y a eu à proprement parler [...] qu'une seule espèce de technique oratoire publique et *approchant* de l'art : celle qui vient de la chaire. Le prédicateur seul savait en Allemagne ce que pèse une syllabe, un mot, de quelle manière une phrase frappe, bondit, s'abat, court, aboutit, lui seul avait de la conscience dans les oreilles, assez souvent de la mauvaise conscience : car les raisons ne manquent pas pour expliquer ce fait qu'un Allemand parvient rarement, et presque toujours trop tard, à l'habileté en matière oratoire. Le chef-d'œuvre de la prose allemande est donc, comme de juste, le chef-d'œuvre de son plus grand prédicateur : la *Bible* a été jusqu'à présent le meilleur livre allemand. Comparé à la Bible de Luther, presque tout le reste n'est que « littérature ». (*PBM*, §247)

Or, si le philosophe-artiste admire à ce point la prose biblique, qu'il regarde comme un chef-d'œuvre, il n'y a qu'un pas pour s'interroger sur ce qu'il pense de ce Dieu lui-même, origine, matière et voix de ce chef-d'œuvre. Le passage suivant nous en donne une idée : « Dans l'« Ancien Testament » juif, le livre de la justice divine, il y a des hommes, des choses et des discours d'un style si grand que les écrits grecs et indiens n'ont rien à leur opposer » (*PBM*, §52). Il convient de bien insister là-dessus, le fait de présenter la Bible comme « le livre de la justice divine » est tout sauf anodin.[133] Cela révèle, dans le fond, quelle est la vraie compréhension nietzschéenne du Dieu chrétien. En effet, le philosophe a beau le critiquer, le contester et le mettre en question, il n'en pense pas moins qu'il est détenteur d'un pouvoir, d'une puissance. Ce passage en témoigne à nouveau, où Nietzsche regarde justement cette magistrature suprême de Dieu comme une objection à ce caractère, qui sert justement à définir son essence, à savoir l'amour : « Si Dieu voulait devenir objet d'amour, il aurait dû commencer par renoncer au rôle de juge et à la justice : - un juge, même un juge miséricordieux, n'est pas objet d'amour. » (*GS,* §140)

Cela dit, notre lecture du § 52 de *Par-delà bien et mal* n'est pas terminée. L'auteur y introduit encore une comparaison entre l'ancien et le nouveau Testament, tout à l'avantage du premier, le second représentant « une espèce de rococo du goût à tous égards ». Doit-on en déduire que, dans le nouveau Testament, « les hommes, les choses, les discours » n'ont pas cette qualité qu'il place au-dessus de tout dans son esthétique : le grand style ? Ou n'est-

[133] Ces deux variantes, où Nietzsche interprète *Le dernier jugement* de Michel Ange, montrent à quel point il ressent le pouvoir divin comme une menace ; il le présente tour à tour comme un être cruel et tyrannique : « Michel-Ange enleva à son Dieu la bonté et la justice et en fait un Dieu d'effroi et de vengeance » (FP IV 7[11] **;** « La conception que se faisait Michel-Ange de Dieu comme « tyran du monde » était honnête » (FP X 25[163]).

ce encore qu'une animosité de surface, cachant ses véritables motifs, parce que Nietzsche serait au fond plus jaloux du Fils que du Père ? Ce propos d'André Gide le laisse penser : « Il ne me paraît pas que l'on puisse bien comprendre l'œuvre de Nietzsche sans tenir compte de ce sentiment. Nietzsche a été jaloux du Christ, jaloux jusqu'à la folie. »[134]. Car curieusement, Nietzsche à bien des égards nourrit de l'admiration pour la figure du Christ. Il prend même soin de le réhabiliter dans le § 40 de *l'Antéchrist*, où c'est l'entourage de Jésus qui est montré du doigt, pour avoir fait du christianisme une religion du ressentiment, cela en totale contradiction avec le véritable message de la croix :

> Visiblement, la petite communauté n'a *pas du tout* compris le point capital, le caractère exemplaire de cette façon de mourir, la liberté, la supériorité *sur* toute espèce de *ressentiment* (…) C'est justement le sentiment le moins évangélique de tous, la vengeance, qui reprit le dessus [chez les premiers chrétiens]. (*AC*, § 40)

Mais en la matière, ce sont peut-être les billets de la folie qui enregistrent la plus flagrante de toutes les formes de reconnaissance que Nietzsche apportera à une telle figure. En effet, dans une lettre à August Strindberg, envoyée de Turin au début du mois de janvier 1888, il signe « le Crucifié ». On remarque donc qu'il confond son identité avec celle du fils de l'homme. Toutefois, pour connaître les véritables raisons qui nous laissent penser que l'auteur de ce billet regarde le Dieu chrétien comme un Dieu artiste, qu'il le reconnaisse ou non, nous proposons de commencer par lire l'extrait suivant, texte assez étrange où il semble quelque peu embarrassé : « Question : où ranger l'architecture » (*FP XIV*, 17[9]). Dans un autre passage, nous lisons ceci :

> L'architecte ne présente ni un état dionysiaque, ni un état apollinien : c'est ici le grand acte de la volonté, la volonté qui déplace les montagnes, l'ivresse de la grande volonté qui aspire à l'art. Les hommes les plus puissants ont toujours inspiré les architectes ; l'architecture fut toujours en proie à la suggestion de la puissance. Dans l'édifice, l'orgueil, la victoire sur la pesanteur, la volonté de puissance doit se rendre visible ;

[134] André Gide, *Dostoïevski*, Paris, Librairie Plon, 1923, pp.114-115.

> l'architecture est une espèce d'éloquence de la puissance en forme, qui tantôt convainc, et même flatte, tantôt se contente d'ordonner. (*CI*, « Divagations d'un inactuel », §11)

Pour autant, Nietzsche définit les arts à partir de deux catégories : l'apollinien et le dionysiaque. Pourquoi dès lors refuser de faire de même avec le premier des arts ? Or, il convient de le préciser : malgré les allusions de l'extrait à la puissance, la volonté de puissance ne nous paraît pas être ici une réponse crédible. Nous nous appuyons, pour l'affirmer, sur ce fragment-ci :[135] « Voilà mon univers dionysiaque qui se crée et se détruit éternellement lui-même, ce monde mystérieux des voluptés doubles [...] Voulez-vous un nom pour cet univers ? [...] Ce monde, c'est le monde de la volonté de puissance. » (*FP XI*, 38[12]) Ainsi, la volonté de puissance n'est pas une page blanche, c'est un concept qui est lié aux symboliques mentionnées, dont Nietzsche tente justement de dissocier l'art en question ; il ne serait par conséquent pas pertinent d'y revenir.

En réalité, bien que ce « grand acte de la volonté, la volonté qui déplace les montagnes », montre déjà en arrière-plan le Dieu-artiste dont nous parlons – il faut penser pour cela à Marc 11 : 22-25 – c'est un autre extrait qui permet réellement de clarifier cette vision. Et l'extrait permet cette clarification, même si, à ce moment encore, Nietzsche se garde scrupuleusement de nommer le Dieu chrétien. Voici ce qu'on y lit : « Il a trop raté de choses, ce potier qui n'a pas fini son apprentissage ! Mais qu'il se soit vengé sur ses pots et sur ses

---

[135] Voici un extrait plus long du passage : « Voilà mon univers dionysiaque qui se crée et se détruit éternellement lui-même, ce monde mystérieux des voluptés doubles, voilà mon par-delà bien et mal, sans but, à moins que le bonheur d'avoir accompli le cycle ne soit un but, sans vouloir, à moins qu'un anneau n'ait la bonne volonté de tourner éternellement sur soi-même- voulez-vous un nom pour cet univers ? Une solution pour toutes ces énigmes ? Une lumière même pour vous, les plus ténébreux, les plus secrets, les plus forts, les plus intrépides de tous les esprits ? - Ce monde c'est le monde de la volonté de puissance- et nul autre ! Et vous-même vous êtes aussi cette volonté de puissance-et rien d'autre ! » (*FP XI*, 38[12]).

créatures de ce qu'il les ait mal réussis, – cela ce fut un péché contre le bon goût. » (*APZ*, « Hors service », p.308) En se laissant notamment guider par la profession mentionnée, celui du potier, voici où le propos nous emmène, dans la Bible :

> « Lève-toi, descends à la maison du potier ; là, je te ferai entendre mes paroles. » Je descendis donc à la maison du potier. Il était en train de travailler sur son tour. Le vase qu'il façonnait de sa main avec l'argile fut manqué. Alors il recommença, et il fit un autre vase, selon ce qu'il est bon de faire, aux yeux d'un potier. Alors la parole du Seigneur me fut adressée : « Maison d'Israël, est-ce que je ne pourrais pas vous traiter comme fait ce potier ? – oracle du Seigneur. Oui, comme l'argile est dans la main du potier, ainsi êtes-vous dans ma main, maison d'Israël ! » (Jérémie 18 : 1-6)

C'est donc manifeste : le fragment de Nietzsche est une réponse directe au verset 18 : 1-6, du livre de Jérémie. Or, comme c'est souvent le cas, le philosophe détourne le sens du texte biblique. Car, si à l'origine cette parole a pour visée de renvoyer l'homme à sa condition de simple créature, de l'exhorter à l'humilité devant le Très-Haut, Nietzsche en tire une conclusion bien différente. Il en fait une lecture non plus à charge contre l'homme, mais à charge contre le Tout-Puissant qu'il présente, à côté du Dieu vengeur qu'il serait, comme un mauvais artiste. Quant au spécimen que ce Dieu a conçu, l'homme lui-même, on comprend mieux maintenant pour quelle raison le philosophe soutient obstinément qu'il « est chose trop imparfaite. » (*FP IX*, 1[66]), ou encore qu'il « fut un essai » (*APZ*, « De la vertu qui prodigue. », p.97) ; en sous-entendant, bien sûr, un essai manqué. C'est dans le même sens qu'il faut comprendre une autre réflexion revenant sans cesse dans le *Versuch,* réflexion selon laquelle le chrétien est « un raté » (*FP X*, 25[383]). Nietzsche, cependant, ne s'en arrête ni à la critique ni à la mise en question du Tout-Puissant, son ambition philosophique et esthétique le conduisant plutôt à le défier sur son terrain, celui de la création, en théorisant le projet du surhomme, thématique on ne peut plus centrale dans sa pensée, comme une re-création, une amélioration de l'œuvre de ce Dieu : « un homme plus fort, plus méchant » ; « une espèce plus

forte, un type plus élevé » (*FP XIII*, 10[17]). « [C]e type humain est, comme l'on sait, le terme "surhomme" » (*FP XIII*, 10[17]). Il est difficile de pousser l'hubris plus loin…

La pugnacité du philosophe ne devrait cependant pas nous étonner, si l'on considère les références qui sont les siennes en la matière : une mythologie grecque construite autour d'intrigues, de combats, de rivalités constantes entre les hommes et les dieux, et vis-à-vis de laquelle le slogan « *incipit tragœdia* » (*GS*, §342) ne dissimule rien de la nostalgie qui habite l'auteur de *La naissance de la tragédie*. De fait, la thématique majeure de la littérature grecque est bien connue : la transgression de l'ordre divin, perçue comme la marque même de l'héroïsme. Or, la psychologie de la tragédie qu'étudie le titre que nous venons de citer semble corroborer notre lecture : par-delà ces héros et leurs actions prodigieuses, le véritable transgresseur, c'est le littérateur lui-même qui, empli de « L'austère orgueil de *l'artiste* » – raison pour laquelle Nietzsche l'appelle « l'artiste titanesque » – « trouvait en lui la croyance opiniâtre de pouvoir créer des hommes et à tout le moins anéantir des dieux olympiens. » (*NT*, §9)

Voyant, à son tour, le philosophe-artiste se lancer dans ce combat contre le Dieu unique, celui des chrétiens – soulignons, à ce titre, qu'*Ainsi parlait Zarathoustra* annonce l'avènement du surhomme juste à la suite de la supposée mort de Dieu : « Dieu mourut : maintenant nous voulons, nous – que le surhumain vive » (*APZ*, « De l'homme supérieur », §2) –, nous reconnaissons que les deux légendes, grecque et nietzschéenne, se ressemblent. Et elles s'apparentent jusque sur le plan psychologique, tant il est manifeste que celui qui opère la prise de conscience suivante – « Aucun Dieu, aucun homme désormais au-dessus de moi ! L'instinct du créateur qui sait où il porte la main » (*FP X*, 26[47]) – n'a, à son tour, rien d'un individu empreint d'humilité. Nous avons affaire à une personnalité sûre d'elle et affermie,

aussi bien dans son savoir que dans son pouvoir. Si bien qu'on peut le dire sans détour : cet aspect que Nietzsche souligne chez l'artiste – il s'agit, en l'occurrence, d'Eschyle à propos de *Prométhée* : « L'austère orgueil de *l'artiste* » (*NT*, §9) – se prête également à merveille au philosophe qu'il est.

Ce n'est pas tout : en effet, l'extrait suivant nous révèle que c'est à l'aune de cette légende, le *Prométhée* d'Eschyle, qu'il qualifie de « véritable hymne de l'impiété » (*NT*, §9) que Nietzsche réinterprétera à son tour l'histoire de la faute originelle de la Bible ; ce qui montre, au demeurant, à quel point il voyait la relation entre l'homme et son créateur comme une concurrence, une lutte sans merci, une tragédie :

> Au commencement de l'ancien testament se trouve l'histoire fameuse de l'angoisse de Dieu. L'homme est représenté comme faux pas de Dieu, l'animal également ; l'homme qui connaît, en tant que le rival de Dieu, en tant que le suprême danger de Dieu ; le travail, la nécessité, la mort en tant que légitime défense de Dieu, pour maintenir l'homme dans l'abaissement […] (*FP XIII*, 9[72])

Pourquoi Nietzsche – car nous savons qu'il s'agit de lui – avait-il un si grand besoin de l'étiquette du philosophe-artiste ? Ce Dieu qu'il tente d'égaler, voire de renverser, est lui-même un artiste, comme il en prend du reste clairement conscience à travers ce qu'il définit ici comme un projet esthétique : « Ma tâche : toute la beauté et la sublimité que nous avons prêtée aux choses et à celles imaginaires, la revendiquer en tant que propriété et produit de l'homme, en tant que son plus bel ornement, sa plus belle apologie. L'homme en tant que poète, penseur, Dieu […] » (*FP V*, 12[34])

CONCLUSION

« Je n'ai plus d'esthétique ! » (*FP*, XII 7[7]) : le moins que l'on puisse dire, en effet, est que ce domaine de la pensée nietzschéenne n'est pas facile à comprendre. Le champ esthétique cumule problème sur problème, rendant son décryptage pour le moins complexe, déroutant. Tout d'abord : l'abondance des thématiques n'en facilite pas la lecture. Le texte nietzschéen est à ce sujet d'une inépuisable richesse ; toutes les voies, approches et perspectives y sont explorées. En conséquence, le lecteur est très vite égaré. Cela explique peut-être, au passage, le nombre restreint d'ouvrages critiques traitant exclusivement de questions esthétiques. Avec le temps, certains interprètes ont, semble-t-il, renoncé à aborder l'esthétique nietzschéenne comme un tout cohérent, se contentant souvent de la traiter par bribes, thèmes, séquences ou strates. Serait-il donc impossible de trouver un fil conducteur susceptible d'unifier l'ensemble ?

Nous l'avons vu à maintes reprises : chez Nietzsche la problématique de l'art est mêlée à celle de la philosophie, ce qui entraîne chez le commentateur de nombreuses difficultés à lui attribuer une caractéristique, un statut propre. Aussi, là où certains, se basant sur les concepts du penseur, parlent de « métaphysique d'artiste » ou de « physiologie de l'art », d'aucuns y voient pour leur part une ontologie esthétisante, ou encore une esthétique existentialiste. En vérité, cette esthétique revêtira tous ces aspects, tour à tour et simultanément. Mais surtout, nous le voyons derrière toutes ces spéculations, c'est la question du sens que Nietzsche donne à l'art qui pose problème. Or philosophie et art sont mêlés chez l'auteur allemand, au point qu'il suffit de négliger un seul concept philosophique d'importance pour se perdre dans son

esthétique : surhumain, pathos de la distance, hiérarchie, éternel retour, volonté de puissance, nihilisme, mais également des questions comme la science, le christianisme, la métaphysique, tout doit être pris en compte. Et la réciproque est encore plus vraie : la majeure partie des notions de sa philosophie découle de la problématique de l'art, à partir de laquelle elle est énoncée ; si bien que c'est toute la pensée nietzschéenne qui se trouve appauvrie si l'on omet de l'envisager sous cet angle.

L'esthétique que nous avons étudiée dans ces pages est par ailleurs traversée de part en part de tergiversations, de revirements, de paradoxes, voire de réelles contradictions sur des sujets tels que l'art et la communication, les rapports entre l'artiste et l'œuvre d'art, la métaphysique d'artiste, pour nous limiter à ces exemples. Ces irrégularités, au demeurant, ne sont pas toujours imputables à un effet chronologique ou à une évolution du texte. On le sait, la philosophie de Nietzsche est parfois découpée en trois phases : une phase dite de jeunesse qui englobe ses premiers textes ; une seconde phase qui débute avec *Humain, trop Humain* ; et une dernière, appelée phase de maturité, à partir de *Ainsi parlait Zarathoustra*. Les commentateurs essaient parfois d'invoquer ces phases pour déceler une évolution. Cependant, si l'on peut effectivement observer des changements dans cette réflexion, la majeure partie des antinomies étudiées montre la tendance inverse, et se maintient des premiers jusqu'aux derniers ouvrages, sur toute l'œuvre du philosophe.

Résistance à la systématisation, imbrication art-philosophie, paradoxes multiples, nous en conviendrons : tous ces traits rendent la lecture de cette esthétique pour le moins délicate. Or c'est toute la question : faut-il pour autant en déduire un non-lieu, voire son inexistence ? Faut-il s'arrêter à un tel constat, en sachant que les traits mentionnés ne constituent pas une exception, mais bien plutôt le lot commun permanent d'une philosophie se voulant avant tout

anti-systémique, antilogique, atypique ? Il convient ici de le préciser : en parlant de non-lieu de l'esthétique nietzschéenne, nous entendons bien une esthétique au sens d'une science de l'art, à savoir donc au sens strict, traditionnel du terme. Si une telle « théorie esthétique » est absente de la pensée nietzschéenne, comme le prétendent certains commentateurs, pour quelle raison le corpus développe-t-il tous ces thèmes directement associés à ce domaine : la question de l'originalité, du jeu, de la tragédie, du romantisme, la classification des arts, et bien d'autres encore ? Pourquoi tant de d'aphorismes s'intéressent-ils aux arts, à la musique, à l'architecture, à la sculpture, à la danse, sans oublier le théâtre, la gastronomie, abordant la question de leurs formes, leurs moyens, leurs enjeux, de la création qui les sous-tend ? Que faire dès lors de tout ce matériau, toutes ces observations, ces théories abordées et développées dans le corpus ? Faut-il les mettre de côté, prétendre qu'elles n'existent pas ?

Et ce n'est pas tout : pour le dire maintenant, non seulement cette théorie esthétique nietzschéenne existe, mais qui plus est, elle s'inscrit pleinement dans une tendance de fond du philosophe : son opposition à la modernité. Elle constitue bel et bien à ce titre un désaveu, une réfutation de l'esthétique de la seconde moitié du XIXe siècle. Nietzsche était un pourfendeur des idées et conceptions de son temps, il est indispensable de garder cela à l'esprit. Dans *Ecce Homo,* où il revient sur *Par-delà bien et mal,* c'est avant tout cette direction qu'il indique : « Ce livre (1886) est, essentiellement, une critique de la modernité – y compris des sciences modernes, des arts modernes, même de la politique moderne [...] ». (*EH, Pourquoi j'écris de si bons livres, §2*) Et pour fustiger le romantisme, il ne se montre guère plus courtois : « Fausseté abyssale de cet "art le plus moderne" » (*FP XII,* 2[113]). On le perçoit donc, la modernité ne constitue pas une valeur positive aux yeux du philosophe.

Certes, Nietzsche ne rejette pas en bloc, ni dans ses moindres aspects, l'esthétique de son temps. On peut citer à ce titre sa fameuse remarque selon laquelle on ne peut peindre de manière tout à fait réaliste, l'artiste procédant toujours nécessairement par tri ou par sélection de la nature : « Il n'en peint, en fin de compte, que ce qui lui *plaît* [...] Ce qu'il sait peindre ! » (*GS*, *Plaisanterie, Ruse et Vengeance,* §55). Sur ce point, l'auteur du *Gai Savoir* semble aller dans le sens des impressionnistes. Il consacre également des aphorismes à l'architecture, qui connaissait alors un regain d'intérêt significatif et possédait un statut particulier au sein de la modernité. À ce niveau encore, son plaidoyer pour des espaces verts, ouverts et libérés, est plutôt en accord avec les théories les plus avancées de son temps :

> Il faudra reconnaître un jour, et bientôt peut-être, ce qui manque à nos grandes villes : des endroits silencieux, spacieux et vastes pour la méditation, des endroits avec de hautes et de longues galeries pour le mauvais temps et le temps trop ensoleillé, où le bruit des voitures et le cri des marchands ne pénétreraient pas, où une subtile convenance interdirait, même au prêtre, la prière à haute voix : des constructions et des promenades qui exprimeraient, par leur ensemble, ce que la méditation et l'éloignement du monde ont de sublime […]. (*GS,* §280)

Quel aspect, quel registre de la modernité Nietzsche rejette-t-il donc précisément ? Il convient de rappeler que son époque (1844-1900) est marquée par l'apparition d'un phénomène qui n'a jamais décliné par la suite, mais s'est au contraire renforcé jusqu'à maintenant : l'art populaire, ou l'art de masse. Nietzsche s'efforcera de marquer sa différence par rapport à cette tendance, non seulement en valorisant un thème comme l'éducation en art, mais en empruntant systématiquement une orientation aristocratique dans sa réflexion, ce qui l'amènera à appeler de ses vœux la renaissance et le triomphe d'un art de grand style, un grand art, ou art élitiste pour le dire autrement.

Par ailleurs avec l'apparition de nouvelles techniques, telles la photographie, le phonographe, le cinématographe, la prolifération de documents imprimées, de toutes tailles et

tous usages, on assista à une démultiplication du potentiel de l'art, une intensification de son rayonnement. Or, à côté de ces transformations ayant surtout pour effet, aux yeux de Nietzsche, de banaliser l'art, la manière de penser ce dernier se trouva elle aussi modifiée. Apparut par exemple la théorie de *l'art pour l'art*, laquelle marquait la possibilité pour celui-ci de s'autonomiser et peut-être, avant tout, de s'auto-définir. L'art fut également réinterprété à la lumière des notions de loisir et de divertissement, avec une dimension économique sous-jacente dont on devine la centralité. C'est en l'occurrence sous cet éclairage qu'il faut comprendre les thématiques suivantes, présentes dans la réflexion esthétique du philosophe : critique du divertissement, retour au sens tragique de l'art, théorie de l'art à partir de la notion de vie, critique de l'inspiration et rappel du sens laborieux de l'art, ré-ancrage de celui-ci dans une problématique corporelle à travers l'instrument de la sexualité.

La conclusion qui s'impose, après ce premier aperçu, est que Nietzsche a bien une théorie esthétique, une science de l'art, qui gagnerait dès lors à être mieux connue et explorée en tant que telle. En fait, c'était indiqué à l'entame de notre enquête, tous ces doutes auxquels elle fait face maintenant proviennent en partie du philosophe lui-même, qui est le premier à avoir jeté l'anathème sur sa réflexion esthétique : « Je n'ai plus d'esthétique ! » (*FP*, XII 7[7]). Nous le savons bien, c'est une manière pour lui de prendre ses distances par rapport à sa « métaphysique d'artiste » et, plus globalement, ce qu'il regarde comme une signification idéaliste de l'art. Mais il convient aussi de reconnaître que, par cette déclaration, Nietzsche porte un véritable coup à ses propres positions, les fragilise à son insu, rendant à l'avance toute investigation dans ce domaine hasardeuse, incertaine.

Pourtant, là aussi, il s'agit d'une dénégation qui pourrait dissimuler une logique. Car ce n'est pas par inadvertance que Nietzsche réfléchit sur l'art, tout en s'employant à saper ce

qui en constitue les principaux piliers, ni qu'il aime et célèbre l'art dans ses textes, sans pour autant hésiter à dénigrer les artistes, chasser les spectateurs et déclarer la guerre à l'art des œuvres d'art. En effet, en nous penchant en profondeur sur la question de la création d'art, qui demeure un thème central de la philosophie de l'art, nous avons pu noter que la réflexion nietzschéenne compromettait toute la science de l'art. Notre enquête a pu consolider ce premier point : le spectateur n'a pas sa place dans cette réflexion. En tant que philosophe du soupçon, Nietzsche ne lui fait pas confiance. Il refuse de lui donner une quelconque importance ou visibilité dans son système, voire de communiquer avec lui. En second lieu, le philosophe-artiste, que le penseur préconise, lequel fait souvent figure pour lui à la fois de champion et d'alter ego, a ni plus ni moins vocation à prendre la place de l'artiste. Et l'ambition absolument démesurée que l'auteur de *La Généalogie de la morale* met en lui ne s'arrête pas là, loin s'en faut. Nietzsche situe l'art dans une position atypique sortant largement de son cadre habituel, l'artiste humain faisant figure de rival direct de l'artiste divin. Cela permet au philosophe, une fois de plus, de croiser le fer avec son ennemi favori : la religion chrétienne. En troisième lieu, enfin, en se penchant sur l'œuvre d'art, on constate qu'il prône un art dépassant le contexte des musées ou des salles de concert et ne cherchant pas à satisfaire le goût du public. Voilà où il veut incontestablement en venir : la mort de l'art des œuvres d'art. Et Nietzsche, en l'occurrence, commet cet homicide en substituant une œuvre à une autre, cette dernière étant à la fois plus essentielle et surtout plus vivante : l'œuvre d'art humaine.

Au fil de notre enquête, progressivement, et confrontée à la complexité d'une réflexion qui affirme l'art avec une telle ostentation, et l'enterre tout aussi pompeusement, nous sommes donc arrivée à la conviction que Nietzsche n'a pas une seule esthétique, mais deux. En réalité, nous avons affaire à un Janus bifrons. D'une part, en fin connaisseur qu'il est, le philosophe

adopte une esthétique centrée sur l'œuvre d'art, et d'autre part il en développe une seconde, dont la finalité, la raison d'être est l'œuvre humaine. Il nous paraît à ce titre indispensable d'aborder cette pensée sous ces deux angles distincts pour en saisir toutes les implications et subtilités. La seconde esthétique, celle de l'œuvre humaine, naît et prend son essor aux dépens de la première, celle des œuvres d'art, dont elle se nourrit pour mieux en triompher. C'est la raison pour laquelle, tout en étant passionné d'art, Nietzsche ne peut s'empêcher de le mettre systématiquement en question, de le brocarder, d'en saper les fondements, comme s'il constituait au fond un obstacle à son véritable projet esthétique.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvre de Nietzsche

Nous lisons Nietzsche à partir de la version française de l'édition Colli-Montinari : Friedrich Nietzsche, *Œuvres philosophiques complètes*, Paris, Gallimard, 1978.
Les textes suivants sont lus à partir de la traduction de Patrick Wotling : *La Naissance de la tragédie* (Paris, Le Livre de Poche, 2013) ; *Le Gai savoir* (Paris, GF-Flammarion, 2007) ; *La Généalogie de la morale* (Paris, Le Livre de Poche, 2000) *; Par-delà bien et mal* (Paris, GF-Flammarion, 2000) ; *Le cas Wagner* et *Le crépuscule des Idoles* (Paris, GF-Flammarion, 2005).
Ainsi Parlait Zarathoustra est cité dans la traduction de G.-A. Goldschmidt (Paris, Le Livre de Poche, 1983)
Le Livre du philosophe (Paris, Aubier-GF-Flammarion, 1991) est cité à partir de la traduction d'Angèle Kremer-Marietti.
Ecce Homo (Paris, GF-Flammarion, 1992) et *L'Antéchrist* (Paris, GF-Flammarion, 1996*)* sont cités à partir de la traduction d'Éric Blondel.
Les *Lettres à Peter Gast* sont citées à partir de la traduction de L. Servicen (Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1981).
Les *Dernières lettres : hiver 1887 – hiver 1889*, sont citées à partir de la traduction de Yannick Souladié (Paris, Éditions Manucius, 2011).

Bibliographie critique (ouvrages cités)

ADORNO W. Theodor, *Théorie esthétique,* trad. fr. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 2011.
ANDLER Charles, *Le Pessimisme esthétique de Nietzsche,* Paris, Gallimard, 1979.
ANDRÉAS-SALOMÉ L., *Friedrich Nietzsche à travers ses œuvres*, trad. fr. J. Benoist Méchin, Paris, Grasset, 1992.
BÉLAND Martine, *Kulturkritik et philosophie thérapeutiqe chez le jeune Nietzsche*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2012.

BERTRAM Ernest, *Nietzsche. Essai de mythologie*, trad. fr. R. Pitrou, Paris, Éditions du félin, 1990.

BLONDEL Éric, *Nietzsche, le corps et la culture : la philosophie comme généalogie philologique*, Paris, PUF, 1986.

BOYER Alain, COMTE-SPONVILLE André, *Pourquoi ne sommes-nous pas nietzschéens,* Paris, Livre de Poche, 2002.

CAMPONI Giuliano, *Les Lectures françaises de Nietzsche*, Paris, PUF, 2001.

CORMAN Louis, *Nietzsche : Psychologue des profondeurs*, Paris, PUF, 1982.

CREPON Marc, *L'Herne Nietzsche*, Paris, Éditions de l'Herne, 2005.

DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie,* Paris, PUF, 1973.

DERRIDA Jacques, *Éperons. Les Styles de Nietzsche*, Chicago, The University of Chicago Press, 1979.

DIXAUT Monique, *Querelle autour de la Naissance de la Tragédie*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1995.

_____, *Nietzsche, Par-delà les antinomies*, Chatou, Éditions de la transparence, 2006.

DUFOUR Éric, *L'Esthétique musicale de Nietzsche*, Villeneuve D'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2005.

FERRY Luc, *Homo aestheticus : l'invention du goût à l'âge démocratique,* Paris, Grasset, 2000.

FINK Eugène, *La philosophie de Nietzsche,* Paris, Éditions de Minuit, 1986.

FISCHER-DIESKAU Dietrich, *Wagner et Nietzsche : l'initiateur et son apostat,* Paris, F. Van De Velde, 1979.

FRANCK Didier, *Nietzsche et l'ombre de Dieu*, Paris, PUF, Collection Épiméthée, 1998.

FROESE Katrin, *Rousseau and Nietzsche : Toward an Aesthetic Morality,* Lanham, Lexington Books, 2001.

GRAF Max, *Le Cas Nietzsche – Wagner,* Paris, Buchet–Chastel, EPEL, 1999.

GRANIER Jean, *Le Problème de la vérité dans la philosophie de Nietzsche*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

_____ , *La Sagesse artiste,* Paris, Éditions du CERF, 1991.

_____, *Nietzsche,* Paris, PUF, Que sais-je, 1982.

GROSZ Elizabeth, *The Incorporeal*, New York, Columbia University Press, 2017.

HAAR Michel, *Nietzsche et la métaphysique,* Paris, Gallimard, 1993.

_____, *La Fracture de l'histoire : Douze essais sur Heidegger*, Grenoble, Jérôme Millon, Collection « Krisis », 1994.

HABERMAS Jürgen, *Le* D*iscours philosophique de la modernité : douze conférences,* trad. fr. C. Bouchindhomme et R. Rochlitz, Paris, Gallimard, 1988.

HARTMANN Hans, *Nietzsche critique d'art*, Paris, Société française d'études nietzschéennes, 1985.

HEIDEGGER Martin, *Nietzsche,* trad. fr. Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1971.

JANZ Curt Paul, *Nietzsche. Biographie*, 3 Tomes, Paris, Gallimard, 1984.

JURANVILLE Alain, *Physique de Nietzsche*, Paris, Denoël-Gonthier, 1973.

KAUFMANN Walter, *Nietzsche, Philosopher, Psychologist, Antichrist*, Princeton, Princeton University Press, 1974.

KEMAL Salim, *Nietzsche, Philosophy and Arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

KESSLER Mathieu, *Nietzsche ou le dépassement esthétique de la métaphysique*, Paris, PUF, 1999.

_____, *L'Esthétique de Nietzsche,* Paris, PUF, 1998.

KOFMAN Sarah, *Nietzsche et la métaphore,* Paris, Éditions Galilée, 1983.

_____, *L'Imposture de la beauté*, Paris, Éditions Galilée, Paris, 1995.

LASSERRE Pierre, *Les Idées de Nietzsche sur la musique,* Paris, Société du Mercure de France, 1905 (réédition Garnier, 1927).

LIEBERT Georges, *Nietzsche et la musique,* Paris, PUF, 2012.

LEMAIN T., *Pour une critique de la raison ludique. Essai sur la problématique nietzschéenne*, Paris, J. Vrin, 1993.

LÖWITH Karl, *De Hegel à Nietzsche,* trad. fr. Rémi Laureillard, Paris, Gallimard, 1981.

MARIETTI Angèle-Kremer, *L'Homme et ses labyrinthes*, Paris, L'Harmattan, 1999.

_____, *Nietzsche et la rhétorique*, Paris, PUF, 1992.

METAYER Guillaume, *Nietzsche et Voltaire : De la liberté de l'esprit et de la civilisation*, Paris, Flammarion, 2011.

MONTINARI Mazzino, *« La Volonté de puissance » n'existe pas*, Paris, Éclat, 1998.

MOREL Georges, *Nietzsche, création et métamorphoses,* Paris, Aubier-Montaigne, 1971.

MÜLLER-LAUTER Wolfgang, *Nietzsche. Physiologie de la volonté de Puissance*, trad. fr. Jeanne Champeaux, Paris, Éditions Allia, 1998.

NEHAMAS Alexander, *Nietzsche, Life as Literature*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1987.

OLIVER Kelly, *Womanizing Nietzsche*, New York, Routledge, 1995.

_____, et PEARSAL Marilyn, *Feminist Interprétations of Friedrich Nietzsche*, University Park (Pennsylvanie), Pennsylvania State University Press, 1998.

PAUTRAT Bernard, *Versions du soleil : figures et système de Nietzsche*, Paris, Éditions du Seuil, 1971.

PHILONENKO Alexis, *Nietzsche : le rire tragique,* Paris, Librairie générale française, 1995.

ROSSET Clément, *L'Anti-nature : Éléments pour une philosophie tragique*, Paris, PUF, 1986.

_____, *Faits divers*, Paris, PUF, 2013.

_____, *La Force majeure,* Paris, Éditions de Minuit, 1983.

SCHACHT Richard, *Nietzsche*, éd. Ted Honderich, Londres et New York, Routledge, 1983.

SCHAEFFER Jean-Marie, *L'Art de l'âge moderne : L'Esthétique et la philosophie de l'art du dix-huitième siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992.

SIMHA André, *Pour connaître Nietzsche*, Paris, Bordas, 1988.

STAMATIOS Tzitzis (sous sa direction de), *Nietzsche et les hiérarchies*, Paris, L'Harmattan, 2008.

STIEGLER Barbara, *Nietzsche et la critique de la chair : Dionysos, Ariane, le Christ,* Paris, PUF, 2005.

_____, *Nietzsche et la biologie*, Paris, PUF, 2001.

SOJCHER Jacques, *Nietzsche, la question et le sens*. *Esthétique de Nietzsche*, Paris, Aubier Montaigne, 1972.

VALADIER Paul, *Nietzsche l'intempestif*, Paris, Beauchesne éditeur, 2000.

WOTLING Patrick, *Nietzsche et le problème de la civilisation*, Paris, PUF, 1995.

_____, *La Philosophie de l'esprit libre : Introduction à Nietzsche*, Paris, Flammarion, 2008.

YOUNG Julian*, Nietzsche's Philosophy of Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

ZWEIG Stefan, *Nietzsche*, trad. fr. A. Hella A. et O. Bournac, Paris, Stock, 1996.

_____, *Le Combat avec le démon : Kleist - Hölderlin - Nietzsche*, trad. fr. A. Hella A. et O. Bournac, Paris, Le Livre de poche, 1976.

Articles, chapitres et revues

BALZAC Honoré de, « Sur la Chartreuse de Parme », in *la Revue parisienne*, 25 septembre 1840.

BUTLER Judith, « Faire et défaire le genre », conf. donnée le 25 mai 2004 à l'Université Paris X-Nanterre, publiée sur le site http://www.univ-lille3.fr/set/cadrebutler.html

CAYE Pierre, « *"Ni Apollon, ni Dionysos" : Nietzsche architecte* », in *Métaphysique de l'esprit : De la forme à la force*, éd. P. Magnard, Paris, Vrin, 1997, pp. 171-193.

CHENET François, « Nietzsche et la pensée de l'Asie », *Les Études philosophiques* n° 1, janvier-mars 1995, pp. 129-140.

CLOSSON E., « Nietzsche et Bizet », *Revue musicale*, n° 7, 1922, pp. 147-154.

D'IORIO Paolo, « Systèmes, phases, chemins, strates. Modèles et outils pour l'étude d'une philosophie en devenir. », in *Nietzsche. Philosophie de l'esprit libre*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2004, pp. 21-36.

DUFOUR Eric, « La physiologie de la musique de Nietzsche », *Nietzsche-Studien*, vol. 30, 2001, pp. 222-245.

ELIOT Thomas Stearns, « Review of A. Wolf, *The Philosophy of Nietzsche* », *International Journal of Ethics*, 26 (1915-1916).

GOETSCHEL Jacques, « Théâtralité hors théâtre : pour lire Nietzsche », *Les Études philosophiques* 73, n° 2, janvier 2005, pp. 145-182.

GRLIC Danko, « L'Anti-esthéticisme de Friedrich Nietzsche», in *Nietzsche,* Cahiers de Royaumont philosophie, numéro VI, VIIème colloque, 4-8 juillet 1964, Paris, Éditions de Minuit, pp. 177-182.

ISABEL Thibault, « *Nietzsche et la psychanalyse* » in *L'Inactuelle. Revue d'un monde qui vient*, février 2019 (en ligne).

KOFMAN Sarah, « Le/ Les "concepts" de culture dans les "intempestives" ou la double dissimulation », in *Nietzsche aujourd'hui*, 1, Paris, U.G.E., 1973.

KREMER-MARIETTI A., « Le Terrain de l'art une clef de lecture du texte nietzschéen », in *Nouvelles lectures de Nietzsche,* éd. Dominique Janicaud, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1985.

LAFORGUE Pierre : « Hugo lecteur de Balzac, ou de Montégnac à Montreuil-sur-mer », in *L'intertextualité*, sous la direction de Marie Miguet-Ollagnier et Nathalie Limat-Letellier, Presses universitaires de Franche-Comté, 1998, pp193-213.

LIBIS Jean, « Nietzsche et la musique », in *Critique* t. XLII, n. 469-470, juin-juillet 1986, pp. 712-731.

MARCUZZI Max, « Le Chœur comme mur vivant. Physiologie de la tragédie », in *La Revue philosophiq*ue de la France et l'étranger 118, 3, 1998, pp. 359-376.

MIGOTTI Mark, « Not your Grandfather's Genealogy : How to Read GM III», in *Journal of Value Inquiry*, 49 (3) : 329-351, published online, June 2015.

MULLER-LAUTER Wolfgang, « *Décadence artistique et décadence physiologique, les dernières critiques de Nietzsche contre Richard Wagner »,* in *Revue Philosophique de la France et de l'étranger*, t. 188, nº 3, juillet-septembre 1998, Paris, PUF, p.288-289.

Nouvelle revue d'esthétique n° 8, « La disparition de l'œuvre », Paris, PUF, 2011.

Autres textes

La Bible, traduction œcuménique, Paris, Éditions du Cerf, 2010.

BAUDELAIRE Charles, *Curiosités esthétiques*. L'Art Romantique, éd. de H. Lemaitre, Paris, Classiques Garnier, 1999.

BOILEAU Nicolas, *L'Art poétique*, Paris, éd. Aug. Delalain, 1815.

DESCARTES René, *Discours de la méthode* (1637), IV, in *Œuvres et Lettres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1953.

DE TOUR Grégoire, *Histoire des Francs*, Paris, Gallimard, 2011, Livres X.

FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary,* Paris, Gallimard, 1998.

GIDE André, *Dostoïevski*, Paris, Librairie Plon, 1923.

GOETHE Johann Wolfgang von, *Les Souffrances du jeune Werther* in *Romans,* trad. fr. Blaise Briod, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954.

GUSDORF Georges, *Le Romantisme*, tomes 1 et 2, Lausanne, Payot, 2002.

HUGO Victor, *Les Contemplations*, in *Œuvres complètes. Poésie II*, Paris, Robert Laffont, 1985.

KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, trad. fr. A. Philonenko, Paris, Vrin, 1986.

LACOUE-LABARTHE Philippe, *L'Absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

MANN Thomas, *Souffrances et grandeur de Richard Wagner,* trad. fr. Félix Bertaux, Paris, Fayard et Compagnie, 1935.

MASSON J.-Y. et PARIZET S. (sous la direction de), *Les Écrivains face à la Bible*, Paris, Éditions du CERF, 2011.

MONTAIGNE Michel de, *Essais,* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2007.

PASCAL Blaise, *Pensées,* Paris, Léon Brunschvicg éditeur, 1897.

PLATON, *Le Banquet*, trad. fr. Paul Vicaire, Paris, Gallimard, 2011, p.104.

ROSSET Clément, *L'Esthétique de Schopenhauer*, Paris, PUF, 1969 (rééd. collection Quadrige, 1989).

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité chez les hommes,* Paris, Gallimard, Collection « Folio Essai », 1989.

SAND George, *Consuelo,* t.1 et 2, Paris, Gallimard, Paris, 2004.

SANS Édouard, *Richard Wagner et la pensée schopenhauerienne,* Paris, Klincksieck, 1969.

SARTRE Jean-Paul, *Huis clos*, Paris, Gallimard, collection Folio, 1947.

SCHLEGEL Friedrich, *Lucinde,* in *Romantiques allemands,* t.1, trad. fr. Y. Delétang-Tardif, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1963.

SCHOPENHAUER Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation,* trad. fr. A. Burdeau, Paris, PUF, 1998.

STENDHAL, *Le Rouge et le noir*, Paris, Gallimard, collection Folio, 1995.

_____, *La Chartreuse de Parme* in *Romans et nouvelles,* t.2, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1948.

WAGNER Richard, *L'Œuvre d'art de l'avenir,* trad. fr. J. G. Prod'homme et F. Holl Plan-de-la-Tour, Paris, Éditions d'aujourd'hui, 1982.

WALL Anthony, *Ce corps qui parle : Pour une lecture dialogique de Denis Diderot,* Montréal, Éditions XYZ, 2005.

_____, *La Place du lecteur*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.