



HAL
open science

Nietzsche et la critique du théâtre

Fabrice Grebert

► **To cite this version:**

Fabrice Grebert. Nietzsche et la critique du théâtre. Philosophie. Université Clermont Auvergne, 2024. Français. NNT : 2024UCFA0157 . tel-04918967

HAL Id: tel-04918967

<https://theses.hal.science/tel-04918967v1>

Submitted on 29 Jan 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Clermont Auvergne



Thèse présentée par Fabrice GREBERT

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE DE CLERMONT AUVERGNE

Titre de la thèse

Le problème du théâtre selon Nietzsche

La critique nietzschéenne du théâtre en contrepoint de la valorisation de la tragédie

Soutenue publiquement le jeudi 28 novembre 2024

Directeur de thèse

Monsieur Vincent GÉRARD, Professeur – Université Clermont Auvergne

Président du jury

Monsieur Jacques-Olivier BÉGOT, Professeur – Université de Rennes

Jury

Monsieur Jacques-Olivier BÉGOT, Professeur – Université de Rennes, *rapporteur*

Monsieur Vincent GÉRARD, Professeur – Université Clermont Auvergne, *directeur*

Madame Céline DENAT, Maître de conférence – Université de Reims Champagne-Ardenne

Monsieur Camille DUMOULIÉ, Professeur émérite – Université Paris Nanterre, *rapporteur*

« Comment l'individu peut-il s'insérer dans le contrepoint [*den Contrapunct*] de la culture privée et publique, comment peut-il simultanément conduire la mélodie et, comme mélodie, accompagner ? »

HTH I, Cinquième section,
Indices de culture supérieure et de culture inférieure,
§ 242, p. 267/KSA 2.267.

Remerciements

Je tiens à remercier monsieur Vincent Gérard pour ses précieux conseils et pour la liberté de travail qu'il m'a laissée. Je remercie Farid Si Moussa pour sa relecture et ses propositions. Je remercie Sylvain Portier et le regretté José Cardoso pour les références précises et inattendues qu'ils m'ont soumises, sur l'*Orkaval* ou bien sur Fichte en tant que Hanswurst par exemple. Merci à monsieur Blaise Benoit pour ses indications sur sa compréhension de la notion de vérité chez Nietzsche.

Grands remerciements au Cercle d'Études Nietzschéennes pour m'avoir donné l'occasion de faire une conférence sur les rapports problématiques entre Nietzsche et le théâtre, et pour les rencontres stimulantes auxquelles cela a donné lieu, ainsi qu'à une publication aux *Cadernos Nietzsche* de l'université de São Paulo.

Je remercie enfin ma femme et ma fille pour m'avoir soutenu dans ces travaux.

Liste des abréviations et des éditions utilisées
pour les citations des œuvres de Nietzsche

- A**, *Aurore*, trad. fr. Éric Blondel, Ole Hansen-Løve & Théo Leydenbach, Paris, Flammarion, GF, 2012.
- AC**, *L'Antéchrist*, trad. fr. Éric Blondel, Paris, Flammarion, GF, 1993.
- APZ**, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. fr. Geneviève Bianquis révisée, présentation Paul Mathias, Paris, Flammarion, GF, 1996.
- CId**, *Crépuscule des Idoles*, trad. fr. Patrick Wotling, Paris, Flammarion, GF, 2005.
- CIn1**, *Considérations Inactuelles I et II*, trad. fr. Pierre Rusch, Paris, Gallimard, NRF, 1990.
- CIn2**, *Considérations Inactuelles III et IV*, trad. fr. Henri-Alexis Baatsch, Pascal David, Cornelius Heim, Philippe Lacoue-Labarthe & Jean-Luc Nancy, Paris, Gallimard, NRF, 1990.
- CW**, *Le cas Wagner*, trad. fr. Éric Blondel, Paris, Flammarion, GF, 2005.
- DD**, *Dithyrambes de Dionysos*, trad. fr. Jean-Claude Hémerly, Paris, Gallimard, 1974.
- EH**, *Ecce homo*, trad. fr. Éric Blondel, Paris, Flammarion, GF, 1992.
- EP**, *Écrits posthumes, 1870 – 1873, Le drame musical grec, Socrate et la tragédie, La Philosophie à l'époque tragique des Grecs, Vérité et Mensonge au sens extra moral*, trad. fr. Jean-Louis Backes, Michel Haar & Marc Buhot de Launay, Paris, Gallimard, NRF, 1975.
- EPh**, *Écrits philologiques*, trad. Paolo d'Iorio & Anne Merker (dir.), Paris, Les Belles Lettres, 2019-2023.
- GM**, *La généalogie de la morale*, trad. fr. Éric Blondel, Ole Hansen-Løve et Théo Leydenbach, Paris, Flammarion, GF, 1996, édition revue, 2023.

GS, *Le Gai Savoir*, trad. fr. Patrick Wotling, Paris, Flammarion, GF, 1997, rééd. 2007.

HTH I, *Humain, trop humain I*, trad. fr. Patrick Wotling, Paris, Flammarion, GF, 2019.

HTH II, *Humain, trop humain II*, trad. fr. Éric Blondel, Ole Hansen-Løve et Théo Leydenbach, Paris, Flammarion, GF, 2019.

NT, *La Naissance de la Tragédie*, trad. fr. Céline Denat, Paris, Flammarion, GF, 2015.

NW, *Nietzsche contre Wagner*, trad. fr. Éric Blondel, Paris, Flammarion, GF, 1992.

PBM, *Par-delà bien et mal*, trad. fr. Patrick Wotling, Paris, Flammarion, GF, 2000.

KGW, *Nietzsche Werke, Kritische Gesamtausgabe*, édition établie par Giorgio Colli &azzino Montinari, Berlin, Walter de Gruyter, 1967 (suivi du numéro de tome, puis de volume dans le tome, suivi du numéro de page).

KSA, *Nietzsche Werke, Kritische Studienausgabe*, édition établie par Giorgio Colli &azzino Montinari, Berlin/New-York, Walter de Gruyter, 1967-88, rééd. 1999 (suivi du numéro de tome puis du numéro de page).

OPC, *Œuvres philosophiques complètes*, Paris, Gallimard, NRF, 1968-1997, 18 volumes.

Cette référence concerne surtout les *Fragments Posthumes* (suivi du nom de l'œuvre avec laquelle ils sont classés dans la version française de l'édition Colli-Montinari parue aux éditions Gallimard, ou, pour les textes postérieurs à l'été 1882, du numéro du tome correspondant (IX à XIV), puis du numéro de série, et enfin entre crochets du numéro du fragment dans la série).

Co, *Correspondance I et II*, de Juin 1850 à avril 1869, et d'avril 1869 à décembre 1874, textes établis par Giorgio Colli etazzino Montinari, trad. fr. Henri-Alexis Baatsch, Jean Bréjoux et Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 1986.

Correspondance IV, et *V*, de janvier 1880 à décembre 1884, et de janvier 1885 à décembre 1886, textes établis par Giorgio Colli etazzino Montinari, trad. fr. Jean Lacoste, Paris, Gallimard, 2015.

Correspondance VI, de janvier 1887 à janvier 1889, textes établis par Giorgio Colli etazzino Montinari, trad. fr. Jean Lacoste, Mesnil-sur-l'Estrée, Gallimard, juin 2023.

INTRODUCTION

Le problème

Dans la *Naissance de la tragédie*, Friedrich Nietzsche valorise la tragédie grecque antique quand il en fait notamment l'expression d'une intuition humaine fondamentale, mettant en scène le tragique de l'existence. Par le biais du fameux couple Dionysiaque/Apollinien, l'époque grecque antique aurait su concentrer des forces créatrices considérables afin de donner une apparence, par le biais de la représentation, à des tensions profondes qui travaillent la condition humaine.

Pour autant, s'agit-il là d'une valorisation complète du théâtre par Nietzsche ? Loin s'en faut. Et il nous faut bien admettre que si valorisation il y a, celle-ci est mitigée, et elle n'apparaît pas comme valorisation totale et franche.

Ainsi lorsque l'on fait la lecture suivie des livres de cet auteur, on aboutit ensuite à des critiques acerbes très prononcées de Nietzsche à l'encontre du théâtre, dans *Le Cas Wagner*, ou dans *Nietzsche contre Wagner*, par exemple¹.

Mais pourquoi ce revirement ? Qu'est-ce qui est reproché alors dans le théâtre ? Est-il devenu, à la fin du XIXe siècle, dégénéré ou décadent, par rapport à l'origine, comme on peut le lire à plusieurs reprises ? Ou bien est-ce que le reproche porte sur quelque chose d'essentiel au théâtre, incontournable, peut-être déjà présent dans la tragédie grecque antique ? Car comme dit Platon en *République* 607 c, « la dissidence est ancienne entre la philosophie et le théâtre », or « l'imitation » est la cause essentielle du rejet platonicien : est-ce qu'on trouvera chez Nietzsche quelque chose du même ordre, que ce soit le rejet de l'imitation ou d'autre chose de proprement théâtral ?

¹ **CW**, *Lettre de Turin, mai 1888*, § 12, p. 60/ KSA 6.39. : « Comprendre que nos comédiens sont plus vénérables que jamais n'implique pas qu'on minimise le danger qu'ils représentent... Mais qui doute encore de ce que je veux, – de ce que sont les trois exigences que ma fureur rentrée, ma préoccupation, mon amour de l'art m'ont cette fois poussé à énoncer ? « Que le théâtre ne vienne pas exercer de domination sur les arts. Que le comédien ne vienne pas pervertir les intègres. Que la musique ne devienne pas un art de mentir ». »

Certes il faut préciser, et nous nous donnerons cette tâche, ce qu'il faut entendre par théâtre grec antique. Or, même s'il s'agit là de l'origine du théâtre, de sa construction archaïque, il y a toutefois des distinctions à faire entre ce qu'était à l'origine la tragédie, et ce qu'elle est devenue ensuite. On comprendra comment il pourrait être possible d'encenser la forme antique tout en dévaluant la forme moderne.

Les éléments constitutifs du théâtre ne semblent pourtant pas opposés aux critères méthodologiques nietzschéens généralement retenus quand il s'agit de l'action de valorisation en général, comprenons : au sens où l'on donne de la valeur à quelque chose ; bien souvent Nietzsche valorise le faux semblant, contre une certaine forme de vérité, ou bien il valorise la création artistique, le travail de l'apparence, le masque. D'ailleurs, dans ce jeu du caché et du démasqué, il y aura nécessairement à établir un rapport particulier à la notion de vérité en partant de cette perspective.

En outre, on s'interroge sur la raison du rejet nietzschéen du théâtre d'autant plus que Nietzsche fait souvent référence à des auteurs dramatiques *antérieurs* éminents. Par exemple le rapport de Nietzsche à Shakespeare sera à préciser. Mais aussi celui de Nietzsche à Diderot, et à une foule considérable d'autres auteurs encore. La méthode que nous pensons utiliser est celle de la mise en perspective, dans un jeu entre recherche de pierres d'achoppement communes, et de clarification des différences manifestes.

Le problème du rejet nietzschéen du théâtre se pose encore davantage si l'on suit les théoriciens de théâtre *postérieurs* qui se réclament ou pourraient se réclamer de Nietzsche. Ainsi le rapport à faire entre Nietzsche et Antonin Artaud est-il à élucider. Artaud a-t-il détourné une certaine figure de Nietzsche afin de le transformer à sa mesure ? S'agit-il pour cet auteur d'une sorte de schizophrénie intellectuelle, ou bien doit-on ne voir là qu'un oubli d'un aspect embarrassant de la pensée de l'auteur auquel il pourrait faire référence ? À moins qu'il ait tout simplement préféré occulter la critique nietzschéenne à l'encontre du théâtre dans une forme de réponse qui envisage tout autrement le problème. Ou encore, dans une autre perspective, il est aussi envisageable qu'Artaud ait su saisir l'esprit de la critique nietzschéenne pour essayer de faire en sorte que la postérité artistique sache tenir compte des reproches exposés pour nourrir sa créativité.

A La méthode

Nous sommes en droit, et oserions-nous dire, en devoir, de commencer par nous poser une question méthodologique majeure concernant tout commentaire de l'œuvre de Nietzsche qu'un commentateur oserait faire : faut-il être nietzschéen pour commenter Nietzsche ? La question se pose en effet dans la pensée philosophique plus ou moins récente, puisqu'elle entre en résonance avec des travaux collectifs de penseurs et philosophes contemporains. Ainsi en est-il du collectif rassemblant Alain Boyer, André Comte-Sponville, Vincent Descombes, Luc Ferry, Robert Legros, Philippe Raynaud, Alain Renaut et Pierre-André Taguieff, collectif qui revendiquait « Pourquoi nous ne sommes pas nietzschéens »², et cherchait à montrer le danger de cet héritage. Ces auteurs réagissaient contre les Derrida, Deleuze ou Foucault qui, dans les années 60-70, avaient quant à eux défendu en revanche l'actualité surprenante de la pensée de Nietzsche. La polémique continue au XXI^e siècle dans un ouvrage coordonné par Dorian Astor et Alain Jugnon intitulé « Pourquoi nous sommes nietzschéens », rassemblant dix-sept auteurs³, lesquels revendiquent que nous (nous tous ?) aurons à devenir nietzschéens car le temps présent nous impose cette réévaluation.

On pourrait même se demander à l'inverse : comment ne serions-nous pas nietzschéens, comment même y échapper ? Ainsi quand quelqu'un comme Paul Ricœur reconnaît en Nietzsche un des philosophes du soupçon, ne reconnaît-il pas en même temps tout l'héritage qui en résulte, comme la remise en question de la notion de vérité depuis la fin du XX^e siècle, et comme le remplacement progressif de la philosophie strictement scientifique (*die streng wissenschaftliche Philosophie*) par la philosophie de la vision du monde (*la Weltanschauung Philosophie*), qui annonce la phénoménologie, ou bien par l'herméneutique qui s'attèle à l'étude du sens, à l'interprétation, au-delà d'une recherche de la vérité comme absolu ?

² Cf. Collectif, *Pourquoi nous ne sommes pas nietzschéens* Edit. Grasset, collection « Le collège de philosophie », 1991.

³ Cf. D. ASTOR et A. JUGNON, *Pourquoi nous sommes nietzschéens*, éditions Les Impressions nouvelles, collection « Réflexions faites », 2016, avec Alain Jugnon, Alain Jouffroy, Michel Surya, Giuliano Campioni, Miguel Morey, Monique Dixsaut, Bernard Stiegler, Paul Audi, Jean Maurel, Hadrien Laroche, Jean-Clet Martin, Frédéric Neyrat, Avital Ronell, Stefan Lorenz Sorgner, Philippe Beck, Jean-Luc Nancy, Dorian Astor.

Or le problème méthodologique qui nous intéresse, à propos de « Faut-il être nietzschéen pour commenter Nietzsche ? » touche la démarche d'analyse et l'écriture. Bien souvent l'on se sent des ailes, un vent porteur nous est insufflé à la lecture de Nietzsche et l'on se prend à faire des envolées lyriques. Le risque est grand que l'on manque ce que l'on visait, que l'on s'emballe et que par manque de lecture pointilleuse on passe à côté d'un sens ou d'un autre. L'œuvre est complexe, difficile à appréhender dans son ensemble, à concilier avec elle-même parfois. La tentation serait forte de ne pas tenir compte de tel aphorisme étonnant et détonnant avec le reste retenu. D'aucuns ont pu reprocher au Nietzsche de Heidegger, à celui de Foucault, ou à celui de Deleuze, d'être au fond du Heidegger, du Foucault ou du Deleuze. Non pas que la référence nietzschéenne ne soit chez ceux-là qu'un prétexte ou un prête-nom pour qu'ils exposent chacun leur thèse personnelle, mais au sens où ils ont gardé de Nietzsche ce qui leur ressemblait, ils ont « retrouvé » dans l'œuvre de Nietzsche ce qui faisait écho à leur propre œuvre, comme dans une prise de conscience rétrospective.

Retenons qu'il est peu aisé d'être intègre dans une analyse si l'on est fasciné par la puissance de la prose. À l'inverse, une lecture froide serait peut-être plus rigoureuse, plus proche de la lettre de l'auteur, plus attentive aux nuances ou même aux contradictions éventuelles. Sauf que Nietzsche travaille la contradiction, le paradoxe ; et pour ne pas qu'on s'y englu, il réclame de la hauteur. La lecture froide et détaillée risque de passer à côté de la vitalité énergétique de l'écriture, et tombe sous le coup de la critique nietzschéenne elle-même. La lecture froide dissèque, sépare, oppose, et ne perçoit pas le mouvement d'ensemble.

Il y aurait même pire que la lecture froide, ce serait de systématiser la philosophie de Nietzsche. Mais cela aussi tombe sous le coup de la critique nietzschéenne vu qu'il dit explicitement : « Je me défie de tous les systématiques et les évite. La volonté de système est un manque d'intégrité »⁴, Nietzsche s'oppose en cela à d'éminents philosophes comme par exemple Hegel. Et c'est là un point de vue décidé et assumé de notre auteur.

Alors que nous reste-t-il comme perspective de démarche méthodologique, nous qui voulons étudier les rapports antagonistes entre la pensée de Nietzsche et le théâtre ? Ce ne peut être qu'une démarche de prudence, à la fois dans la préparation à la lecture, dans la

⁴ *Cld*, *Maximes et flèches*, § 26, p. 125/ KSA 6.63.

préparation à l'explication et aussi dans la recherche des fondements progressifs de la pensée. D'autant plus qu'une partie de notre problème concerne une certaine historicité du rapport antagoniste, car comment le « jeune » Nietzsche peut-il encenser la tragédie quand le « vieux » Nietzsche vilipende le théâtre ? Qu'est-ce qui se passe dans l'entre-deux, dans l'entre-temps ?

B Les étapes

Dans un premier temps nous allons devoir expliquer ce qu'est le théâtre grec antique, et en dégager les spécificités, c'est là une étape indispensable pour savoir de quoi l'on parle. Mais il n'est pas possible, par ailleurs, d'omettre le rejet platonicien du théâtre pour rendre compte de la perspective nécessairement philologique de Nietzsche. Nous ne pourrions comprendre ce que la prise de position nietzschéenne signifie sans cette mise en perspective.

Ensuite il s'agira de voir ce que Nietzsche en retient, dans la *Naissance de la Tragédie* notamment. Vraisemblablement ce que Nietzsche retient et valorise correspond plutôt à ce que nous nommons aujourd'hui opéra, ou bien art total, danse, chorégraphie, chant, musique, intrigue et drame. Ce qui nous amènera à voir seulement ensuite ce qui est reproché, dénigré, dévalué, notamment au travers du *Cas Wagner*. Il y aura entre autres le reproche de soumettre la création représentative aux goûts du public, comme une forme de cabotinage, de perte de probité intellectuelle.

Nous serons dès lors conduits à formuler une hypothèse d'importance : l'enjeu porte sur le statut de la vérité. Cette thématique, nous devons la pousser plus en avant jusqu'au « philosophe comme médecin de son époque », thème classique chez Nietzsche. Et cependant, c'est un thème qu'il faudra remettre en cause, particulièrement en ce qui concerne le théâtre, car celui-ci ne guérit pas, bien au contraire, il est plutôt un symptôme.

Nous mettrons pourtant cela en question avec une pensée classique sur le théâtre, même à partir du fond de la critique pourtant soutenue. Platon dit en effet en *République* X 607 d « Déclarons néanmoins que si la poésie imitative peut nous prouver par de bonnes raisons qu'elle a sa place dans une cité bien policée, nous l'y recevrons avec joie », et en 607 e :

« Nous permettrons même à ses défenseurs qui ne sont point poètes, mais qui aiment la poésie, de parler pour elle en prose. » Tout se passe comme si cette place de défenseur était justifiée par la fameuse *catharsis* aristotélicienne exposée dans la *Poétique* d'Aristote. Or cette *catharsis* fait référence à une fonction thérapeutique, fonction que nous avons justement mise en doute (le théâtre est plutôt un symptôme, avons-nous dit), voilà qui posera nécessairement question.

En parallèle avec cela, par une méthode de mise en perspective, nous questionnerons une antériorité que nous pourrions qualifier de nietzschéenne, puisqu'il en parle lui-même. Il s'agira de souligner le lien étrange entre Nietzsche et Shakespeare. Nous voudrions comprendre comment Nietzsche peut considérer Shakespeare comme son presque égal, comme un très fin psychologue, connaisseur de la condition humaine, comment il se peut que, malgré les références élogieuses qui sont faites à Shakespeare, ce dernier, qualifié de *barbare*, ne semble pas parvenir à sauver le genre théâtral pour autant.

Dans un autre temps, il s'agira de questionner des rapports supposés à Diderot. Est-ce que c'est la thèse de Diderot sur le théâtre qui pose le problème de fond de la critique nietzschéenne ? Cette relation d'extériorité que Diderot préconise pour que le jeu de l'acteur soit plus vraisemblable, manque-t-elle de vérité foncière ?

Se pourrait-il que le retour à la vérité vécue intérieurement, retour recherché par Stanislavski, aurait mieux convenu aux attentes nietzschéennes ? Au contraire de l'acteur de Diderot qui s'habille de son personnage artificiellement construit de toutes pièces, chez Stanislavski la construction du personnage consiste à lui donner un vécu intérieur, à l'habiter de l'intérieur, à le nourrir d'aliments, d'émotions personnelles propres au comédien afin que son personnage transpire la vie.

Par ailleurs la question sur l'adéquation de la critique nietzschéenne au théâtre tel qu'il est se pose d'autant plus que la postérité, qui se réclame pourtant de Nietzsche, prétend se nourrir des apports nietzschéens pour fonder un nouveau théâtre. Ainsi cela pourrait-il annoncer le théâtre de la cruauté d'Artaud ?

Nietzsche s'est-il trompé de cible en visant le théâtre, était-il aveuglé de ressentiment à l'encontre de Wagner ? Ce serait étonnant pour celui qui s'affirme comme prévenu des dommages du ressentiment.

Artaud s'est-il trompé sur Nietzsche, alors même qu'il semble reconnaître l'influence de ce dernier dans ses réflexions ? Ce serait surprenant, Artaud est un fin lecteur, et il y en a d'autres que l'influence de Nietzsche a stimulés dans leur créativité.

En tout dernier recours, nous ne pouvons pas mettre de côté le goût de Nietzsche pour la mise en scène, pour le théâtral, et même la manière dont il se met lui-même en scène. Voilà qui ne cadre pas avec la véhémence de la critique. Peut-être Nietzsche n'y a-t-il pas cru lui-même.

Et si le goût du masque était au fond le goût de la posture, voire plutôt le goût de l'imposture, entendue non pas comme une usurpation mais comme refus de la posture, refus de s'installer dans une position ferme et définitive, mais plutôt incitation à sans cesse réévaluer les valeurs ?

Car après tout le théâtre est plus que tout autre un art des apparences, qui pose la surface comme une réalité profonde. Le théâtre devrait avoir tout ce que Nietzsche demande à l'art. Il possède la force de persuasion, il implique le jeu et le plaisir de jouer, il utilise le faux pour faire du vrai, il en appelle aux émotions les plus douloureuses que l'homme ait rencontrées. C'est de plus l'art de l'interprétation par excellence, et qui se réinterprète lui-même sans cesse, qui plus est.

Alors quoi ! Ce dénigrement nietzschéen est-il fondé ? Nietzsche fait comme s'il pouvait critiquer son modèle critique ? Comme si cela pouvait encore avoir du sens de remettre en question une démarche artistique dont l'activité est de donner du sens ?

L'on peut aussi retourner contre lui cette critique : n'a-t-il pas lui aussi le goût du spectaculaire, ne trame-t-il pas son propos de façon à faire ressortir ses conclusions comme dans un effet de scène ? Ne se met-il pas en scène ? Voyons par exemple dans *Ecce homo ! Pourquoi j'écris de si bons livres ! Pourquoi je suis un destin !* Ces titres sont provocants et ne sont pas avancés sans ménager des effets. C'est très théâtral, pourrait-on dire.

Enfin ajoutons que les figures classiques de l'œuvre nietzschéenne sont exposées comme des personnages, il faut bien le remarquer. Le *persona* en latin est le masque, et le respect du masque est invoqué souvent chez Nietzsche. Quels personnages ? Le dernier homme, l'homme supérieur, le surhomme, l'homme de ressentiment, l'homme théorique,

la figure de Socrate, la figure de Wagner et le chinois de Königsberg pour ne citer que les plus connus. Notons aussi le bestiaire : l'aigle, le serpent, le chameau, le lion, entre autres et il y a aussi par ailleurs la référence à l'enfant. Ce sont encore des personnages, des figures types, comme les Juifs, ou comme les Allemands, les Français, les Anglais ou les Chinois. Ils sont construits avec leurs caractères, ce sont des « *personna* », des figures de théâtre. Cela nous donnera l'occasion de dresser les conditions d'une typologie théâtrale.

En outre, la perspective étant un thème foncièrement nietzschéen, c'est en variant les perspectives que nous pourrions tourner autour du problème. Pour ce faire nous pourrions questionner des nietzschéens qui, quant à eux, ne dénigraient pas le théâtre, tout en cherchant à assumer l'héritage de Nietzsche. Nous pourrions aller voir du côté d'Artaud notamment. Nous pouvons voir comment il s'en sort avec ce problème, s'il l'a remarqué, s'il lui a trouvé une solution, s'il a dû abandonner une part pour pouvoir éventuellement en conserver une autre.

C. Discussions contemporaines autour du problème.

Lorsqu'il s'agit de recenser les réflexions contemporaines autour du problème qui nous occupe, à savoir le jugement dénigrant à l'encontre du théâtre chez Nietzsche, il y a une certaine évidence à se référer aux nombreuses analyses du genre tragique qui établissent certains parallèles. Ainsi, faire référence à Clément Rosset⁵, cela semble aller de soi. Chez cet auteur il est envisagé « le tragique » au travers de la probité d'un esprit en quête d'authenticité qui saurait prendre le monde tel qu'il est dans sa dure réalité, et peut-être même parvenir à trouver un certain contentement à cela. C. Rosset établit clairement le lien entre Schopenhauer et Nietzsche⁶. Par contre dans notre démarche nous n'obtenons pas une pleine satisfaction au travers de cette approche. D'une part il ne s'agit pas là de théâtre, puisque le tragique désigné est celui de l'existence, du réel, et d'autre part ce serait réduire le théâtre à la tragédie, ce que nous aimerions éviter ici, car nous voulons ouvrir sur la notion générale de théâtre ce qui inclut notamment aussi la comédie.

⁵ Cf. C. ROSSET, *La philosophie tragique*, Paris, PUF, 1960 ; et aussi *Logique du pire : éléments pour une philosophie tragique*, Paris, PUF, collection « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1971 ; et enfin *La Force majeure*, Paris, éditions de Minuit, 1983.

⁶ Cf. C. ROSSET, *L'Esthétique de Schopenhauer*, Paris, PUF, 1969.

On peut par ailleurs saluer une autre tentative, comme celle de Jacques Darriulat dans un article : « Nietzsche et l'esthétique de la tragédie »⁷, qui semble approcher davantage la dimension du théâtre. Or s'il est bien fait référence à la *Naissance de la tragédie*, c'est ensuite pour chercher à faire les liens généraux avec les grands thèmes nietzschéens comme « l'amor fati » ou « l'éternel retour », et l'on s'éloigne de l'esthétique du théâtre pour verser dans un point de vue métaphysique sur l'être.

Nous pouvons encore proposer comme référence l'article de Jacques Goetschel intitulé « Théâtralité hors théâtre : pour lire Nietzsche »⁸. Nous devons reconnaître que ce serait pour nous une source d'inspiration, et que le titre nous donne à penser. Néanmoins notre problème concernant la discrimination du théâtre ne trouve pas là sa solution, il demeure en l'état, tel quel, n'est approché que lointainement. L'extra théâtralité est abordée dans sa symbolique, selon son altérité, son signe de séduction ou sa féminité, cela s'éloigne de notre problème.

Mais alors se pourrait-il que ce thème du rapport entre Nietzsche et le théâtre n'ait précisément jamais été traité de façon problématique ? Loin s'en faut il faut bien le reconnaître, il y a en effet un article d'un certain Bernard Lambert⁹ qui énonce précisément le problème qui nous intéresse. Nous voyons en lui un précurseur sur cette question. En revanche nous ne nous accordons pas avec ses conclusions, qu'il va donc falloir discuter sérieusement.

En outre il y aura des conclusions de P. Sloterdijk qui vont nous intéresser particulièrement, car, bien que le projet de cet auteur soit plutôt de retrouver l'inspiration cynique en faisant de Diogène le partenaire de Dionysos, l'idée même évoquée par le titre *Le penseur sur scène*¹⁰ laisse entendre que la philosophie de Nietzsche est fortement liée à sa présentation de manière théâtrale.

Mais avant d'envisager les enjeux nietzschéens du problème, il nous faut avant tout en explorer les racines. Il s'agit donc tout d'abord de rechercher dans une antériorité avancée

⁷ Sur son site : <http://www.jdarriulat.net/Introductionphiloesth/PhiloContemp/Nietzsche/NietzscheTrag.html>

⁸ Cf. J. GOETSCHEL, *Théâtralité hors théâtre : pour lire Nietzsche*, in « Les Études philosophiques », 2005/2 n°73, PUF.

⁹ Cf. B. LAMBERT, *Les grandes théories. Nietzsche et le théâtre*, magazine « Littérature », n°9, 1973.

¹⁰ Cf. P. SLOTERDIJK, *Le penseur sur scène*, Christian Bourgeois éditeur, traduction H. Hildenbrand, 1990

les premières manifestations d'un écart entre philosophie et théâtre, car c'est sur ce terrain que se situe la prise de position nietzschéenne. En effet ce qui donne du sens au rejet nietzschéen c'est que la difficulté que pose le théâtre est déjà ancienne, qu'elle s'est déjà posée, qu'il y a eu des antécédents qu'il faut nécessairement rappeler.

I. LES RACINES DU PROBLÈME.

Il est courant de partir de la *Naissance de la tragédie* pour aborder le problème du rapport entre Nietzsche et la philosophie, ou entre Nietzsche et le théâtre tragique. Il est moins courant déjà de penser la *Naissance* non comme un point de départ mais comme une sorte de projection à partir des cours de philologie à Bâle. Dans une oscillation hésitante entre l'étude des classiques et la production d'une pensée philosophique, Nietzsche a nourri sa réflexion à partir d'une connaissance appuyée de tous les aspects multiples, de toute la dimension culturelle, de ce que c'est que le théâtre antique, et qu'il va nous falloir expliquer d'abord, car ce qui est évident pour celui qui a baigné dans la culture de l'antiquité n'est pas forcément évident pour tout le monde.

I. Ou'est-ce que la tragédie grecque antique ?

Pour pouvoir aborder la critique nietzschéenne (critique argumentée et critique de rejet) du théâtre, puis ses développements et opposition, nous devons exposer dans un préambule l'origine et la spécificité du théâtre dont il est question, à savoir du théâtre antique. Nous ne faisons là que détailler, autant que le requiert la présente étude, le projet nietzschéen lui-même puisque nous abordons une thématique similaire à celles envisagées par Nietzsche lui-même dans son *Initiation aux leçons sur l'Œdipe-Roi de Sophocle*¹¹, comme la thématique du chapitre 3 sur le public, ou celle sur le drame (§ 4), celle sur la musique (§ 2) ou encore celle sur le chœur (§ 5), par exemple.

Il nous faut d'ores et déjà préciser que le champ d'étude de ce style de théâtre est limité par le fait que nous pouvons le connaître surtout au travers de seulement quatre auteurs. En effet, la tradition nous a préservé les œuvres d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, comme représentants illustres de la tragédie antique, et d'Aristophane pour ce qui est de la comédie. Partant d'une probable même origine, ces deux formes de théâtre se sont ensuite distinguées l'une de l'autre, sans toutefois se perdre de vue. Mais si parfois la comédie se pique de parodier la tragédie, il n'en reste pas moins que c'est sur cette dernière que les philosophes ou les théoriciens de l'esthétique ont, semble-t-il, le plus discuté. Nous aurons donc plus d'éléments critiques s'agissant de cette forme dramatique qu'est la tragédie.

A. Historique de la tragédie.

Si l'on observe l'histoire stricte de l'existence manifestée de la tragédie antique grecque, on ne lui reconnaît une durée que d'à peine un siècle, ce qui semble surprenant étant donné a contrario la longue histoire du genre. En effet, si l'on ne veut considérer que la manifestation du phénomène « tragédie », on doit remonter, selon les traces historiques

¹¹ Cf. F. NIETZSCHE, *Introduction aux leçons sur l'Œdipe-Roi de Sophocle*, été 1870, trad. fr. Françoise Dastur et Michel Haar, éditions encre marine, St Julien-Molin-Molette, 1994.

qui nous restent aujourd'hui¹², à -472 pour la première représentation des *Perses* d'Eschyle, et on finit en -401 avec la dernière représentation de *Œdipe à Colone* de Sophocle. Par contre, l'histoire du genre « théâtre tragique antique » est plus longue puisqu'elle commencerait en -535/34, sous la Tyrannie de Pisistrate, avec les premiers concours tragiques. Il y aura ensuite de nombreuses reprises des pièces et des thèmes dans les temps postérieurs aux auteurs cités : dès -386, au programme des Dionysies, on aura inscrit la reprise d'une tragédie ancienne. On va continuer à re-composer et représenter intégralement des pièces tragiques pendant l'antiquité gréco-romaine jusqu'au premier siècle av. J. C. On ne peut non plus nier l'influence du genre sur l'ensemble de l'histoire du théâtre au cours des siècles, avec par exemple les parodies tragiques de Plaute inspirées de thèmes grecs, les reprises du style par de grands dramaturges comme Racine ou Corneille par exemple, ou bien la reprise des schèmes et des intrigues telles quelles par des auteurs du XXe siècle comme J. Giraudoux, J. Anouilh, J. Cocteau, J-P. Sartre ou B. Brecht, ou du XXIe siècle, avec Wajdi Mouawad (notamment avec les mythes d'Œdipe et d'Antigone).

A. 1. Origine de la tragédie.

Si nous voulons traiter ici plus particulièrement de la tragédie, pour pouvoir expliquer ce qu'elle est, et dans l'optique d'en donner une définition, nous devons préciser son origine, car en expliquant sa genèse, nous pourrions mieux cerner sa fonction originelle, et peut-être retrouver ainsi les raisons premières de la dissension entre la philosophie et la tragédie en général, et du rejet du théâtre par Nietzsche en particulier.

A. 2. Origine religieuse. Le culte de Dionysos.

L'origine de la tragédie est vraisemblablement religieuse, c'est du moins ce qui est attesté par nombre de chercheurs¹³ qui se sont penchés sur ce problème. Or, puisque nous voulons traiter d'un fait historique et culturel riche des gloses s'étalant sur deux mille ans à

¹² Cf. J. DE ROMILLY, *La Tragédie grecque*, éditions Quadrige/PUF., 4^e édition, Paris, 1992, p. 6 : « La tragédie grecque, avec sa moisson de chefs d'œuvres, dure en tout quatre-vingts ans. »

¹³ Cf. J. DE ROMILLY, *La Tragédie grecque*, éditions Quadrige/PUF., 4^e édition Paris, 1992, p.11 : « Tout d'abord – on l'a dit et redit – la tragédie grecque a sans nul doute une origine religieuse. »

son propos, nous devons nous attendre à trouver des commentaires et des commentateurs qui vont concerner notre étude de façons variables. En l'occurrence il nous faut préciser à propos du témoignage d'Aristote notamment, qu'il a cet avantage de parler d'un phénomène qu'il connaît ou avoisine de près. Même s'il faut aussi reconnaître qu'à l'époque d'Aristote, le phénomène du théâtre tragique est déjà passé. Toutefois nous devons être reconnaissants à cet auteur car Aristote est lui-même l'initiateur de ce mouvement naissant traitant de réflexion esthétique. Pour ce qui est par ailleurs de la référence à Nietzsche, son travail philologique lui a permis de déblayer les problèmes. Et compte tenu que c'est la tragédie à sa naissance qui nous intéresse, l'ouvrage bien connu de cet auteur nous sera bien évidemment précieux dans notre présent travail.

Si l'on veut donner un exemple du réel intérêt que soulève par ailleurs le sujet pour ces auteurs, on peut annoncer que, autant Nietzsche qu'Aristote – et probablement l'un grâce à l'autre – sont d'accord pour dire que le dieu du vin et de l'ivresse, Dionysos, est impliqué dans ces représentations scéniques. Aristote écrit :

« Étant donc, à l'origine, née d'improvisations (elle et la comédie ; *la tragédie qui remonte aux auteurs de dithyrambes*, la comédie qui remonte aux auteurs de ces chants phalliques encore en honneur aujourd'hui dans maintes cités) la tragédie grandit peu à peu parce qu'on développait tout ce qui manifestement lui appartenait en propre, et, après plusieurs changements, elle se fixa lorsqu'elle eût atteint sa nature propre. »¹⁴

Le passage que nous notons ici en italique montre le lien évoqué plus haut entre Dionysos et la tragédie en passant par le dithyrambe, encore qu'il ne s'agisse là que d'une citation, même si elle est d'un auteur tel qu'Aristote, et qu'il nous faille apporter quelques précisions. Autrement dit, nous devons expliquer davantage le passage du dithyrambe à la tragédie si nous voulons que notre généalogie soit assurée. Pour ce qui est de déterminer le propre de la tragédie, nous y reviendrons plus tard, après avoir remonté les moments de la naissance du genre.

¹⁴ Cf. ARISTOTE, *La Poétique*, traduction J. Hardy, éditions Les Belles Lettres, Paris, 1985, 4, 1449 a 9, p. 84.

A. 3. Origine mythique. Dionysos et l'ivresse.

Partons donc du dithyrambe, disons que c'est un chant en l'honneur de Dionysos pour le définir, et nous aurons déjà les débuts d'une explication. Car le mot « tragédie » parle de lui-même : *tragodia*, selon l'étymologie, peut être séparé en *tragos*, le bouc, et *odos*, le chant, et littéralement : le(s) chant(s) du bouc. Or, le bouc est le compagnon de Dionysos, inspirant partiellement la forme du satyre, du silène ou du dieu Pan, autres compagnons de Dionysos. Ces figures classiques du mythe font donc partie, avec d'autres, du cortège bachique, c'est-à-dire de la grande farandole qui suit le dieu du vin, éprise de la même ébriété que le dieu lui-même, envahie des pulsions les plus animales qui soient, non réfrénées et chaotiques, sexuelles et *phallo-phoriques*, c'est-à-dire que la puissance virile représentée par le phallus est originairement manifestée lubriquement et physiquement, puis sous forme édulcorée, au cours des cérémonies où l'on portait le phallus symbolique. Cela constitue du moins les caractères d'une figure mythique, dans la mesure où l'on ne saurait prétendre parler de la tragédie grecque sans oser faire référence à l'ensemble mythique auquel elle participe. Car comme il est dit dans le livre de J-P. Vernant et P. Vidal-Naquet :

« L'univers tragique se situe entre deux mondes, et c'est cette double référence au mythe, conçu désormais comme appartenant à un temps révolu mais encore présent dans les consciences, et aux valeurs nouvelles développées avec tant de rapidité par la cité de Pisistrate, de Clisthène, de Thémistocle, de Périclès, qui constitue une de ses originalités, et le ressort même de l'action. »¹⁵

Il ne faudrait toutefois pas que nous soyons nous-mêmes emportés à la suite du cortège extatique et traduisions en langage mystique des informations mythologiques. Aussi, pour ce qui est des sources historiques, nous pouvons décrire plus prosaïquement le déroulement de ces cérémonies.

¹⁵ Cf. J-P. VERNANT & P. VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, éditions La Découverte, Paris, 1989, p.7.

B. Déroulement du rituel originaire.

Pour ce faire nous puisons dans l'ouvrage d'O. Got où nous trouvons une description précise du rituel qui nous intéresse, puisqu'il s'agit là d'une synthèse tout à fait pratique et fonctionnelle, à ce stade de notre investigation :

« Dès le VIIIe, les officiants du dieu, les Bacchantes et les Bacchants, entonnent en son honneur le chant qui porte ce nom (rythme qui repose en partie sur l'iambe, pied formé d'une syllabe brève et d'une longue). Ils chantent et dansent en formant autour de son autel un cercle qui préfigure la forme de l'*orchestra*, au son des cymbales et des tambourins ; d'autres prêtres, habillés en satyres, se livrent à des danses et des chants phalliques. (...) Pendant la récitation des hymnes *dithyrambiques* (...), il arrivait qu'un des choreutes [de *chorus*, danse] se détache du groupe et, monté sur une estrade, improvise une monodie près de l'autel du dieu. Vers -550, le poète lyrique Thespis se mit à consigner par écrit ces improvisations, composées dans un mètre différent de celui du chœur, et qui devaient être à la source des épisodes des tragédies. Ainsi naquit l'*hypocritès*, non pas « l'hypocrite », mais « celui qui répond », qui « donne la réplique au chœur », ou encore le protagoniste, le « premier acteur », mot toujours employé. Thespis exécutait lui-même, en chantant et en dansant, les improvisations de son cru. Il créa la première représentation tragique en -534 à Athènes, sous Pisistrate, et obtint le prix. »¹⁶

C'est donc par le truchement de cérémonies religieuses que les fidèles rejoignent le feu sacré de Dionysos qui les emporte dans son cortège. Ces cérémonies pourraient presque soutenir la comparaison avec les rituels des Quakers anglais dont parle Voltaire dans ses *Lettres philosophiques*¹⁷, où ce sont des membres du public qui se sentent investis d'une mission divine ou d'une communion avec le divin, en tant que possédés enthousiastes. Ils sont enthousiastes dans le sens où ils sont possédés de Dieu, car alors, dans ce rituel anglais, les possédés sont pris de tremblements et se lancent dans des harangues

¹⁶ Cf. O. GOT, *Le Théâtre antique*, collection « Thèmes et études », éditions Ellipses Éditions Marketing S. A., Paris, 1997, p.7.

¹⁷ Cf. Voltaire, *Lettres philosophiques, Troisième lettre* : le prêcheur Georges Fox « se mit à trembler, à faire des contorsions et des grimaces, à retenir son haleine, à la pousser avec violence ; la prêtresse de Delphes n'eût pas fait mieux », éditions Flammarion, Paris, 1964.

inspirées¹⁸. Il en va de même de la contagion d'exubérance qui se propage dans les grands carnivals, c'est la manifestation de l'*hybris*, du déchaînement des excès extatiques, comme si l'on sortait de soi pour laisser parler à sa place le dieu. Tout ceci pour montrer combien la mise en œuvre de la manifestation du dieu est présente dans les mœurs humaines en général. Et tout ceci pour montrer aussi comment nous touchons là quelque chose de proprement humain, qu'il ne faudrait pas répudier comme exotique pour l'homme actuel, ni comme appartenant à une époque barbare et révolue.

Seulement nous voulons traiter plus particulièrement d'une certaine origine culturelle plus proprement humaine qui a eu lieu dans la Grèce antique. Sans que la légitimité de notre précédent propos soit mise en cause, même s'il vient corroborer notre thèse actuelle, il nous faut insister sur des sources plus en lien avec le thème.

B. 1. Le rituel comme mise en scène de l'extase.

Or pour ce qui est de la manifestation de l'extase dans le théâtre, nous pouvons reprendre les mots d'Aristote : « Aussi l'art de poésie appartient-il à des hommes naturellement bien doués ou à des hommes exaltés : dans le premier cas ils sont aptes à se façonner à leur gré des personnages, dans le second ils sont aptes à s'abandonner au délire poétique. »¹⁹

Signalons que, dans le contexte, les poètes désignés sont autant des auteurs dramatiques que des acteurs. Autrement dit, soit en tant que possession, soit en tant qu'ivresse des sens et de l'esprit, l'inspiration est aussi bien le fait possible de celui qui fait le texte que de celui qui l'interprète²⁰. Aristote peut alors vouloir dire que l'extase est une condition d'une bonne prestation ou d'une bonne création. Or, si nous considérons cette intervention mystique du divin comme une dépossession de soi, il est étrange de lier la qualité de la

¹⁸ À rapprocher de PLATON, *Ion*, 533e - 534a : « Comme les gens en proie au délire des Corybantes (prêtre de Cybèle) n'ont pas leur raison quand ils dansent, ainsi les poètes lyriques n'ont pas leur raison quand ils composent de beaux vers ; dès qu'ils ont mis le pied dans l'harmonie et la cadence, ils sont pris de transports bachiques. » traduction Méridier, éditions Les Belles Lettres, Paris, 1996.

¹⁹ Cf. ARISTOTE, *La Poétique*, traduction J. Hardy, éditions Gallimard, Paris, 1990, 17, 1455 a 33, p.110.

²⁰ Cf. PLATON, *Ion*, 536 a, traduction E. Chambry, éditions Garnier Flammarion, Paris, 1967, p. 419 : « Tel poète tient à une muse, tel autre à une autre, et nous appelons cela être possédé (*katexetai*), parce que c'est quelque chose comme une possession, puisque le poète appartient (*exetai*) à la muse. »

prestation à ce manque de contrôle, à ce laisser aller, au chaotique apparent. Pourtant il est possible de conserver du sens à cette extase mystique créatrice, et c'est là que F. Nietzsche peut nous apporter une signification intéressante :

« En chantant et en dansant, l'homme exprime son appartenance à une communauté supérieure (...). L'homme n'est plus artiste, il est devenu œuvre d'art : le pouvoir artistique de la nature entière se révèle ici dans les frémissements de l'ivresse, pour la satisfaction suprême de l'un-originaire »²¹. Et même plus : « il se sent comme un dieu, lui-même à présent marche dans cet état d'extase et d'élévation qu'il a vu aux dieux qui marchent dans ses rêves. »²²

Autrement dit, dans le cas de l'abandon au délire poétique, le déchaînement hors norme de certaines natures dionysiaques est condition de créativité intense, dans le sens où la confiance dans cette sensibilité de nature (dionysiaque) est elle-même considérée comme garantie suffisante pour sortir de la condition ordinaire de la vie commune.

B. 2. La manifestation du culte de Dionysos.

Le rapport entre Dionysos et la tragédie étant ainsi établi, nous pouvons apporter quelques indications supplémentaires concernant le culte de ce dieu. Il y avait dans la Grèce antique plusieurs fêtes qui lui étaient consacrées. Les *Lénéennes* au mois de janvier, se célébraient dans le *lénaion* (de *lénos*, le pressoir), où s'accomplissaient les concours dramatiques réservés aux athéniens avant qu'on ne construise un théâtre ; les *Anthestéries* fin février pendant lesquelles on fêtait le vin après des sacrifices rituels, les *Dionysies des champs* en décembre-janvier où l'on célébrait la fécondité des champs et des foyers au cours d'une procession qui promenait un phallus géant, dans un cortège de chants, et les *Dionysies de la ville* ou *Grandes Dionysies* en mars-avril, pendant lesquelles avaient lieu les concours dramatiques ouverts à tous les publics, favorisant l'hégémonie de la cité athénienne à l'égard des mondes grecs et non grecs.

²¹ *NT*, § 1, p. 106/ KSA 1.30.

²² *Id.*

C. La manifestation du Théâtre.

Même si par la suite il y eut des concours également aux *Lénéennes* et aux *Dionysies des champs*, ce sont davantage les *Grandes Dionysies* qui nous intéressent pour traiter de la tragédie à Athènes. Aux *Grandes Dionysies*, concouraient trois poètes tragiques et cinq poètes comiques, les premiers avec trois tragédies (ou trilogies) et un drame satyrique, les seconds avec chacun une comédie, ce qui fait en tout neuf tragédies, trois drames satyriques et cinq comédies. Tout cela devait nous donner un grand nombre de pièces, c'est-à-dire que plus d'un millier de tragédies ont dû être jouées, dont il ne reste que trente-trois reliquats (à savoir sept pour Eschyle, sept pour Sophocle et dix-neuf pour Euripide), et à peu près six cents comédies dont seules les onze d'Aristophane nous restent comme humble témoignage. Par le biais de ces quelques survivantes, nous pouvons néanmoins connaître les rôles formels des différents intervenants selon leur poste précis. On ne confond pas, en effet, les spectateurs, les acteurs, les auteurs et le chœur dans leur fonction au sein de la structure « tragédie ».

C 1. Le public.

Imaginons une foule toute bigarrée tant socialement qu'ethniquement. Celle-ci animait la ville d'Athènes pendant les fêtes de Dionysos, et se retrouvait dans le public du théâtre. C'est un public important et passionné, qui jouit de l'occasion rare de ces spectacles. Il faut dire qu'au début toutes les pièces n'étaient jouées qu'une seule fois (les reprises n'auront lieu qu'après le -Ve siècle). Au premier rang des spectateurs siégeaient les personnalités civiles et religieuses, d'autres places étaient réservées aux membres du conseil et aux jeunes gens faisant leur service militaire. Le prix était de dix oboles par jour, ce qui n'était pas cher, puis fut payé par le trésor public pour ceux qui avaient le statut de citoyens. Les métèques (les étrangers résidant à Athènes) avaient la possibilité d'assister au spectacle, ainsi que les étrangers de passage. Vers le tournant des -Ve et -IVe siècle, il semble que les femmes aient assisté au spectacle, les femmes libres avec leurs époux, et même les esclaves, s'ils accompagnaient leur maître, mais cela n'était guère courant. Ce public réagissait vigoureusement, il applaudissait, criait, martelait, jetait des cailloux ou des

olives, commandait « bis ». Selon la thèse de F. Nietzsche²³, ce public est connaisseur sans pour autant être blasé ou gavé de vers et d'images scéniques. Si les concours tragiques n'ont lieu qu'à certains moments de l'année, on ne peut pas penser que les spectateurs soient déjà repus mais qu'au contraire ils satisfont un manque dû à une longue attente d'un an. Comme le prix d'entrée est modique (ou même parfois il n'y a pas du tout de prix à payer, car le spectacle peut être subventionné par un mécène qui en tire prestige), les Athéniens vont presque tous au théâtre, ce qui constitue la condition même de l'élévation du niveau culturel d'ensemble des spectateurs. Le public est amateur au sens noble du terme, c'est-à-dire qu'il saura juger de la qualité du spectacle qu'on lui offrira.

C. 2. Les acteurs.

Pour ce qui est des acteurs, les acteurs proprement dits et non les figurants, ils ne dépassèrent que rarement le nombre de trois. À l'origine, Thespis, l'inventeur quasi mythique de la tragédie, mit, comme on l'a vu, un acteur en face du chœur. Puis Eschyle inventa le deuxième acteur, le deutéragoniste, ce qui permit l'invention du dialogue parlé. Enfin Sophocle, en -468, en introduisit un troisième, le tritagoniste ; dans ses derniers drames il en aurait même utilisé quatre. Ce nombre limité d'acteurs, par ailleurs uniquement masculins, entraînait des conséquences importantes : les mêmes acteurs, en changeant de costume et de masque, jouaient plusieurs rôles, de sorte qu'il ne pouvait y avoir sur scène deux personnages joués par le même acteur. Casse-tête brillamment assumé par les auteurs, mais qui donne aux tragédies un aspect un peu linéaire dans le sens où les personnages essentiels sont presque toujours en scène, les autres faisant des apparitions successives. L'apparence de l'acteur obéissait à des codes ritualisés, marqués par des costumes et des masques. Ceux-ci étaient faits de tissu, parfois d'écorce ou de bois, couvraient toute la tête, et comportaient des cheveux. Le visage était peint en blanc pour les rôles de femmes, en brun pour ceux d'hommes ; deux trous étaient ménagés pour les yeux, la bouche était légèrement ouverte. L'expression variait d'un personnage à l'autre et devait être visible d'assez loin (à partir de dix-huit mètres au premier rang à quatre-vingt-

²³ *EP, Le drame musical grec*, p. 21/ KSA 1.520. : « un public qui relevait impitoyablement tout excès de ton, toute faute d'accent (...) la populace possédait un jugement fin et délicat » (conférence donnée le 18 janvier 1870 à Bâle).

dix au dernier). Quant aux costumes, ils sont aussi codés que les masques. Ils doivent être richement ornés de motifs et de couleurs vives pour attirer les regards (sauf le noir pour le deuil). Les chaussures au -Ve siècle étaient encore des bottines à fine semelle, avant de faire place aux cothurnes à semelle épaisse. C'est là ce qui fait dire à F. Nietzsche que ces acteurs devaient être de véritables athlètes :

« perchés sur les échasses des cothurnes, le visage couvert de masques énormes, vivement coloriés, plus hauts que leurs têtes, la poitrine, le corps, les bras et les jambes couverts jusqu'à perdre tout naturel de coussins et de rembourrages, peuvent à peine se mouvoir, écrasés qu'ils sont sous le poids d'un manteau à longue traîne et d'une imposante coiffure. Ajoutons que ces figures doivent chanter et parler aussi fort que possible par de larges embouchures pour se faire comprendre d'une masse de plus de vingt mille spectateurs ; vraiment une tâche de héros, digne d'un combattant de Marathon. Mais notre admiration sera plus grande encore lorsque nous apprendrons que chacun de ces acteurs-chanteurs doit, toutes forces tendues pendant dix heures dire près de mille six cents vers, comprenant au moins six morceaux à chanter de plus ou moins grande importance »²⁴.

C. 3. Les auteurs.

En ce qui concerne les auteurs tragiques, on pourra retenir, selon la thèse développée dans le livre de J. De Romilly²⁵, que ce qui caractérise l'œuvre d'Eschyle, c'est l'importance de la justice divine, dans le sens où les dieux sont très présents et où le monde aspire à la justice²⁶ ; les hommes restent cependant responsables de leurs actes. Pour ce qui est de celle de Sophocle, on remarque chez lui une insistance sur la place du héros solitaire dans sa tragédie. Cet auteur montre une plus grande confiance en l'homme en posant des héros que rien ne saurait fléchir. Dans le cas d'Euripide, on découvre plutôt une tragédie des passions humaines. C'est entre autres parce que surgissent à son époque de nouveaux problèmes dans la cité, notamment d'ordre politique, ainsi par exemple des dilemmes

²⁴ **EP**, *Le drame musical grec*, p. 21/ KSA 1.520.

²⁵ Cf. J. DE ROMILLY, *La Tragédie grecque*, pp. 191-192 ou pp. 51, 80, 114.

²⁶ *Id.* p. 54.

comme : « Comment concilier pacifisme et patriotisme ? » ou « quelle foi accorder à tel gouvernant ? ». Euripide aborde des thèmes problématiques tels que les fautes des démagogues, ou l'homme en proie aux passions ainsi que la description de leurs effets. Ces indications sommaires sur ces auteurs n'ont pour but que d'aider à se repérer dans des œuvres dont quelques-unes sont parfois mal connues²⁷.

Nous pouvons ajouter un mot sur les sources d'inspiration de ces auteurs tragiques. Il s'agit principalement du passé mythique et un peu de l'actualité politique. Pour ce qui est de l'actualité politique, on peut renvoyer aux *Perses* d'Eschyle comme exemple principal, car il est souvent question des guerres quand on traite d'actualité. Pour ce qui est du passé mythique, on peut retenir que les histoires les plus sollicitées sont soit les « crimes monstrueux » fomentés dans la famille des Atrides (celui d'Agamemnon qui sacrifie sa fille), soit ceux de la famille des Labdacides (ceux d'Œdipe, par exemple inceste et parricide), ou encore Médée qui poignarde ses propres enfants : « Toutes ces horreurs sont des cas limites. Mais elles donnent au malheur mis en scène une portée plus bouleversante. »²⁸ Les tragédies grecques, ainsi, « traitent de thèmes qui engagent des émotions essentielles chez l'homme »²⁹. C'est en ce sens que nous pouvons soutenir que ces auteurs abordent réellement quelque chose de fondamental, contrairement à ce que nous disions lors de notre réduction simpliste préliminaire, en associant théâtre et superficialité (mais nous y reviendrons).

D'un point de vue technique, maintenant, ses concitoyens ont dit de Sophocle qu'il n'avait pas assez de « coffre » – c'est-à-dire pas assez de caisse de résonance de la voix, de puissance dans la poitrine –, pour être acteur. Et c'est pour cela qu'il se serait fait auteur. Cela va dans le sens du mérite que l'on peut attribuer aux acteurs. Or ces acteurs étaient dirigés par l'auteur lui-même. Ce n'est que vers la fin du -Ve siècle que l'on recruta un chef de chœur professionnel. Avant cela il fallait que l'auteur exerce de multiples fonctions : il était à la fois auteur, musicien (il composait la musique des chœurs, en devait respecter la métrique), chorégraphe et metteur en scène. En ce sens, on peut véritablement appeler le dramaturge antique un « poète » complet, justement parce qu'il est loin d'être

²⁷ Pour plus de précision, nous ne pouvons que renvoyer à l'ensemble de la thèse de J. DE ROMILLY.

²⁸ Id. p. 159.

²⁹ Id.

uniquement dramaturge et qu'il doit obligatoirement connaître les autres formes d'art évoquées ci-dessus. Composer des pièces était un métier, une *techné*, souvent héréditaire. Et si le sujet mythique était déjà donné, si le nombre d'acteurs était limité, le peu de liberté qui restait était le lieu même où le génie de la création pouvait se montrer.

D. La tragédie.

Viendrait-on à déplorer ces contraintes pesant sur les libertés du genre, il n'en est pas moins vrai que pour faire une bonne tragédie grecque, il faut se plier aux nombreuses règles de construction, aussi exigeantes et précises soient-elles. Nous en venons donc enfin à exposer les règles propres du genre dont parlait Aristote. Il faut bien noter, avant d'entrer dans les détails, que l'origine religieuse de la tragédie et la structure architecturale du théâtre ont fortement marqué l'écriture dramatique.

D. 1. Structure de la tragédie.

On peut proposer un plan type pour permettre de se rendre compte de la composition structurelle d'une tragédie. Elle comprend tout d'abord le prologue, ou scène d'exposition, qui se présente soit sous forme dialoguée, soit sous forme de monologue. Ensuite vient la parade, ou « entrée du chœur », composée de strophes chantées qui se répondent. Puis le premier épisode fait dialoguer les acteurs entre eux et avec le chœur ; le premier *stasimon* (chant du chœur « stationnaire ») se présente comme un ensemble variable de strophes chantées par le chœur ; suivent en général deux autres épisodes avec deux autres *stasima*. Pour finir, la pièce s'achève par l'*exodos*, ou « sortie du chœur », qui est en fait un dernier épisode, long et complexe.

D. 2. La musique.

Nous devons noter la présence de la musique au sein de ce style de théâtre car ce que nous appelons (nous en tant que modernes) « la tragédie », ne s'enrichit pas d'autant de musicalité. Là-dessus Nietzsche dit en effet : « ce que l'Athénien concevait comme « tragédie », nous pouvons le ranger à peu près sous le concept d'« opéra » : c'est tout au moins ce qu'a fait Voltaire dans une lettre au cardinal Quirini »³⁰. Cette précision était déjà anticipée dans son *Introduction aux leçons sur l'Œdipe-Roi de Sophocle* de l'été 1870, que Nietzsche donna à Bâle, avec le titre du § 7 « La tragédie antique et l'opéra ».

C'est d'ailleurs parce que Nietzsche est si sensible à cette musicalité que son ouvrage est d'abord sous-titré en 1872 : *La Naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique* ; ce qui nous permet de faire le lien entre cette forme de théâtre et les chants rituels qui le précédaient au moment originaire de son balbutiement dionysiaque, puisque les parties chorales sont là d'une grande importance dans l'agencement du tout. Ces chants sont d'une extraordinaire rigueur formelle, consistant en plusieurs séries (de une à trois) de stances symétriques, où la disposition des vers et des mètres se retrouve termes à termes. Ces séries étaient composées de *strophes* et d'*antistrophes*, parfois d'une troisième strophe appelée *épode*. En chantant le premier groupe de vers, le chœur se tournait vers la droite (côté cour), d'où le nom de *strophe* (se tourner), puis dans l'*antistrophe*, il se tournait vers la gauche (côté jardin) ; pour l'*épode*, il restait immobile. Rappelons une fois de plus que le poète avait de nombreux talents qu'il exerçait de concert, car sans cela il nous serait difficile de comprendre comment la musique était en accord étroit avec les rythmes des vers et avec la chorégraphie. Ce souci de symétrie des chœurs se retrouve d'ailleurs même dans les dialogues, avec parfois des tirades de même longueur encadrant des dialogues vers par vers. On retrouve encore ce même souci, jusque dans les mouvements de danse qui s'imitent et se séparent. Symétrie dans l'espace et symétrie dans le temps, tout tourne autour du nœud de l'intrigue, centre artificiel de gravité de tout un monde illusoire, porté par les clameurs du public au rythme des vocalises chorales.

³⁰ EP, *Le drame musical grec*, p. 17/ KSA 1.515.

D. 3. Le chœur.

Si nous avons bien montré comment la tragédie repose sur la musique, tant cette dernière est présente dans sa composition, et si nous voulons toucher le fond de la tragédie, alors nous sommes arrivés au point où nous devons questionner ce sur quoi repose la musique, à savoir le chœur. Nous aurions certes pu choisir de traiter de l'auteur une fois de plus, de son talent, de son inspiration, de Melpomène sa Muse, mais ce serait partir dans des séries de suppositions et de conjectures. Mieux vaut pour l'instant nous en tenir à la manifestation théâtrale en nous appliquant à étudier une partie du tout scénique dont nous n'avons pas encore parlé, mais qui pourtant est une spécificité de la tragédie grecque antique.

Quand l'archonte accordait un chœur à un poète, ce dernier devait alors recruter des gens avec l'aide d'un mécène (*chorégie*). Bien qu'il fût à l'origine de la tragédie dans le dithyrambe allié au culte de Dionysos, le chœur vit son importance décliner par la suite³¹. C'est qu'il fut perçu comme une entrave à l'action au fur et à mesure que celle-ci se développait. Seulement sa présence n'en était pas moins indispensable : c'est le chœur qui dit en quoi la situation mérite que l'on s'inquiète³². Les choristes qui n'étaient pas des acteurs portaient parfois des costumes aussi somptueux que ceux des acteurs, ce qui atteste de l'importance que l'on accordait à cet élément dramaturgique. L'aspect du chœur était fort varié : vieillards, jeunes filles ou femmes en deuil, Grecs, étrangers, notables ou esclaves. Les choristes, unité collective, chantaient sous la direction du *coryphée*, le chef de chœur (de *koruphé* : « sommet »), parfois en deux demi-chœurs, ou déclamaient en dansant (*chorus* signifie « danse »). Lors de la parade, le chœur faisait son entrée, après un prologue plus ou moins long, précédé du flûtiste qui prenait place au centre. Le chœur entraînait au pas sur un rythme anapestique (brève, brève, longue, rythme de marche, analogue à celui de l'alexandrin), en trois rangées de cinq choristes. Dans d'autres cas, il s'égaillait au contraire en petits groupes, par exemple pour les vieillards d'*Œdipe à*

³¹ Dans les premières pièces d'Eschyle, *Les Sept contre Thèbes*, *Les Perses*, le chœur est composé d'acteurs jouant des femmes effrayées en contraste avec le héros maître de lui-même. Le chœur a donc son rôle propre. Dans ses dernières pièces, *Prométhée enchaîné*, *l'Orestie*, le même auteur met en scène un chœur qui n'est plus que sympathisant, il répond en chœur, il fait chœur à l'acteur.

³² Et même plus, selon G. W. F. HEGEL, le chœur n'est pas simplement un juge extérieur qui n'apporte que des réflexions morales, il est « la substance réelle de la vie et de l'action héroïque et morale. Il représente le peuple », in *Esthétique*, éditions Flammarion/Champ, Paris, 1979, p.279.

Colone, ou les Érinées des *Euménides*. Dans tous les cas, le chœur ne sortait plus jusqu'à l'*exodos*, la « sortie ».

Pour ce qui est de la fonction du chœur, il existe de nombreuses controverses, car si Aristote lui assigne une fonction précise, d'autres penseurs discutent cette assignation. Aristote dit : « Le chœur doit être considéré comme l'un des acteurs, doit faire partie de l'ensemble et concourir à l'action non comme chez Euripide, mais comme chez Sophocle. »³³ Autrement dit, si Euripide n'accorde pas au chœur l'importance d'un personnage, ou si Eschyle lui en accorde beaucoup plus en lui donnant une place centrale dans l'intrigue, Sophocle représente l'équilibre parfait entre les deux tendances, selon Aristote. Il est cependant difficile de décider si ce dernier veut dire ici ce qui doit être ou bien rendre compte de ce qui se fait en général, tout en proposant une échelle de valeurs basée sur son expérience du théâtre. Nous y reviendrons. On pourrait certes arguer que, de toute manière, c'est au poète qu'il revient de déterminer la place qu'il compte réserver à l'élément choral dans sa mise en scène globale, et donc que les poètes qui ont créé les pièces l'ont fait selon leur conception, à savoir sans respecter une éventuelle règle sempiternelle. Il est d'ailleurs fort possible que là-même réside une portion de liberté pour ces auteurs, liberté que nous ne saurions pas leur enlever, tant ils en ont peu. Mais cela ne doit pas nous empêcher non plus de réfléchir sur le sens de l'élément choral au sein même de la tragédie.

Car le sens de la place du chœur dans l'ensemble tragique nous pose question, d'autant plus que cette place en tant que position incontournable vient des origines mêmes de la tragédie. La fonction du chœur est étrange, car si l'on pense la représentation théâtrale comme une imitation de la réalité, on ne peut comprendre ce qu'il fait dans des scènes intimes, ni s'expliquer pourquoi il n'agit pas quand il exprime sa bonne connaissance des aboutissants tragiques. On ne saurait davantage comprendre pourquoi un héros poussé à bout ne va pas attaquer ces sortes de spectateurs impudiques, parfois irritants, et ne faisant pas vraiment partie du public. D'où l'intérêt que nous portons à l'étude du sens de la place du chœur, comme le fait d'ailleurs F. Nietzsche : « Cette tradition [la tradition grecque] nous dit de manière tout à fait catégorique que *la tragédie est née du chœur tragique*, et

³³ Cf. ARISTOTE, *La Poétique*, 18, 1456 a, p. 114.

qu'elle se réduisait à l'origine au chœur, et au chœur seul : ce pourquoi nous nous devons de scruter minutieusement cet authentique drame originel qu'est le chœur tragique. »³⁴

Or cette charge dont parle Nietzsche a déjà été assumée par des commentateurs, qu'il cite, et dont nous allons reprendre les propositions d'interprétation. Ainsi A. W. Schlegel propose une thèse où il tend à faire du chœur le condensé de la foule spectatrice, sa substance. Il ne faut pas le confondre avec un spectateur unique qui serait représentant du peuple. Nous l'avons déjà évoqué, Aristote dit que le chœur doit être considéré comme un des acteurs, ce qui ressemble à cette idée selon laquelle il représente une personne unique et individuelle. Or cela reviendrait presque à dire qu'il serait considéré comme « spectateur quidam », alors que ce que propose justement Schlegel est de le considérer comme « spectateur idéal ». Cela pourrait revenir à dire que le poète, par la manière dont le chœur comprend les événements, fait entendre comment, selon ses vœux, le spectateur devrait les comprendre. Mais il y a surtout un aspect qui est convenablement mis en lumière : le plus important, dans ces interprétations de la fonction du chœur, est que le héros crie à travers lui ses sentiments au spectateur comme à travers un porte-voix qui donnerait une amplification colossale.

Nietzsche dit : « [Schiller] dans sa fameuse préface à *La Fiancée de Messine*, qui considérait le chœur comme un mur vivant que la tragédie érigeait autour d'elle, afin de s'isoler complètement du monde réel et de préserver son sol idéal et sa liberté poétique. »³⁵

Cette proposition, à laquelle adhère aussi Diderot dans son *Discours sur la poésie dramatique*³⁶, peut certes satisfaire les penseurs modernes mais ne saurait être entièrement suffisante pour les Athéniens. En effet, il faut bien se rendre compte que pour ces derniers, le satyre du chœur dionysiaque vit dans une réalité attestée religieusement par tout le passif relatif au mythe renouvelé par le culte. Si donc le spectateur croit religieusement à ces représentations, et qu'elles revêtent pour lui une forme de réalité, nous ne pouvons pas les associer arbitrairement à de la manifestation d'idéal – si l'idéal est lié à un « total irréel »

³⁴ *NT*, § 7, p. 129-130/ KSA 1.52.

³⁵ *NT*, § 7, p. 132/ KSA 1.54.

³⁶ « Soit que vous composiez, soit que vous jouiez, ne pensez pas plus au spectateur que s'il n'existait pas. Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre. Jouez comme si la toile [le rideau] ne se levait pas », *De la poésie dramatique*, dans DIDEROT, *Œuvres Complètes*, éditions Hermann, Paris, 1980, p.373.

(cette idée s'éclaircira dans notre commentaire d'A. Artaud, en référence à la fameuse notion « *Le Double* »). Si pour l'acteur, il est peut-être préférable de voir la rampe comme le quatrième mur du décor, sans regarder directement le public, cela accentuera la crédibilité de la scène jouée car les acteurs seront plus « naturels » – c'est-à-dire qu'ils restitueront davantage la sincérité de leur jeu – s'ils ne tiennent délibérément pas compte des avis du public³⁷. En revanche, pour le spectateur, penser qu'il y a un mur entre ce qui lui est donné à regarder et lui-même, cela l'exclurait du jeu du théâtre, qui pourtant ne peut pas se passer des spectateurs. Alors comment bien comprendre cette position que tient Schiller autrement qu'en considérant que la présence du chœur est due au passé religieux qu'il faut commémorer toujours ? Mais si cette présence est conservée, c'est qu'elle apporte autre chose qu'une simple information historique, elle apporte du sens transversal, la médiatisation d'un au-delà. En d'autres termes, la fonction du chœur n'est pas de représenter un mur, comme semble pourtant le penser Schiller, mais plutôt de représenter une porte ouverte sur d'innombrables possibilités imaginatives ; ainsi la présence du chœur témoigne-t-elle aux spectateurs qu'ils ne regardent pas une scène de la réalité mais le résultat d'un artifice poétique, augmenté des efforts de collaboration de toute une troupe de manipulateurs en faux-semblant.

E. La comédie.

Même si nous n'avons pas autant de critiques littéraires sur la comédie que sur la tragédie, il est cependant possible de fournir une sorte de vademécum sur ce théâtre qui

³⁷ Cette attitude de l'acteur, que nous pouvons classer comme résolument moderne, ne correspond vraisemblablement pas à l'acteur grec. Si l'on se réfère à l'*Ion*, le rhapsode est identifié à l'acteur en 532 d, car ils ont tout les deux la même fonction d'interprétation des poètes. Or, en 535 d, on trouve : « Socrate - Sais-tu que sur la plupart des spectateurs vous produisez aussi le même effet ? Ion - Je le sais fort bien. Je les vois chaque fois, du haut de mon estrade, qui pleurent, jettent des regards menaçants et restent, comme moi, saisis à mes paroles. C'est que je suis bien obligé d'avoir l'œil sur eux : si je les fais pleurer, je rirai, moi, en recevant l'argent, tandis que, si je les fais rire, c'est moi qui pleurerai en perdant mon salaire », traduction L. Méridier, édition Les Belles Lettres, Paris, 1996.

prête plus à rire qu'à pleurer. Pour ce faire nous prenons nos références chez S. Saïd³⁸ et M. Trédé afin d'apporter à notre propos les lumières de l'histoire moderne. Puisque cette forme théâtrale a vraisemblablement une origine commune avec la tragédie, nous ne serons pas surpris par les nombreuses similitudes de composition entre les deux genres de théâtre, aussi nous nous permettons ici de passer rapidement sur des données déjà exposées en nous concentrant davantage sur les différences d'avec la tragédie.

La comédie naît officiellement en -486 av. J. C., avec l'institution d'un concours de comédie aux *Grandes Dionysies*. Ses origines historiques sont plus obscures encore que celles de la tragédie, « ce qui n'est pas peu dire » (selon le mot de S. Saïd). Si l'on en croit *La Poétique* d'Aristote (chap. V), elle est née des *lazzis* improvisés lancés au cours des processions phalliques des Dionysies des champs, et elle se serait d'abord développée à Mégare et en Sicile. Ces *lazzis* étaient lancés aux passants attardés par le *kômos*, une bande de joyeux fêtards, buveurs et bruyants. On en voit d'ailleurs une représentation dans *Les Acharniens* d'Aristophane (v. 241-283).

La comédie ancienne³⁹ que nous connaissons surtout vers sa fin grâce à l'œuvre d'Aristophane – qui représente la troisième génération de poètes comiques athéniens – met en œuvre un schéma dramatique simple : dans une première partie le héros cherche et trouve un moyen parfaitement utopique de se tirer d'une situation difficile ; dans un second temps, la comédie met en scène le triomphe du héros et les conséquences de ce triomphe. Dans la comédie nouvelle, ce schéma cède la place à une intrigue plus réaliste, même si le hasard y joue un rôle infiniment plus important que dans la vie quotidienne : une histoire d'amour qui finit bien, avec des amants qui triomphent d'une série d'obstacles constitués par la différence des classes sociales, par le manque d'argent ou l'opposition des parents.

La comédie ancienne est aussi définie par les conditions de la représentation. Si comme la tragédie, elle est jouée par des acteurs masqués qui sont tous des hommes, le costume

³⁸ Cf. article de Suzanne Saïd sur « La comédie ancienne » dans *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, éditions Bordas, Paris, 1997, p.197; et *Histoire de la littérature grecque* par Suzanne Saïd et Monique Trédé, éditions PUF., Paris, 1997, pp.167-170.

³⁹ On distinguera la comédie ancienne de la moyenne et de la moderne, Aristophane étant représentant des deux premières formes tout comme Ménandre est reconnu pour représenter la troisième. Ménandre (Athènes, -342-292 av. J. C.) n'est conservé, dans son œuvre, que par des fragments, certains suffisamment longs pour donner un bon aperçu de la pièce d'où ils viennent. On connaît aussi cet auteur par le biais de dramaturges latins, tel Plaute qui reprend quelques-unes de ses pièces, les aidant ainsi à passer les âges.

comique, à la différence du costume tragique, souligne toutefois fortement la différence des sexes : les personnages féminins portent des rembourrages pour souligner les seins et les fesses et les personnages masculins sont dotés d'un phallus postiche et d'une chemise trop courte. Les masques sont souvent des portraits caricaturaux des individus attaqués par le poète comique. Avec la comédie nouvelle, le masque change de fonction, il devient typique et permet – dans une certaine mesure – de définir l'âge et le statut social des personnages (ce qui constitue une « avant-première » de ce que sera la *commedia del arte*, avec les *Pantalon*, *Arlequin*, *Colombine* et autre *Capitan*).

La structure textuelle de la comédie, comme celle de la tragédie, est une alternance de parties parlées et de parties chantées. Le module de base de la comédie a une forme ABA'B' où les parties chantées AA' encadrent les parties parlées BB'. Ce module se retrouve dans les deux parties les plus caractéristiques de la comédie ancienne : la *parabase* (du grec *parabainein* : présenter) où le chœur s'avance et se présente, puis le chef de chœur s'adresse aux spectateurs au nom du poète, et le débat ou combat (en grec *agon*) où le héros réussit à triompher d'un adversaire (soit représenté par le chœur, soit par un autre personnage). Enfin une série de scènes illustre les conséquences de la victoire du héros, jusqu'à la sortie tumultueuse du chœur (l'exode).

C'est précisément la disparition de la *parabase* et la réduction de l'*agon* qui caractérisent les pièces de la comédie moyenne (à commencer par les deux dernières pièces d'Aristophane, *L'Assemblée des femmes* et *Ploutos*). Quant à la comédie nouvelle, essentiellement représentée par Ménandre, elle rompt plus radicalement encore avec l'élément lyrique qui caractérise la comédie ancienne. Elle est tout entière écrite dans le mètre qui était le plus proche du style parlé, à savoir le trimètre iambique, et les chœurs ne sont plus que des intermèdes musicaux.

Notons enfin que selon S. Saïd, toutes ces différences entre comédie ancienne et moderne sont sans doute liées au climat intellectuel et social dans lequel se sont développés les deux genres. L'Athènes d'Aristophane est une communauté politique et le poète s'adresse à l'ensemble des citoyens. L'Athènes de Ménandre est une Athènes bourgeoise où les problèmes de la vie privée commencent à passer au premier plan – mais nous reviendrons sur cette évolution du théâtre plus tard, par le biais de la référence aux *Lois* de Platon.

F. Conclusion sur « le théâtre antique ».

Ce que nous pouvons par conséquent retenir de ce travail visant à expliquer ce que sont la tragédie et la comédie grecques antiques, c'est que ce sont là des produits qui émanent de la culture grecque de façon essentielle. Nous entendons par là qu'il s'agit de manifestations élaborées à partir de rituel religieux, dont les fondements historiques reposent sur le culte originaire de Dionysos et sur l'ensemble mythique lié à ce dieu. Partant de là, nous comprendrons aisément le lien entre le dieu du vin, de l'ivresse, de l'euphorie de la danse et des chants, et le rituel de dépossession de soi du jeu de scène pour l'acteur (l'enthousiasme). Nous admettrons donc aussi l'importance du chœur au sein du spectacle proposé au public, puisque c'est à celui-là que revient l'essentiel du rôle chanté, c'est lui qui porte tantôt l'émotion, tantôt l'intrigue, tantôt les significations dévoilées aux spectateurs. Notons finalement que les artistes, comme le public, sont baignés dans ce tout comprenant le passif mythique et la connaissance du rituel, ce qui élève tout ce monde au rang de connaisseurs et donc ce qui garantit la qualité des prestations proposées⁴⁰. On peut donc dire que c'est la société athénienne dans sa totalité qui produit la tragédie et la comédie. Le théâtre nous apparaît en tant que produit culturel et social, intimement lié dans son origine à l'histoire grecque antique.

À ce moment de notre étude sur le rapport entre Nietzsche et le théâtre, nous devons souligner cette intime connivence que notre auteur reconnaît dans un premier temps entre philosophie et tragédie à une époque présocratique. En effet dans *La Naissance de la philosophie à l'époque de la tragédie grecque*⁴¹, il fait souvent allusion à une certaine nécessité liant la philosophie à la tragédie, nécessité dans le sens où ce ne serait pas un hasard si ces deux formes culturelles sont arrivées à peu près dans le même temps historique en Grèce⁴². Pour expliquer cela, l'auteur dit dans une remarque générale que la civilisation a pour but la production de grandes œuvres, et non pas le maximum de

⁴⁰ Comme on peut le voir chez Aristophane dans *Les Grenouilles*, v. 1102- 1124 : « Les gens ne sont plus des novices ; ils ont chacun par-devers soi un livret pour apprendre à goûter vos habiletés. D'ailleurs même à part ça ils regorgeaient déjà de dons innés, (...) spectateurs (...) d'excellents connaisseurs », traduction V. H. Debidour, éditions Folio/ Gallimard, Paris, 1966.

⁴¹ *EP, La Philosophie à l'époque tragique des Grecs*, p. 209 et sq./ KSA 1.804.

⁴² *EP, La Philosophie à l'époque tragique des Grecs*, § 1, p. 216/ KSA 1.808.

bonheur⁴³. C'est en partant de cette interprétation du but de la civilisation que nous pensons retrouver le lien que nous recherchons entre philosophie et tragédie. Car la philosophie et la tragédie sont toutes deux des productions sociales, étant donné qu'elles proviennent d'une société et ne sont pas que le fait de quelques hommes isolés. Or les Grecs se sont montrés admirables dans l'art d'apprendre de leurs voisins⁴⁴ ; ils ont su faire servir le savoir acquis en faisant la promotion de la vie. Mais s'ils ont appris beaucoup de leurs voisins, ils ont dû aussi faire montre de grandes qualités « digestives » et sélectives dans leurs appropriations, et c'est ces qualités qui font la spécificité du peuple grec, savoir prendre c'est aussi savoir laisser. Par exemple, certains dieux ont été empruntés à d'autres peuples ; Dionysos lui-même viendrait d'Inde ou de Perse. Or « La civilisation, c'est avant tout l'unité de style artistique dans toutes les manifestations de la vie d'un peuple. »⁴⁵, peut-on lire. Ce qui donnerait l'unité de style artistique aux Grecs ce serait la tragédie. La tragédie apparaît alors comme un acte de synthèse active, et comme une manière de discipliner des instincts. Mais si des auteurs et des acteurs ont cette intention consciente de se projeter au dehors par le spectacle, ce sont par ailleurs « les philosophes qui mettent en évidence les dangers que la civilisation grecque portait dans son sein »,⁴⁶ car en l'occurrence, « chez les Grecs, la présence du philosophe n'est pas un hasard », et puis plus loin : « D'autres peuples ont des saints, les Grecs ont des sages. »⁴⁷ Mais aussi on peut

⁴³ EP, *La Philosophie à l'époque tragique des Grecs*, § 1, p. 216/ KSA 1.808.

⁴⁴ EP, *La Philosophie à l'époque tragique des Grecs*, § 1, p. 213-214/ KSA 1.805.

⁴⁵ *Cln1*, I, David Strauss, *l'apôtre et l'écrivain*, § 1, p. 22/ KSA 1.163.

⁴⁶ EP, *La Philosophie à l'époque tragique des Grecs*, § 1, p. 216/ KSA 1.808.

⁴⁷ Le résultat des recherches philologiques nietzschéennes est confirmé par des travaux plus récents de spécialistes de l'antiquité grecque comme J-P. Vernant, dans son livre sur *Les Origines de la pensée grecque*, éditions Quadrige, PUF., Paris, 1990, 4^e édition. Vernant prévient que la liste de ces sages est flottante, on retient en général au moins « Thalès, Solon, Périandre et Pittacos ». Ils apparaissent vers la fin du VII^e siècle, à un moment de crise où l'on voit surgir la remise en question de tout le système des valeurs. On réfléchit sur le droit et la vie sociale, on réforme, on trace le cadre et on élabore les notions fondamentales de la nouvelle éthique grecque. Au début du VI^e siècle, Thalès, Anaximandre et Anaximène inaugurent un nouveau mode de réflexion concernant la nature : La *théoria*. Il s'agit non plus d'une pensée morale mais d'une pensée de la nature selon certaines conditions. Trois traits sont retenus de cette nouvelle pensée : d'abord, elle constitue un domaine de pensée extérieur à la religion ; ensuite elle constitue aussi l'idée d'un ordre cosmique ; enfin cette pensée est profondément géométrique. Avec Platon, s'opère un retour à la réflexion morale à partir du passage par la *théoria*, cela se comprend en ce sens que Platon postule des correspondances entre la structure du cosmos naturel et l'organisation du cosmos social. L'importance de la géométrie se reflète dans l'inscription : « Nul n'entre ici s'il n'est géomètre ». Vernant souligne l'importance concédée par Platon à l'*isotes tes dynameos*, à savoir : l'égalité géométrique, fondement du cosmos physique, égalité que Platon pense aussi associer aux nouvelles vertus politiques telles que « *dikaiosune* » et « *sophrosune* », cela se voit dans *le Gorgias*, en 508 a, dans le discours entre Socrate et Calliclès. « La

lire : « [Le philosophe] poursuit le même but que celui pour lequel la tragédie est née à la même époque. Et c'est ce même but que nous suggèrent les mystères orphiques »⁴⁸. En interprétant leur existence, dont ils comprenaient les dangers – chacun à leur façon –, philosophes et tragédiens révèlent à leur peuple le sens de son existence. En outre, Nietzsche place sur une sorte de même plan la philosophie et la tragédie, dans une sorte de même mission à la fois critique et affirmative de la vie.

Nous partirions ainsi dans notre étude d'une époque doublement idyllique, au cours de laquelle d'un côté la philosophie et la tragédie présocratiques vivaient dans une conciliation intime, et en même temps d'un autre côté à ce moment de sa construction la philosophie nietzschéenne ne ferait que souligner cette symbiose originaire. À ce moment de notre travail de recherche il ne nous est pas encore possible de comprendre comment un divorce radical pourrait advenir entre philosophie et tragédie, ni pourquoi Nietzsche en viendra à juger le théâtre comme forme de décadence culturelle par excellence.

Cependant si effectivement l'époque présocratique permettait de relier philosophie et théâtre dans leur complémentarité, la critique et le rejet commencent avec Platon. Nous pouvons même supposer que le rejet nietzschéen a pu être influencé par celui inauguré par Platon. C'est la raison pour laquelle il va nous falloir porter notre attention sur celui-là.

raison grecque ne s'est pas tant formée dans le commerce humain avec les choses que dans les relations des hommes entre eux », conclut Vernant.

⁴⁸ *EP, La Philosophie à l'époque tragique des Grecs*, § 1, p. 216/ KSA 1.808.

II. Nietzsche sous l'influence de Platon.

A. Justification de la référence à Platon et à Aristote.

Il nous semble indispensable dans notre recherche du sens de la critique nietzschéenne du théâtre, de reprendre le rapport antagoniste du théâtre dans son contexte antique. Cela se justifie comme suit : Nietzsche, en tant que philologue, ne saurait ignorer cette antériorité du problème. D'ailleurs dans son enseignement bâlois entre 1871 et 1879, Nietzsche a construit un cours consacré à Platon. Or il y a bien mention dans ce cours, en référence à *La République* 398 b, du « rejet inconditionnel de la poésie dramatique (...). Il [Platon] rejette toutes les branches de l'art qu'il nomme imitatif »⁴⁹. Donc Nietzsche connaît effectivement le problème.

Certes, la remarque est rapide et les causes elles-mêmes de ce rejet ne sont pas développées. De même le détail du problème n'est pas exposé. Mais on peut supposer plusieurs raisons à cela, dont l'une est écrite sur le frontispice du cours de Nietzsche sur Platon : « *Plato amicus sed –* ». Selon le commentaire qu'en fait A. Merker cela « a d'abord pour fonction, en ouverture de cours, de laisser en apparence la part belle à Platon qu'on traitera en ami (...). L'opposition est annoncée par *sed*, mais elle est malgré tout suspendue »⁵⁰. L'enseignement professoral est tenu à une forme de neutralité mais n'annonce pas moins quelques réserves.

Nous pouvons, il est vrai, dans la présente étude, être accusés de sur-interpréter ce « *sed –* », alors que nous allons effectivement supposer que Nietzsche garde une forte réserve par devers soi. Nous sommes tout de même justifiés lorsque nous lui présupposons une connaissance bien étayée du problème du théâtre chez Platon, compte tenu de la suite que Nietzsche donne lui-même au jugement à l'encontre du théâtre. S'il y a une suite, c'est qu'il y avait un début, c'est un argument rétrospectif. En outre si Nietzsche n'explique pas l'origine antique du problème, alors il nous revient de faire ce travail afin d'en donner le plus possible d'intelligibilité.

⁴⁹ *EPh*, VIII, « Platon », sous la direction d'A. Merker, p. 116.

⁵⁰ Id. p. 21.

Or s'agit-il réellement de sur-interpréter lorsque Nietzsche lui-même nous donne les clefs de lecture de cette formule éludée ? Car Nietzsche, dans ses écrits, va pratiquer un usage récurrent de ce tiret, entendu ici comme des points de suspension dont la connotation serait éloquente. Nous retrouverons, comme une confirmation postérieure, dans les *Fragments Posthumes* une allusion à cet usage : « Celui qui attache le plus d'importance aux arrière-pensées et aime dans les livres les points de suspension [ou tirets, le mot allemand est : *Gedankenstriche*] davantage que tout ce qui est dit, y [dans les journaux et revues qu'il critique] est mal loti. »⁵¹ Et mieux encore, on trouvera dans la correspondance, dans une lettre adressée à Élisabeth du 20 mai 1885 : « pour ce qui me concerne, tout ne commence toujours qu'à partir de mes points de suspension [ou tirets, le mot allemand est toujours : *Gedankenstriche*] »⁵². Alors certes peut-être que notre projet pourrait être opposé à l'intention nietzschéenne, peut-être ne sommes-nous pas très nietzschéens sur ce point, puisqu'au lieu de conserver le mystère sur ce que le tiret cache, nous nous efforçons ici de le dévoiler. Mais peut-être aussi cela est-il insufflé par l'auteur lui-même, comme un appel du pied ou un défi, et peut-être ne faisons-nous que prolonger une direction qui était déjà donnée. Après tout, les propos philologiques sont surtout des notes de cours, dont l'auteur devait se servir comme de références mnémotechniques, mais sûrement devait-il en dire davantage devant ses élèves. C'est ce que nous sommes en droit de supposer du moins.

B. Analyse préliminaire de la critique platonicienne du théâtre.

Platon, nous y revenons, est incontestablement un philosophe de la Grèce antique qui dispose de toutes les connaissances de ses prédécesseurs. Et, lui, n'accepterait certes pas l'identification des deux domaines culturels – philosophie et théâtre – entre eux, et en ce qui concerne leur fonction dans la société. Il est même clair que, pour Platon, le théâtre de son époque (-IVe siècle) est décadent⁵³ dans le sens où il n'est plus seulement question de guider le public, mais plutôt de complaire à ce dernier ; dans le sens aussi où l'auteur de

⁵¹ *OPC*, XI, *Fragments Posthumes*, Automne 1884 – automne 1885, p. 169, 1885, 34 [65]/ KSA 11.440.

⁵² *Co V*, p. 56, Lettre à Élisabeth du 20 mai 1885/ BVN-1885, 601a.

⁵³ Cf. P-M. SCHUHL in *Platon et l'art de son temps*, éditions PUF., Paris, 1933, p.12 : « Platon parle presque toujours des nouvelles formes d'art avec une sévère réprobation. »

théâtre se plie aux exigences du public ; c'est-à-dire que cet auteur de théâtre fait du « cabotinage » comme, à la même époque, on fait de la démagogie en politique. Et l'on peut observer un glissement entre la rationalité du sens véhiculé à l'origine de la parole et le spectaculaire qui plaît aux sens, qui les flatte. Dans *les Lois*, Platon critique nettement cette perte des règles qui prévalaient auparavant : « La musique doit se juger d'après le plaisir, mais, non pas, toutefois, d'après celui des premiers venus : cet art, dirons-nous, sera le plus beau qui charme les meilleurs, après une formation suffisante. »⁵⁴ Et pour ce qui est de la décadence de l'époque, on peut citer un autre passage des *Lois*, qui montre le changement entre deux sortes de manifestation⁵⁵ :

« L'autorité qui réglait ces matières, pour en connaître et juger en connaissance de cause, puis châtier les contrevenants, ce n'était pas les sifflets ni les cris discordants de la foule, *comme à présent*, ni non plus les applaudissements donneurs de louange ; les gens cultivés s'étaient fait un principe d'écouter pour leur compte en silence jusqu'à la fin, tandis que les enfants, les pédagogues et la masse du public étaient rappelés à l'ordre par la baguette des policiers. C'est avec une pareille rigueur qu'en ces circonstances le peuple acceptait d'obéir et ne pas s'enhardir à juger dans le tumulte ; *par la suite*, avec le cours du temps, l'autorité en matière de délits contre la musique passa à des compositeurs qui avaient sans doute le tempérament créateur mais ne savaient rien de la justice et des droits de la Muse ; dans la frénésie de plaisir qui les possédait plus que de raison, ils mêlèrent thrènes et hymnes, péans et dithyrambes, imitèrent sur la cithare le jeu de la flûte, ramenèrent tout à tout, et, sans le vouloir, eurent l'inintelligence de lancer contre la musique cette calomnie, qu'il n'existait pas la moindre orthodoxie musicale, et que le plaisir de l'amateur, que celui-ci fût noble ou manant, décidait avec le plus de justesse. »⁵⁶

Cette *accusation de décadence* lancée par Platon au théâtre de son époque, qui dénonce le critère outrancier du plaisir, surtout vulgaire et grossier, contre celui de la connaissance esthétique du noble amateur, cette accusation même est aussi énoncée par des auteurs dramaturges, tel Aristophane dans *Les Grenouilles*, quand il met en procès la manière de

⁵⁴ Cf. PLATON, *Les Lois* II, 658 e - 659e, traduction E. des Places, éditions Les Belles Lettres, Paris, 1951.

⁵⁵ Nous précisons que les locutions mises en italique n'ont cette forme ici que pour insister sur le changement temporel des mœurs de l'époque, qui est dénoncé.

⁵⁶ Cf. *Lois*, III, 700 c-e.

faire d'Euripide jugée trop « démagogique » (dans le sens « soumise au peuple »), face à celle d'Eschyle plus emblématique et plus édifiante (dans le sens où elle construit notre édifice moral sur des modèles de vertu).

Aristophane fait dire à Eschyle : « Le poète se doit de laisser dans l'ombre ce qui est mal, de ne pas le mettre en scène, de ne pas en faire apprendre les rôles. Si pour les petits enfants celui qui donne les leçons c'est le maître d'école, pour les grands, ce sont les poètes. Notre devoir strict est de dire ce qui est bien. »⁵⁷ Le prétexte même de cette pièce (prétexte, dans le sens de « motif présidant au discours ») accuse cette décadence : Dionysos doit aller aux Enfers chercher un poète illustre pour sauver la qualité de la tragédie grecque, dont les auteurs (en -405 av. J. C.) ne savent plus ni les règles ni l'imagination.

Sur ce point, événement rare, Nietzsche et Platon sont d'accord. Nietzsche a remarqué lui aussi, en consultant les ouvrages anciens, un déclin de l'art tragique grec de cette époque⁵⁸. Reprenant une partie de la critique d'Aristophane, Nietzsche pense retrouver le germe de la décadence dans l'influence d'Euripide et aussi dans celle de Socrate. Selon Aristophane, c'est parce qu'Euripide a voulu enseigner aux Athéniens à raisonner qu'il a perdu la valeur de la tragédie. Nietzsche en impute la faute à une hypothétique influence de Socrate et de sa dialectique maïeutique⁵⁹ : « Euripide est le poète du socratisme esthétique. » Pourquoi ce jugement ? Chacun connaît les formules socratiques « Vertu est savoir : on ne pêche que par ignorance. L'homme vertueux est l'homme heureux. » Ces trois formes fondamentales de l'optimisme contiennent la mort de la tragédie pessimiste, car si la vertu est savoir, « il faut que le vertueux héros soit dialecticien »⁶⁰. Or, il n'y a pas d'action dramatique dans un compte rendu dialectique ; il n'y a pas non plus de résistance héroïque d'un honneur face à son destin ; il n'y a plus d'intrigue, il y a un problème ; il n'y a plus de fatalité nouant des sorts particuliers, il y a la logique présidant à l'organisation des arguments. La mutation du logos a ainsi pu entraîner une confusion entre les attributions des fonctions du discours non encore distinguées. De celle-ci résulte alors une méprise lourde de conséquence qui a causé la fin de la tragédie grecque antique. Mais ce

⁵⁷ Cf. Aristophane, *Les Grenouilles*, traduction V. H. Debidour, édit, Folio/Gallimard, Paris, 1966.

⁵⁸ *NT*, § 13, p. 167/ KSA 1.88.

⁵⁹ *NT*, § 12, p. 166/ KSA 1.84.

⁶⁰ *NT*, § 14, p. 173/ KSA 1.94.

point de vue nietzschéen, qui veut décider d'une responsabilité de la philosophie sous la forme du rationalisme socratique, ne peut pas encore définir absolument les causes d'un essoufflement du genre tragique. La fin même de Socrate, proprement tragique, tout en s'affirmant comme une dé-dramatisation de la mort, semble être l'image théâtrale (entendons : rattrapée par la théâtralité) d'un modèle vivant et esthétique (celui du personnage socratique). Théâtre et philosophie restent encore en admiration l'un devant l'autre en se jugeant, se reflétant, sans se concilier. Et c'est seulement à partir de là que la philosophie en recherche d'un public de citoyens athéniens devra se distinguer de la forme théâtrale pour mieux s'affirmer elle-même. Ce sera là le travail plus précis et plus déterminant de Platon.

Puisque nous venons de voir que Nietzsche et Platon semblent trouver un accord dans la critique du théâtre, ou du moins qu'il y aurait un rapprochement possible que nous pourrions faire entre les deux philosophies, il est important que nous retracions précisément les contours de la critique platonicienne, peut-être pour mieux distinguer la critique nietzschéenne, ou peut-être pour découvrir une étonnante proximité. Expliquons : Nietzsche en tant que philologue ne peut ignorer la critique de Platon. Pour autant, concernant cette question du théâtre, c'est davantage Socrate qui reçoit les foudres de Nietzsche. Pourquoi Platon est-il en quelque sorte épargné ? Est-ce parce que les deux philosophes se rejoindraient dans un certain élitisme, une sorte d'aristocratie ? D'autre part nous constatons aussi en suivant l'œuvre de Nietzsche, et en comparant les écrits publiés avec ses notes de travail dans les *Fragments Posthumes*, qu'il se nourrit de nombreuses références, mais sans pour autant les nommer toutes, sans pour autant les divulguer. Or la référence à Platon comme critique du théâtre, surtout pour un philologue, si elle est tue, est un silence rempli de signification. Ce que l'on dit signifie, mais ce que l'on tait est aussi plein de sens.

Nous allons donc revenir sur la critique platonicienne du théâtre et sur cette opposition radicale qu'il suppose entre la philosophie et le théâtre ; il importe au plus haut point, pour notre étude, de nous arrêter sur cette critique platonicienne pour comprendre le rejet du théâtre par Nietzsche.

III. Platon et la tragédie.

Si nous voulons à notre tour comprendre les enjeux nous allons devoir faire appel à des auteurs parfois postérieurs à Nietzsche pour mettre en exergue des points d'achoppement sur lesquels nous aurons à revenir ensuite en traitant de la philosophie proprement nietzschéenne. Cet anachronisme a pour but de nous aider à cerner des difficultés précises qui sans cela ne nous seraient pas apparues aussi nettement.

On raconte souvent que Platon, jeune, brûla des tragédies qu'il avait composées quand il rencontra Socrate⁶¹. Outre le caractère anecdotique de l'épisode, outre le fait que Platon put préférer personnellement la matière philosophique à la tragédie, ce revirement soudain marque bien une différence radicale entre ces deux domaines de l'esprit, au moins en ce qui concerne la personne de Platon. Il se peut cependant que le lecteur retrouve dans les dialogues quelques tonalités de cette vocation première tuée dans l'œuf, mais le sens de cet acte « d'auto – autodafé » sera déterminant pour ce qui est de l'affirmation du genre philosophique en tant que tel, qui naîtra de la main de cet auteur. C'est sans doute parce que la philosophie naissante dût s'affirmer en s'opposant aux autres formes de discours qu'elle se fit parfois si dénigrante. Mais ce peut être aussi parce que de tout temps le philosophe opte pour une position d'observateur des mœurs de ses contemporains qu'il se doit d'être vigilant quant aux risques de débordements dans les agissements en général, et donc que le discours philosophique anticipe les conséquences des usages pernicious du discours de la poétique et de la rhétorique. Ce qu'avait sans doute pressenti Platon est donc la distinction fondamentale du discours philosophique par rapport à tout autre mode de discours impliqué dans la vie.

On peut donc supposer que l'attaque de Platon contre la tragédie fut un prétexte pour légitimer la philosophie à sa naissance, et que ce qui est visé plus fondamentalement ce sont plutôt d'abord la rhétorique⁶², la sophistique et les quelques pseudo-sciences serviles

⁶¹ Cf. Diogène LAERCE in *Vie de Platon (Vie et doctrine des philosophes illustres)*, traduction A. P. Segonds, éditions Les Belles Lettres, collection « Classique en poche », Paris, 1999, p. 7, §5 : « Alors qu'il [Platon] s'apprêtait à concourir pour la tragédie, après qu'il eût entendu Socrate, il brûla ses poésies devant le théâtre de Dionysos [une autre traduction donne : avant les Dionysies]. »

⁶² Cf. V. GOLDSCHMIDT in *Questions platoniciennes*, chap. VIII, « Le problème de la tragédie d'après Platon », éditions Vrin, Paris, 1970, p.115 : « c'est tantôt comme réformateur de la religion et de la musique, tantôt comme adversaire de la rhétorique, que Platon rencontre et pose le problème de la tragédie ».

où le discours et la raison doivent seulement servir à la vie vécue quotidiennement, au cours des procès, des élections, des discussions publiques, visant à persuader. La raison qui est désignée ici n'est plus celle des philosophes, comme le fait remarquer E. Weil :

« On voit qu'il ne s'agit plus du tout de la raison que cherchait à réaliser le philosophe, mais de cette autre dont nous avons parlé en premier lieu⁶³, de la raison servante de la vie, du désir, du besoin, de cette raison qui n'avait pas satisfait le philosophe. Mais pourquoi ne l'avait-elle pas satisfait ? parce que le philosophe voulait être philosophe, parce qu'il voulait que le terme raison eut un sens, parce qu'il avait opté et n'avait pas choisi la vie de tous les jours. Or la vie de tous les jours le lui rend en optant, et maintenant en pleine connaissance de cause, pour ces jours et contre la raison du philosophe. Tranquillement et sans nul remord elle profite du travail du philosophe. »⁶⁴

Il n'est donc pas étonnant de voir le philosophe revendiquer l'usufruit de son travail pour lui-même, car c'est là la prétention de la raison à sa totalité : elle veut se comprendre elle-même, et elle ne peut supporter d'être émietlée dans des visées serviles. Elle est sa propre légitimité. Encore faut-il qu'elle se trouve d'ardents défenseurs qui sauront la développer adéquatement, comme ce que fait Platon avec sa dialectique, au moyen de la critique précise, de l'analyse, des définitions, et de la forme ironique socratique. Si donc Platon commence – *probablement* – impulsivement par répudier ses tragédies, il lui faudra, s'il veut s'attacher à la critique de la forme tragique, qu'il propose, en tant que philosophe, un discours cohérent et argumenté.

Mais avant de nous atteler à l'analyse de cette argumentation, il nous faut traiter d'un problème de forme ayant trait à la manifestation stylistique des théories et démarches platoniciennes. Cette forme qui pose des difficultés est celle du dialogue, entendons cela comme suit : Platon expose des thèmes sous la forme de dialogues entre des personnages, presque toujours Socrate et un ou plusieurs interlocuteurs, et l'on peut tout à fait envisager une mise en scène de ces dialogues (souvent cela a été fait et continue d'être fait) car leur

⁶³ Cela fait référence à la même idée dont parle Vernant, que nous avons exposée déjà dans la présente étude.

⁶⁴ Cf. E. WEIL, *Logique de la philosophie*, éditions Vrin, Paris, 1985, p.15.

forme non dénuée d'une certaine théâtralité est propice à ce genre de représentation manifeste⁶⁵.

Du point de vue du style même, Platon ne répugne pas non plus à placer à tel ou tel moment un effet « théâtral », en faisant intervenir incidemment un nouveau personnage (par exemple, Anytos dans *le Ménon*, mais aussi Alcibiade dans *le Banquet*), en rappelant des faits antérieurs, parfois par un astucieux imbroglio complexe d'insertion d'un dialogue dans un autre dialogue, ou encore en accusant telle situation contextuelle qui termine le débat sans l'achever (dans la plupart des premiers dialogues, dits aporétiques). Nous verrons aussi que le reproche qu'il adresse à la poésie en général et à la tragédie en particulier c'est celui d'être une forme imitative. Rappelons brièvement qu'imiter est copier, produire un simulacre du modèle pur. Mais si ce que l'on copie est déjà une imitation de l'Idée vraie, la copie de la copie est simulacre au troisième degré, éloignée de la vérité. Nous reviendrons bien évidemment sur le problème de l'imitation, crucial dans la critique de la tragédie. Mais pour l'instant il s'agit de comprendre comment le dialogue platonicien échappe à la classification d'art mimétique au sens théâtral. Or, Aristote dit explicitement dans sa *Poétique*, en 1447 b 10, que les dialogues socratiques (comprendons : où il y a Socrate) sont des mimes. Cependant, dans la traduction de J. Hardy, une note est ajoutée spécifiant que ces dialogues sont en prose, donc ne sont pas des poèmes. Cela sauve-t-il la forme dialoguée ? Platon dit lui-même que la tragédie est un récit où le poète n'apparaît pas, où n'est proposé que le dialogue⁶⁶. La traduction de P. Shorey⁶⁷ propose :

⁶⁵ Cf. E. BREHIER in *Histoire de la philosophie*, T. I, éditions Quadrige/PUF., Paris, 1981, p.93 : « Plusieurs dialogues ont une progression dramatique et présentent des crises à la manière des pièces de théâtre. Tantôt le scénario est emprunté à la vie courante, comme dans *Le Banquet*, où chacun des convives fait, après boire, l'éloge de l'amour, tantôt aux événements dramatiques du procès et de la mort de Socrate ; mais quelquefois le progrès naît du caractère même des personnages ; ainsi il arrive souvent que le dialogue soit interrompu par l'impatience d'un interlocuteur, qui refuse de se soumettre plus longtemps à l'examen de Socrate ; lorsque Socrate a affaire à un personnage de caractère emporté, comme le Calliclès du *Gorgias*, le dialogue menace à chaque instant de finir (497 b, 505 e, 506 d). C'est le *Gorgias*, qui dans son ensemble, nous fournit le plus bel exemple d'un mouvement dramatique avec trois épisodes parfaitement enchaînés : les trois conversations de Socrate avec Gorgias, avec Pôlos et avec Calliclès ; Gorgias ne voyant que le côté technique de l'apprentissage de l'orateur, est incapable de donner à son art une fin morale quelconque ; Pôlos n'utilisera pas la rhétorique à mauvaise fin, mais c'est uniquement parce qu'il est timide et respectueux des préjugés ; que vienne au contraire un violent comme Calliclès : il trouvera dans l'école de Gorgias non pas un frein, mais au contraire un instrument pour exercer sa violence. Ce sont ainsi toutes les conséquences de l'attitude intellectuelle de Gorgias, qui se déroulent de manière vivante et dramatique. »

⁶⁶ Cf. *La République*, II, 394 b.

⁶⁷ In PLATO, *The Republic*, trad. P. Shorey, Harvard University Press, London, 1953.

« the alternation of speeches », ce qui correspond aux dialogues platoniciens –, et dans le *Lexique de Platon* (aux Belles Lettres), Des Places donne pour « *reseon... amoibaia* », « tirades » ou « harangues alternatives » ou « qui se répondent », ce qui pourrait encore mieux désigner la manière de faire de Platon. Si l'on peut penser que cette définition s'accorde bien avec ce que fait Platon dans ses dialogues, puisqu'il n'apparaît jamais lui-même comme interlocuteur et que les interlocuteurs se répondent, on peut toutefois dire par ailleurs que les fictions qu'il évoque ne sont, elles, pas imitatives puisqu'il y est principalement question de réflexions et non d'action. Il y a en effet une certaine vraisemblance des situations contextuelles, donc une ressemblance avec des situations réelles. Mais une fois la situation posée, il n'y a pas ensuite l'action (*drama*), ce qui constitue cependant dans le contexte grec, nous l'avons vu, un élément essentiel de la tragédie. C'est donc non pas par la pure forme littéraire mais plutôt par le fil directeur argumentatif que le dialogue platonicien échappe à la qualification d'œuvre tragique et peut donc légitimement s'y opposer. Car c'est alors que l'intrigue se fait problème, que les héros se font dialecticiens, que l'action se fait discours de raison.

A. La tragédie dans *La République*.

Maintenant que nous avons distingué la forme de l'exposé platonicien de la forme théâtrale, nous pouvons en venir à la critique proprement platonicienne de la tragédie. Pour ce faire, nous allons la prendre dans *La République* où elle est clairement explicite puisque, dans cette cité idéale, il n'y a pas de place pour les poètes. Ce que l'on sait généralement du rapport entre Platon et la poésie, c'est que le philosophe considère le poète comme un faiseur de simulacres, s'éloignant de la Vérité, d'où le rejet de ce dernier hors de la cité idéale proposée dans *La République*. Le poète est éloigné au troisième degré du réel puisqu'il imite des œuvres qui sont elles-mêmes des imitations des Idées. Les poètes créent des « fantômes » (*phantasmata*) et non des réalités⁶⁸, leur production a moins de réalité que celle des artisans qui eux-mêmes copient l'Idée vraie et réelle. En l'occurrence, si nous

⁶⁸ Cf. *La République* X, 598 d e, traduction R. Bacou, éditions Garnier, Paris, 1966 : « Crois-tu que si un homme était capable de faire indifféremment et l'objet et l'image, il choisirait l'image ? – réponse : Non ! »

nous penchons sur le texte précisément, nous nous rendons compte que le poète désigné dans l'œuvre se rapporte le plus souvent à la figure du tragédien plutôt qu'à celle du rhapsode ou de l'aède, voire des faiseurs de mythe tels qu'Hésiode ou Homère. Certes des reproches sont adressés nommément à ces derniers, seulement cela ne va pas jusqu'au point limite auquel on aboutit avec la critique et l'exclusion de la tragédie. Mais voyons comment s'articule cette critique.

D'emblée nous devons préciser que, dans *La République*, la cité proposée est idéale, c'est-à-dire conçue en idée à partir de principes de cohérence et d'utilité, car si le début⁶⁹ fait référence à un passé mythique de la « première cité », à partir de *République. II*, 372 c, on passe à une compréhension rationnelle de cette origine probable. Comme le dit Th. Gomperz : « La description génétique fait place à une description idéale. Au lieu de nous dire ce qui a été, il [Platon] nous dit ce qui doit être. »⁷⁰ Cela fait basculer le plan de discussion plutôt dans le domaine de ce qui doit être selon une construction dialectique, que dans celui d'un compte rendu factuel. Dès lors toute observation sur n'importe quelle cité existante ne vaudra que comparée à cette cité étalon, dite « cité vraie » en 372 e, ou encore « cité saine ». Cette vérité idéale que l'on recherche est alors comparée à ce qui est condition de santé, c'est-à-dire équilibre parfait des forces qui s'engagent dans cette organisation, selon le modèle du corps vivant et physique ordonné relativement à la santé de ce corps.

Cela dit, nous pouvons comprendre que Platon n'est absolument pas en train de régler un compte personnel avec la tragédie poétique, d'autant plus que beaucoup de ses œuvres s'illustrent et se motivent de grandes métaphores dont la fibre poétique est indéniable. Que l'on pense au cortège *post mortem* derrière le dieu qui incarne la vertu que l'on poursuivait au cours de la vie, dans le *Phèdre*, ou bien aux évocations multiples et étranges du *Banquet*, sur l'amour et les êtres d'amour⁷¹. Et si Platon expose sa philosophie sous forme de dialogue, ce choix confère à ses œuvres un caractère de « représentabilité » indéniable, nous l'avons vu, qui aide certes à aborder les théories, mais dont une certaine théâtralité

⁶⁹ Cf. *La République* I et II.

⁷⁰ Cf. Th. GOMPERZ, *Histoire de la philosophie antique* t. II, *Les Penseurs de la Grèce*, édit, Payot, Lausanne, 1908-1910, p.481.

⁷¹ Cf. Dans la traduction de *La République* par Bacou, note 164, p.402 : « On remarque que dans le *Banquet*, les poètes sont les amis de Socrate, ils rivalisent avec les sages, or dès *La République* II, ils sont en procès. »

n'est pas étrangère. La fameuse ironie socratique, quant à elle, fait supposer à l'interlocuteur, et même au lecteur, qu'il y a une mise en scène fomentée par Socrate dans son exposé⁷². Nous pourrions encore défendre cette mise en scène plus amplement, seulement ce n'est pas là notre propos.

Nous voulons juste indiquer que Platon, dans *La République*, n'a pas de rancœur personnelle contre le poète, mais que compte tenu de l'ordre de la rationalité qu'il se propose d'observer comme principe recteur de la formation de sa cité idéale, il sera amené à certaines conséquences par nécessité de cohérence. D'ailleurs on peut voir en 398 b qu'un grand poète sera reçu avec les hommages, considéré comme un « être sacré » ou « divin », mais n'a pas sa place dans une cité bien réglée : il sera envoyé dans une autre ville et ne pourra pas se donner en représentation dans cette cité-ci.

Voyons maintenant ce qui justifie cette exclusion.

Nous avons vu que la « cité vraie » est une « cité saine ». Selon ces caractères, une cité construite rationnellement est conçue de façon à attribuer une activité et une seule à chacun de ses citoyens. Chaque élément y a sa place nécessaire. Cette cité s'oppose à une « cité atteinte d'inflammation »⁷³, ou selon la traduction des Belles Lettres, « une cité qui vit dans les délices, un état gonflé d'humeurs ». Or, qu'est-ce qui fait qu'une telle cité existe ? Il s'agit là de chercher comment naît l'injustice dans une cité. Une explication est proposée : la cité contient des gens qui ne sont point là par nécessité, c'est-à-dire ceux dont le rôle n'implique pas une production dont le manque pénaliserait l'organisation générale de la cité. Ces gens « superflus » sont, on le voit en 373 a-b, les imitateurs, c'est-à-dire les poètes, les acteurs, les entrepreneurs de théâtre...

⁷² Cf. *La République* I, 337 a : « La voilà donc la feinte ignorance (*eironeia*) habituelle aux questions de Socrate » [traduction L. Robin, collection « Pléiade », éditions Gallimard, Paris, 1950], Cette idée de feinte mise en avant par L. Robin qualifie particulièrement la perception de l'ironie par l'interlocuteur, après qu'elle soit perçue comme ironie par le biais de signes, qui sont caractérisés par une saturation de sens. Comment cela fonctionne-t-il ? Cf. *Cratyle* en 384 a : « et comme je l'interroge vivement désireux de savoir ce qu'il peut vouloir dire, au lieu de s'expliquer il me traite avec ironie et il feint d'avoir une pensée de derrière la tête comme s'il savait sur ce sujet quelque chose, qui, s'il voulait le dire, me forcerait à l'approuver et à dire comme lui », traduction E. Chambry, éditions Garnier Flammarion., Paris, 1967.

⁷³ Cf. *La République* II, 372 e.

A. 1. La tragédie est inutile dans la cité.

Ainsi selon une généalogie idéale, on passe d'une cité dont tous les membres ont une fonction propre, utile et nécessaire, à une cité où la prospérité entraîne l'invention de nouvelles fonctions, qui sont, elles, contingentes. Et c'est parce que parmi ces fonctions certaines sont publiques, que l'on doit prévenir une éventuelle corruption de la jeunesse, que le besoin de pédagogues se fait sentir pour l'éducation des plus jeunes. C'est à ce moment du développement que nous pouvons retenir la première forme de critique de la tragédie, à savoir la critique formelle.

Expliquons : Sachant que « la tragédie est un récit où le poète n'apparaît pas, où n'est proposé que le dialogue »⁷⁴, l'émission du poète n'introduit pas explicitement le fait que l'on entre dans une œuvre de création, et l'on risque de se méprendre sur la portée de ce que l'on regarde. La première sorte de critique que nous pouvons retenir, partant de cette définition de la tragédie, concerne le style même de cette forme poétique, et propose une raison formelle d'exclusion. Selon la classification de Platon⁷⁵, les formes poétiques sont soit une fiction entièrement imitative (la tragédie, la comédie), soit une fiction narrative (le dithyrambe⁷⁶), soit une fiction imitative et narrative (l'épopée). Le risque de méprise impliqué par la forme imitative seule, additionné du fait qu'elle inspire des passions fortes, l'exclut de la cité idéale. Nous abordons là le difficile problème de la *mimésis* platonicienne.

A. 2. La tragédie est une imitation ; l'imitation est une confusion.

Un des aspects de ce problème se rencontre par le biais formel de la musicalité. Si une forme narrative majoritaire est composée de peu d'imitation⁷⁷, elle est constituée d'harmonies et de rythmes uniformes ce qui est la marque de la constance des sentiments. Ce sera la forme que l'on retiendra pour enseigner. En revanche une forme à la fois

⁷⁴ Cf. *La République* III, 394 b.

⁷⁵ Cf. *La République* III, 394 c.

⁷⁶ Cf. ARISTOTE, *Problèmes*. XIX, 15, 918 b 19, où il est dit que le dithyrambe fut à l'origine purement narratif, il devint mimétique par la suite.

⁷⁷ Cf. *La République* III, 397 b.

narrative et imitative, qui se sert de toutes les harmonies et de tous les rythmes, si elle rend le discours vivant, augmente aussi la persuasion et est plus difficilement contrôlable par l'auditeur tant elle est capable de l'emporter dans son sillon. En 398 a, on trouve même : « Cependant, Adimante, la forme mélangée a bien de l'agrément, et la forme la plus agréable aux enfants, à leurs gouverneurs et à la foule est l'opposé de celle que tu préfères. » Mais il n'est pas question d'agréable quand on traite d'éducation, c'est pourquoi : « Pour notre compte, visant à l'utilité, nous aurons recours au poète et au conteur plus austère et moins agréable qui imitera pour nous le ton de l'honnête homme et se conformera, dans son langage, aux règles que nous avons établies [c'est-à-dire le rythme adéquat respectivement pour les guerriers, pour les artisans, pour la classe dirigeante]. » Ainsi au travers de la seule musicalité, il y a déjà un reproche adressé à la tragédie en ce qu'elle mélange les rythmes et entraîne par le fait les émotions après elle. Comme elle est une forme agréable, elle se fait séductrice d'une certaine façon.

Si l'on reprend le premier risque évoqué, avec la présence de la forme théâtrale dans les fictions ou mythes qui sont proposés dans la cité modèle, on peut dire dès lors qu'il consiste en une méprise impliquée par la forme sur la réalité d'un événement. Cette méprise est voulue, elle fait partie du théâtre : il contrefait la réalité en l'imitant. Ce sont les acteurs et les auteurs qui pratiquent cette imitation de la vie, dans le sens où ils adoptent des comportements qui ne sont pas les leurs, en incarnant tel ou tel personnage, et incitent un public à croire à cette incarnation. Ils se donnent à voir en spectacle en tant qu'ils jouent un rôle et vivent des événements inventés, mais vraisemblables. C'est dans ce sens que se passe cette imitation. Seulement ce public subit en quelque sorte l'attrait de ces représentations scéniques, puisqu'il peut être induit en erreur en prenant ce qu'il voit pour de la réalité, ce risque est en effet possible dans la mesure où il n'y a pas, dans le genre tragique, de présence d'auteur qui spécifierait que la scène qui se passe est fictive⁷⁸. Encore faudrait-il bien cerner le problème de l'attrait du spectacle. D'où vient-il ? La référence

⁷⁸ Cf. W. Shakespeare, *Le songe d'une nuit d'été* : « Pas plus qu'un songe, gentils spectateurs, ne le condamnez pas ; nous ferons mieux, si vous pardonnez. Oui, foi d'honnête Puck, si nous avons la chance imméritée d'échapper aux sifflets du serpent, nous ferons mieux avant longtemps, ou tenez Puck pour un menteur. Sur ce, bonsoir vous tous. Battez des mains si nous sommes amis, et Robin réparera ses torts. »

Cette allocution d'un acteur - d'un personnage - au public, clos la pièce en faisant retour sur elle en tant que représentation dont la seule fin avouée est celle de procurer du plaisir. Avec cet aveu, augmenté de l'avertissement au public, il semble que cela réponde en quelque sorte à la critique platonicienne, car alors le théâtre annonce qu'il n'est que théâtre. Peut-être est-ce que ce qui est requis est un effet de distanciation brechtien.

shakespearienne (que nous donnons dans la note) parle de plaisir, mais il ne semble pas que ce fût le moteur principal de l'attraction selon Platon.

A. 3. L'imitation est un « être possédé » qui se propage.

Dans une référence à l'*Ion*⁷⁹, on pourra retenir la description analogique du mouvement qui part de l'acteur vers le public. On y traite de l'attrait de la poésie (au sens général grec, qui correspond davantage à l'art de l'acteur, de l'aède ou du rhapsode) comme d'une attirance magnétique : « Tu vois maintenant que le spectateur est le dernier des anneaux qui, comme je le disais, reçoivent les uns des autres la vertu qui leur vient de la pierre d'Héraclée. » La vertu en question est le magnétisme, c'est-à-dire qu'un courant magnétique se propage dans les conducteurs métalliques ferreux qui sont en contact avec l'aimant émetteur ; le poète – fascinant et fasciné – est vu comme un possédé du divin⁸⁰, qui, selon l'inspiration, va exprimer les suggestions divines qui lui sont transmises par le divin lui-même, et qu'à son tour il transmet aux spectateurs. Chez Platon nous pouvons supposer que cet attrait fonctionne comme une possession qui se propage comme la frénésie dans le culte originaire voué à Dionysos. Or, cette possession est qualifiée dans l'*Ion* de divine, comme le poète lui-même, elle n'est donc pas considérée comme une mauvaise chose. Simplement, elle ne relève pas d'un art particulier. On ne peut donc pas bien la contrôler. Aussi devient-il clair que dans une cité organisée politiquement selon la raison, cela n'est pas du ressort de la *logique* ; il serait même moralement inconséquent de laisser se développer des éléments incontrôlés.

L'argument de la critique devient moral car le problème de l'influence du jeu de l'acteur est d'abord moral. Touchant l'honnête homme, son devoir lui commande la modération, ou plutôt, s'il y a imitation, en tant qu'homme mesuré, il est sensé vouloir imiter un homme bon⁸¹. Cela se justifie ainsi : « la loi dit qu'il n'y a rien de plus beau que de garder le calme »⁸². Le problème est qu'en allant voir des pièces de théâtre, l'honnête homme ne

⁷⁹ Cf. *Ion*, 536 a, traduction E. Chambry, éditions Garnier Flammarion, Paris, 1967.

⁸⁰ Cf. *Ion*, 533 e.

⁸¹ Cf. *La République* III, 396 c-d.

⁸² Cf. *La République* X, 604 b.

verra pas que des représentations des qualités de bonté, il verra aussi des représentations de passions déchaînées et risquera d'en subir l'influence. Cette poésie provoque un relâchement moral chez l'honnête homme, surtout quand la raison n'est pas assez ferme⁸³. Le pire dans le théâtre venant de la bouffonnerie, car c'est une chose basse à tel point que le rire entraîne faire rire de façon bouffonne et devenir auteur comique (*komodopoios*). Or ceci ne saurait qu'être méprisable selon Platon, l'auteur comique inciterait alors nos passions grossières à régner sur nous : cet art flatte la plus basse des parties de l'âme, l'*epithumiai*.

Le problème est plus grave quand ce sont les gardiens qui sont touchés par cette influence. L'argument de la critique est alors politique. Les gardiens de la cité idéale, choisis pour leur valeur de cœur, de courage, de *thumos* développé, seront de puissants guerriers mais restent cependant influençables tout au long de leur formation. Ils doivent imiter les vertus (c'est-à-dire courage, tempérance, sainteté, libéralité, comme on voit en 395 c) et ne doivent pas pratiquer – ni savoir habilement imiter – la bassesse. Cela s'argumente de la sorte : « l'imitation, si depuis l'enfance on persévère à la cultiver, se fixe dans les habitudes et devient une seconde nature pour le corps, la voix et l'esprit ». Il y a donc sérieusement de quoi se méfier du genre poétique théâtral puisque si précédemment le risque de corruption touchait les particuliers, il touche désormais les gardiens de l'ordre public, les garants de la sécurité. De cela résulte que c'est la sécurité de l'État qui serait menacée. Comme les imitateurs de tout genre ne sont pas utiles – en termes de production ou de formation – à la cité, alors on peut s'en passer, ce qui explique qu'ils soient invités à quitter les lieux.

Il n'est cependant pas question ici de dévaloriser le travail créatif de fiction, ou d'imitation, mais bien de souligner une incompatibilité ; car Platon ne dénigre pas le poète. Il dit même, en 398 b, qu'un homme habile à tout imiter, un grand poète, sera reçu avec les hommages car c'est un être sacré, étonnant, agréable, mais nous rappelons qu'il n'a pas sa place dans une cité bien réglée, aussi est-il invité à partir dans une autre ville s'il veut donner des représentations.

Pour ce qui est des sages ou de ceux qui aspirent sincèrement à le devenir, ils sont préservés de l'influence néfaste du théâtre. Le sage ne peut pas facilement être imité par

⁸³ Cf. *La République X*, 606 a-b.

l'acteur ou le poète⁸⁴ (Pensons pourtant aux *Nuées* d'Aristophane, où l'auteur propose un plagiat de Socrate, nous reviendrons là dessus). Et si toutefois cette imitation se fait, elle ne sera pas comprise par le public. En général, les poètes sont loin des sentiments vrais des sages ; souvent ils se rabaissent au niveau du grand nombre, et ne sauraient l'instruire : seule la raison instruit, et la raison ne semble pas être la chose du monde la mieux partagée par le public selon Platon. Si le sage n'est pas directement concerné par l'influence de la tragédie (la comédie étant évacuée car méprisable), il est le plus à même de voir que le poète favorise le développement des mauvaises parties de l'âme et non de la raison. Or, puisque la raison doit gouverner la cité, par l'entremise du philosophe roi, il ne peut y avoir là de place pour le poète tragique.

B. Digression par saint Augustin et A. Artaud.

Nous voulons comprendre les enjeux du problème évoqués. Il nous semble qu'en établissant certaines comparaisons avec d'autres auteurs nous pourrions dégager les tenants et aboutissants. Suivant un plan de cité similaire, ou assimilable au précédent, puisque c'est le plan d'une cité idéale ; et puisqu'il est lui-même un disciple lointain de Platon⁸⁵, saint Augustin reprend cette problématique de la place du théâtre dans une organisation policée, régie par la notion d'ordre, en la complétant, dans sa *Cité de Dieu*. Comme Platon, saint Augustin confronte les principes du théâtre à des exigences politiques d'une cité idéale, et comme chez Platon cela débouche sur des difficultés éthiques et d'autres liées à la connaissance vraie en opposition au caractère trompeur du théâtre. Il se propose donc d'apporter sa version, comme un fidèle continuateur de la problématique qui nous intéresse, mais est cependant plus vindicatif que Platon car il associe plus sévèrement le théâtre à une maladie grave et contagieuse, à savoir la peste :

« C'est pour arrêter la peste meurtrière des corps, que les dieux ordonnaient qu'on leur décernât les jeux scéniques ; et c'est pour prévenir la peste des âmes que le grand

⁸⁴ Cf. *La République* X, 604 d.

⁸⁵ Cf. Saint AUGUSTIN, *La Cité de Dieu*, des références à Platon et au théâtre notamment au livre II, chap. XIV et au livre VIII, chap. XIII.

pontife [Scipion] défendait qu'on construisît un théâtre. S'il vous reste quelque lueur d'intelligence, pour vous faire préférer l'âme au corps, choisissez qui, de lui ou des dieux, vous devez honorer. [Au surplus, si la peste des corps s'apaisa, ce ne fut pas parce que la folie la plus raffinée des jeux scéniques s'insinua dans le cœur d'un peuple belliqueux qui ne connaissait jusque-là que les jeux du cirque ;] seulement prévoyant dans leur astuce que la peste allait finir à l'heure marquée, les esprits du mal profitèrent de l'occasion pour en inoculer, non dans les corps, mais dans les mœurs, une autre bien pire [et qui faisait bien mieux leur affaire]. Et de fait, ils ont plongé dans de telles ténèbres le cœur de ces malheureux, ils l'ont si lamentablement souillé que, dernièrement encore [(la postérité ne voudra sans doute pas le croire)] ; au lendemain du désastre de Rome, des réfugiés qui avaient pu parvenir jusqu'à Carthage [et que dominait cette funeste maladie], se déchainaient à l'envie tous les jours au théâtre pour tel ou tel histrion. »⁸⁶

B. 1. L'imitation est contagion.

Nous proposons quelque analyse en nous appuyant sur celle d'A. Artaud. Les termes que nous posons en italique dans la version proposée par A. Artaud en note⁸⁷ connotent la vision augustinienne du théâtre, et la gravité de ce « fléau », selon l'auteur, est qu'il touche à l'âme et se développe sur le mode de la contagion. Non seulement ce sens est péjoratif par rapport à « l'inspiration divine » précédemment citée, mais en plus son mode de développement est « malinisé » tout en étant décrit comme massif et puissant. Il est l'action des « esprits du mal ». Il semble donc que le phénomène théâtral, d'inspiration

⁸⁶Cf. Saint AUGUSTIN, *La Cité de Dieu*, texte latin et trad. fr. P. De Labriolle, T. I, chap. XXXII, p. 103, éditions Garnier Frères, coll. Classiques Garnier, Paris, 1957. Artaud prend quelques libertés par rapport au texte d'origine, nous rapportons la traduction suivante, sans les élisions d'Artaud, que nous donnons entre crochets.

⁸⁷ Rapporté par Artaud, dans *Le théâtre et son double*, p. 38 : « Pour apaiser la peste qui tuait leurs corps, vos dieux réclament en leur honneur ces jeux scéniques, et votre pontife, voulant éviter cette *peste qui corrompt les âmes*, s'oppose à la construction de la scène elle-même. S'il vous reste quelque lueur d'intelligence pour préférer l'âme au corps, choisissez qui mérite vos adorations ; car la ruse des Esprits mauvais prévoyant que la contagion allait cesser dans les corps, saisit avec joie cette occasion d'introduire un fléau beaucoup plus dangereux, puisqu'il s'attaque non pas aux corps, mais aux mœurs. En effet, tel est l'aveuglement, telle la corruption produite par les spectacles dans l'âme que, même en ces derniers temps, ceux que possèdent cette passion funeste, échappés du sac de Rome et réfugiés à Carthage, passaient chaque jour au théâtre, délirant à l'envi pour les histrions [c'est-à-dire les mimes, les bouffons, qui se donnent en spectacle]. »

païenne, propage son effet néfaste en assujettissant les personnes spectatrices. L'attrait agit en émouvant la compassion ; nous sommes attirés par ce qui nous émeut, car cela nous touche intimement quand cela fait appel à nos sentiments. C'est aussi ce que l'on voit dans ses *Confessions*⁸⁸, où il est dit que l'homme s'afflige en éprouvant de la compassion en voyant des « aventures tragiques » ; en général, « on aime à éprouver de la pitié ». Cela se nomme pitié quand on partage les souffrances d'autrui. Mais ce que critique saint Augustin est plutôt le détournement des émotions nobles exercé par le spectacle tragique, puisque l'action n'est pas réelle mais seulement représentée. Aussi la pitié est-elle mise en branle indûment non pour une souffrance réelle mais pour une souffrance illusoire⁸⁹. Et cette illusion ne s'en tient pas à une simple méprise entretenue, s'attachant à développer l'aspect passionnel, c'est aussi passionnellement qu'elle sera attractive, en se développant *viralemment* dans l'âme.

Mais le simple fait d'éprouver des sentiments n'est pas un mal, et une illusion ne semble pas pouvoir commander des dérèglements tels qu'ils seraient dangereux pour une cité idéale (que ce soit la « *Cité de Dieu* » ou la « *République* »). Pourtant Augustin dit que ce « fléau » s'attaque aux mœurs. Cela signifie qu'il doit impliquer des agirs comportementaux allant contre la cohésion sociale. Comment de façon pratique, c'est-à-dire morale, le théâtre représente-t-il un risque pour une société ?

Pour expliquer cela nous nous proposons de prolonger cette digression que nous supposons éclaircissante, par le biais de l'analyse de ces textes par A. Artaud dans *Le*

⁸⁸ Cf. Saint AUGUSTIN, *Les confessions*, livre III, chap. II traduction J. Trabucco, éditions Garnier Flammarion, Paris, 1964.

⁸⁹ Il y aurait un rapprochement certain à faire entre ceci et la pensée 11 des *Pensées* de B. Pascal : « Tous les grands divertissements sont dangereux pour la vie chrétienne ; mais entre tous ceux que le monde a inventés, il n'y en a point qui soit plus à craindre que la comédie. C'est une représentation si naturelle et si délicate des passions, qu'elle les émeut et les fait naître dans notre cœur, et surtout celle de l'amour ; principalement lorsqu'on le représente fort chaste et fort honnête. Car plus il paraît innocent aux âmes innocentes, plus elles sont capables d'en être touchées ; sa violence plaît à notre amour-propre qui forme aussitôt un désir de causer les mêmes effets que l'on voit si bien représentés ; et l'on se fait en même temps une conscience fondée sur l'honnêteté des sentiments qu'on y voit, qui ôtent la crainte des âmes pures, qui s'imaginent que ce n'est pas blesser la pureté, d'aimer d'un amour qui leur semble si sage. Ainsi l'on s'en va de la comédie le cœur si rempli de toutes ces beautés et de toutes ces douceurs de l'amour, et l'âme et l'esprit si persuadés de son innocence, qu'on est tout préparé à recevoir ses premières impressions, ou plutôt à chercher l'occasion de les faire naître dans le cœur de quelqu'un, pour recevoir les mêmes plaisirs et les mêmes sacrifices que l'on a vu si bien dépeints dans la comédie. » Numérotation de Brunschvicg, éditions Librairie Générale Française, Paris, 1972 pp. 6-7.

*Théâtre et son double*⁹⁰, où il énonce l'équation suivante : « L'esprit croit ce qu'il voit et fait ce qu'il croit [d'où il fait ce qu'il voit : c'est l'imitation pure] : c'est le secret de la fascination. Et saint Augustin ne révoque pas en doute un seul instant, dans son texte, la réalité de cette fascination. »

Or comme la tragédie, et plus spécifiquement la tragédie grecque antique, est basée sur des crimes mythiques monstrueux⁹¹, il est à craindre que cela entraîne des dérèglements comportementaux monstrueux dans la société. En outre cela tend à s'étendre dans le groupe social, ainsi que le fait remarquer Nietzsche dans la *Naissance de la Tragédie* : « Et ce phénomène se produit assurément à la façon d'une épidémie, c'est une foule entière qui se sent ainsi ensorcelée »⁹². Et si le risque est quand même relativement et effectivement minime, et si la relation « voire – croire – faire » n'est pas si implacablement nécessaire que cela semble être indiqué, la spécification et l'explicitation de ce risque ont tout à fait leur raison d'être quand il s'agit de penser une société idéale, dans le sens où elle devrait exclure par nature ce genre de menace pour l'équilibre de la cité.

B. 2. L'imitation est révélation, c'est-à-dire représentation d'autre chose.

Quand Artaud spécifie le fonctionnement du théâtre, il explique que les conflits représentés par des figures et des symboles types « sont le signe de forces mûres, mais jusque-là tenues en servitude, et inutilisables dans la réalité, [qui] éclatent sous l'aspect d'images incroyables qui donnent droit de cité et d'existence à des actes hostiles par nature à la vie des sociétés »⁹³. La pertinence de cette réflexion touche directement notre propos car chez Platon, comme chez saint Augustin, nous retrouvons ici cette idée d'une incompatibilité entre théâtre et société. Toutefois il faut spécifier qu'il y a là cette nuance considérable que, si certaines manifestations sont répudiées sous leur forme brute quand elles veulent s'afficher directement dans la société, celle-ci les exclut de sa « réalité », mais a contrario elles sont à interpréter comme signe de quelque chose qui les dépasse. Artaud

⁹⁰ Cf. A. ARTAUD, *Le théâtre et son double*, « Le théâtre et la peste », éditions Gallimard, 1964, p. 39.

⁹¹ Cf. J. De ROMILLY, *La Tragédie grecque*, p. 157.

⁹² *NT*, § 8, p. 139/ KSA 1.61.

⁹³ Cf. A. ARTAUD, *Le théâtre et son double*, « Le théâtre et la peste », p. 40.

accepte complètement l'analogie de saint Augustin à la peste, et va plus loin encore pour pousser la ressemblance : « Comme la peste, le théâtre est donc un formidable appel de forces qui ramènent l'esprit par l'exemple à la source de ses conflits. »⁹⁴ Et cela se précise encore plus par la suite : « Si le théâtre est essentiel comme la peste, ce n'est pas parce qu'il est contagieux, mais parce que comme la peste il est révélation, la mise en avant, la poussée vers l'extérieur d'un fond de cruauté latente par lequel se localisent sur un peuple ou sur un individu toutes les possibilités perverses de l'esprit. »⁹⁵ Par ce biais, par cette explication, nous pouvons faire un rapprochement entre le désir de cruauté et la représentation scénique, en reprenant un autre passage des *Confessions* de saint Augustin⁹⁶, où il décrit comment son ami Alypius était d'un naturel fort réservé (il éprouvait antérieurement « dégoût et haine de ces spectacles ») face aux « atrocités » du cirque et des combats sanglants des gladiateurs. Mais « aussitôt qu'il eut aperçu ce sang, il s'abreuva de cruauté », ce qui semble corroborer les dires d'Artaud. Ajoutons qu'Alypius était, de plus, emporté par les « clameurs de la foule », ce qui lui permettait de savourer le spectacle en toute impunité. Considérant un certain effet résultant de la pression populaire, il y a ici un double aspect de cette sorte d'affect : d'une part l'individu est influencé en tant qu'il est un membre du public, par l'ensemble du public, d'autre part le groupe dans sa globalité est motivé par les instincts des individus qui le composent, ce sont eux qui le dirigent : le consensus des instincts autorisés est une forme de légitimation de ces mêmes pulsions instinctives.

Cette cruauté diffusée dispendieusement et mise en exergue par saint Augustin, comme mise en marge, et cependant rappelant notre moite intimité, est à son tour reprise par Artaud à ce point qu'il en fait le principe de son travail : « le théâtre de la cruauté ». Mais cette reprise comporte un réajustement⁹⁷ : ce n'est pas le sang, « Mais « théâtre de la

⁹⁴ On reconnaît le thème repris par A. Camus dans *La Peste*, où il forme le projet de peindre sous l'aspect d'une cité confrontée à la peste, la condition humaine confrontée à la mort. De même dans sa pièce *Caligula*, l'empereur choisit la peste pour modèle quand il veut rivaliser avec les dieux : « J'essaie de compenser la prudence du destin (...) c'est moi qui remplace la peste. » Enfin, Camus dit explicitement dans un essai (in « Remarques sur la Révolte », dans *l'Existence*, collection « La Métaphysique », éditions Gallimard, Paris, 1945) : « Le premier progrès d'un esprit saisi d'étrangeté, est donc de reconnaître qu'il partage cette étrangeté avec tous les hommes et que la réalité humaine dans sa totalité souffre de cette distance par rapport à soi et au monde. Le mal qui éprouvait un seul homme devient peste collective. »

⁹⁵ Cf. A. ARTAUD, *Le théâtre et son double*, « Le théâtre et la peste », p. 44.

⁹⁶ Cf. *Confessions*, Livre VI, chap. VIII.

⁹⁷ Cf. A. ARTAUD, *Le théâtre et son double*, « En finir avec les chefs-d'œuvre », p. 123.

cruauté » veut dire difficile et cruel d'abord pour moi-même. » Ce n'est pas la cruauté des hommes entre eux « que nous pouvons exercer les uns contre les autres en nous dépeçant mutuellement les corps », mais c'est la cruauté qui vient des choses, terrible et nécessaire. « Nous ne sommes pas libres (...) et le théâtre est fait pour nous apprendre d'abord cela. » Et nous mettons ce propos en rapport avec : « tout ce qui agit est une cruauté »⁹⁸, or ce qui agit par excellence c'est le théâtre (*drama*, l'action). Le théâtre n'agit pas en copiant la vie – ce serait réagir – mais en se mettant en communication avec des forces pures⁹⁹. La raison d'être du théâtre est à l'origine l'extériorisation d'une sorte de drame essentiel qui contient les principes de tous les autres¹⁰⁰. Ce drame originel est le double que copient les drames multiples : « Analyser philosophiquement un tel drame est impossible, *selon Artaud*, et ce n'est que poétiquement (...) que l'on peut évoquer (...) des sortes d'états d'une acuité si intense (...) que l'on sent (...) les menaces (...) d'un chaos aussi décisif que dangereux » : « ce drame essentiel (...) existe ». »

Telle est la conception tout à fait propre à Artaud, et qui voudrait décider qu'une étude comme la nôtre, comme réflexion à prétention philosophique sur ces domaines de l'esthétique, dût s'arrêter là. Cette sorte de retournement du platonisme qui semble exclure le philosophe du domaine de la réflexion théâtrale est bien pourtant une réponse à *La République*. En outre, sur l'imitation, nous pouvons retenir cette idée que ce qu'il y a à imiter dans le théâtre, ce n'est pas la vie mais un double essentiel du théâtre. Cela semble quelque peu imprécis ou discutable¹⁰¹, mais nous pourrions y revenir plus tard en fournissant quelques précisions précieuses tirées d'une analyse de V. Goldschmidt, où nous aurons à fouiller le sens des modèles qui font l'objet de l'imitation.

Là où nous voulons en arriver c'est que la critique ici observée et décomposée touchant aux représentations de spectacles, visant plutôt à associer des manifestations différentes (comme le théâtre et les combats de gladiateurs), nous permet de retenir que les passions, qui sont excitées chacune à leur manière, sont globalement jugées mauvaises : la pitié

⁹⁸ Id p.132.

⁹⁹ Id. p. 127.

¹⁰⁰ Id. p. 76.

¹⁰¹ Cf. J-P. VERNANT et P. VIDAL-NAQUET, in *Mythe et tragédie*, p.22 : « On pourrait parler d'un monde spirituel propre aux Grecs du -Ve siècle, si la formule ne comportait pas un grave risque d'erreur. Elle laisse en effet supposer qu'il existerait quelque part un domaine spirituel déjà constitué, dont la tragédie n'aurait plus qu'à présenter à sa façon le reflet. », Seulement Artaud ne considère pas cela comme une erreur.

émue pour un but faux et en vue d'une affliction solipsiste (qui ne pousse donc pas à l'entraide) où le spectateur est renvoyé à lui-même (puisque la souffrance de l'acteur est feinte), ou bien un instinct de cruauté qui, s'il fonctionne lors de spectacles du cirque, se retrouve tout autant mis en branle devant des horreurs tragiques, parricides, infanticides, meurtres en tous genres. Il devient donc évident que si de telles émotions exacerbées sont émues, et si selon le principe « voir – croire – faire » elles peuvent entraîner des débordements, elles sont à classer comme antisociales, et donc ces manifestations et leur source – le théâtre, la tragédie – ne peuvent convenir à une cité bien réglée, idéale, dirigée par la raison ou la vertu, ou pour le moins qui cherche une cohésion qui permet qu'elle se maintienne et qui refuse donc tout risque de débordement.

Ce qui apparaît clairement après cette digression, à la condition qu'on s'en tienne maintenant à l'analyse strictement platonicienne, est donc que le principe même de l'imitation, s'il est vivement critiqué, n'est pas pour autant diabolisé comme chez saint Augustin. Et même si la saisie de l'idée vraie est préférable à la production de simulacres (trop hylémorphiques, la matière prenant le pas sur la forme et sur l'Idée formatrice), la saisie du beau au travers des belles choses laisse présager qu'on pourrait pressentir l'Idée belle (*l'Hippias Majeur* traite précisément de ce sujet tout en étant cependant aporétique, le *Banquet* expose une propédeutique amoureuse vers l'Idée du Beau). C'est pour cela que le poète est magnifié, même s'il est invité à passer son chemin. Ce n'est donc pas l'imitation proprement dite qui est dénigrée, mais plutôt une mauvaise utilisation de cette imitation. C'est ce thème que nous allons travailler maintenant, à savoir le problème entre la bonne et la mauvaise imitation. Pour ce faire, nous ne saurions omettre de faire référence à l'analyse de V. Goldschmidt qui prend cette difficulté centrale pour point de départ.

Nous pouvons dire un mot, avant d'attaquer ce gros morceau de l'étude platonicienne, sur ce qu'il est possible de retenir de ce détour proposé dans l'optique d'une explication pour confronter nos interprétations platoniciennes : c'est que, semblant aller dans le sens de l'opposition au poète tragique de *La République*, saint Augustin montre cependant en quoi ses vues divergent de celles de Platon. Car là où Platon comprenait une possession divine, l'auteur des *Confessions* comprend une contagion malade ; là où Platon craignait un débordement déshonorant des sens, saint Augustin juge un comportement déshumanisant abusant du sentiment naturel de compassion. Et si Platon garde de la considération pour le poète, saint Augustin, lui, dénigre complètement le théâtre : « peste

de l'âme ». En revanche, même si Artaud prend très au sérieux l'accusation augustinienne, il va nous permettre de mieux cerner le point de vue quelque peu ambiguë de Platon en regard et en opposition à la vue claire mais sélective de saint Augustin.

C. Analyse du rejet de la tragédie dans *La République* par V. Goldschmidt.

Comme nous l'avons annoncé déjà, nous nous attacherons désormais à suivre l'étude spécifique de V. Goldschmidt, tirée de *Questions platoniciennes*, dans « Le problème de la tragédie d'après Platon ». Cette étude correspond particulièrement à notre projet, car l'auteur y développe une analyse de la tragédie dans *La République*. Ayant traité au délicat problème de la *mimesis*, la réflexion de Goldschmidt se place au centre de la pensée platonicienne dans sa globalité. C'est pourquoi il rappelle le principe du platonisme, à savoir que toute œuvre et tout acte se conforment ou devraient se conformer à des Formes-Modèles¹⁰². Ce sont les Idées qui prévalent, même pour le Démiurge, l'artisan divin du monde, qui plus est pour les hommes. Cette conformation est elle-même une sorte d'imitation qui établirait un lien entre la participation et l'imitation. Le statut même de l'imitation est donc à revoir. Goldschmidt dit même, en référence au *Timée* 28 a- b, que ce n'est pas d'imiter qui est mal mais c'est de mal imiter¹⁰³. Voilà amorcée notre réhabilitation de la *mimesis* par des recoupements puisés transversalement dans l'ensemble de l'œuvre de Platon. Comme on voit aussi dans *Phèdre* en 258 d : « De même pour le logographe : ce n'est pas le fait même de composer des discours qui est laid, mais de parler et d'écrire d'une façon laide et mauvaise. » Or, dit Goldschmidt, l'imitation poétique peut être mauvaise pour deux raisons : elle peut mal reproduire d'excellents modèles ; et elle peut se proposer des modèles mauvais. L'un est le risque dans le cas de la tragédie et de l'épopée, l'autre de la comédie.

La bonne imitation, elle, répond à deux critères. Selon une préoccupation d'ordre moral, voire politique, l'imitation pour n'être pas mauvaise en soi, doit servir utilement la raison

¹⁰² Cf. V. GOLDSCHMIDT, *Questions platoniciennes*, « Le problème de la tragédie d'après Platon », p. 104.

¹⁰³ Id. p. 104.

de l'État. Ainsi, la mythologie qu'elle véhicule n'est pas nécessairement impie ni mensongère, mais il faut défigurer le moins possible la vérité¹⁰⁴. Selon Goldschmidt¹⁰⁵, tout ce que Platon demande, c'est qu'on prête aux dieux et aux héros la plénitude de la vertu humaine. Car même le divin doit servir, en tant qu'il est représentation édifiante, l'éducation de l'âme et des âmes dans la cité. Le souci touche maintenant à l'éducation, point central dans la théorie de la cité idéale. Mais c'est là encore un point controversé car la tragédie prétend elle aussi à enseigner les foules alors que la philosophie se réserve l'excellence de l'enseignement : car seule la raison instruit. On comprend alors mieux pourquoi la méthode dialectique a la préférence de Platon : c'est parce que dans cet échange guidé par la raison entre quelques personnes, il est plus aisé de vérifier la logique des propositions et d'en analyser la teneur, que s'il s'agissait d'un discours – fut-il poétique – adressé à un grand nombre de personnes. On voit même dans le *Gorgias*¹⁰⁶ et dans les *Lois*¹⁰⁷ que le poète au théâtre semble faire œuvre d'orateur. Mais on comprend bien que compte tenu des risques de méprise, un tel discours magistral ne pourra s'adapter à ses interlocuteurs, ce que Socrate fait en revanche par le dialogue. Cependant l'imitation poétique s'inscrira dans l'âme de l'auditeur comme un modèle¹⁰⁸, d'où l'importance de vérifier son adéquation à la vérité. A. Diès dit par ailleurs¹⁰⁹ : « Platon lutte en éducateur rationnel et en savant contre une éducatrice sentimentale et antiscientifique. » Plus modéré dans son propos, Goldschmidt dit que l'imitation bonne pourrait constituer une action légitime, et que, pour être bonne, l'imitation devrait reproduire véridiquement un modèle vrai¹¹⁰. Ce modèle est essentiellement un idéal de vertu humaine, que la poésie imitative n'incarnera dans des immortels que pour rendre sensible l'exigence de « l'assimilation à Dieu ». Cela rappelle bien sûr la chaîne magnétique de l'*Ion* 535e, dialogue auquel nous avons déjà fait référence.

Donc la préoccupation majeure de Platon, c'est la vérité, c'est-à-dire être conforme à la *Forme-Modèle*. De cette conformité dépend la justesse de l'éducation des citoyens, et

¹⁰⁴ Cf. *La République* II, 381c.

¹⁰⁵ Cf. V. GOLDSCHMIDT, *Questions platoniciennes*, « Le problème de la tragédie d'après Platon », p. 106.

¹⁰⁶ Cf. *Gorgias*, 502 cd.

¹⁰⁷ Cf. *Lois*, VII, 817 c.

¹⁰⁸ Cf. *La République* III, 388 d ; *République* X, 606 b-c ; *Les Lois* I, 636 d.

¹⁰⁹ Cf. A. DIÈS, *Introduction à La République de Platon*, éditions de la Pléiade, p. CIX, Paris, 1963.

¹¹⁰ Cf. V. GOLDSCHMIDT, *Questions platoniciennes*, « Le problème de la tragédie d'après Platon », p.111.

ensuite de celle de leurs comportements. « Selon la doctrine constante de Platon, la connaissance authentique [vraie] entraîne nécessairement l'action »¹¹¹ ; d'où l'adage socratique « nul n'est mauvais volontairement » ; d'où connaître le bien entraîne faire le bien. Nous comprenons surtout ici comment ces principes s'enchaînent et constituent la théorie, il nous est plus difficile d'expliquer pourquoi de tels principes sont choisis hormis tout contexte par le biais de la référence à la Forme-Modèle. Car Platon affirme la liaison entre le caractère et l'action ; le caractère étant la qualité volontaire de l'âme, sa vertu, ce qui manifeste un choix ou une préférence dans la vie, donc une éthique. Être vertueux implique de bien agir, et au surplus bien agir implique être heureux. Or, dans les actions que représentent les poètes, les personnages sont en désaccord avec eux-mêmes (au sein de leur caractère propre), car leur raison s'oppose aux passions qui les assaillent, et les passions s'opposent entre elles, et il ne faudrait surtout pas que ce modèle-ci s'enracine dans l'âme des auditeurs. La visée devient donc éthique.

Parmi les composantes de la tragédie que Platon retient, c'est en effet le caractère qui a la préférence, sur le spectacle, sur la musique (contestée d'ailleurs car mélangée), sur le style, la pensée et l'action, car Platon en tant que philosophe pense que pour l'homme en général, tout dépend de son âme, aussi de son caractère. Goldschmidt dit ainsi :

« D'après Platon philosophe, on peut dire d'une manière générale que tout, pour l'homme, dépend de son âme, non seulement les actions, mais les biens et les maux, le bonheur et le malheur. Mais du point de vue de l'esthétique, Platon n'hésiterait pas à reléguer le caractère au second plan et à constater, comme Aristote le fera, que la tragédie représente principalement l'action. »¹¹²

Nous reviendrons plus tard sur l'esthétique de Platon, pour l'instant, nous en restons à l'éthique. Qu'est-ce qui fait que, du point de vue éthique, l'action est si peu considérée ? L'action tragique est éclairée dans toute sa signification par le *sort*¹¹³. L'action tragique, selon Platon – dit Goldschmidt – est une adhésion à l'action du sort, elle est réaction, pour tout dire elle est action passive. « De fait, la critique platonicienne de la tragédie a en vue, non pas les actions génératrices de bonheur et de malheur, mais bien les actions engendrées

¹¹¹ Id. p.110, en référence à *Banquet*, 212 a, et à *République*, 500 c.

¹¹² Id. p. 122.

¹¹³ Cf. *La République* X, 603 e4.

par l'un ou l'autre »¹¹⁴, autrement dit, ce qui est critiqué c'est la surestimation, qui est accordée dans la tragédie au bonheur et au malheur, et qui génère des représentations de comportements humains exacerbés, qui à leur tour génèrent des comportements similaires chez les spectateurs, conduisant à des manifestations dérégées instables et cyclothymiques. En effet si l'on surestime le malheur, on aura de l'accablement dans le caractère (ou exagération de l'affliction), ce qui conduit à accuser de manière impie les dieux de son malheur alors qu'ils en sont innocents¹¹⁵ ; ou bien si l'on surestime le bonheur on lui accordera trop de prix, on aura de la démesure dans le caractère, ce qui rend oublieux des dieux. Il faut à l'inverse saisir sa place dans l'univers des réalités, en vérité, et non « s'y tailler le premier rôle », les choses humaines ne méritant pas d'être prises au sérieux¹¹⁶.

C'est donc enfin selon un point de vue religieux que l'on peut comprendre cette fois la critique platonicienne dans l'interprétation de Goldschmidt, puisque les dieux sont innocents de nos maux. C'est là le fond de la visée éthique. Cette visée éthique décide en définitive de cultiver la vertu avant l'action bonne car, si l'on prend en compte le principe platonicien selon lequel la vertu est le bonheur¹¹⁷, c'est dans le bonheur que se placent les actions pacifiques ou volontaires (forgeant le caractère), et dans le malheur les actions forcées ou violentes. Le bonheur est ainsi pensé comme un état qui précède l'action, et non pas comme il est communément répandu, un état qui résulte de l'action.

L'idéal déontologique du caractère apparaît alors : dans l'infortune il faut cultiver le courage et dans le bonheur il faut cultiver la modération. « Dans la tragédie, crainte et pitié, courage et modération naissent, ou devraient naître, à la suite du bonheur ou du malheur. »¹¹⁸ C'est donc au nom de cette déontologie que la tragédie est critiquée car confondant règles et faits, elle considère seulement le bonheur et le malheur comme des valeurs qui décideraient des comportements à adopter, en opposition à la visée morale qui prend en considération d'abord le caractère, ensuite le comportement (l'action) et enfin seulement le bonheur ou le malheur. L'idéal de la vertu, conforme à l'Idée vraie de vertu,

¹¹⁴ Cf. V. GOLDSCHMIDT, *Questions platoniciennes*, « Le problème de la tragédie d'après Platon », p. 126.

¹¹⁵ Cf. *La République* II, 379c.

¹¹⁶ Cf. *Les Lois* VII, 803 b.

¹¹⁷ Cf. *La République* X, 603 c.

¹¹⁸ Cf. V. GOLDSCHMIDT, *Questions platoniciennes*, « Le problème de la tragédie d'après Platon », p.131.

devrait seul être à même de diriger la vie, et non l'inverse. Dans le cas contraire, on aboutit inévitablement au renversement de la hiérarchie de l'ordre idéal des Idées et de celui du monde de la vie sensible.

D'ailleurs les poètes ne sont pas les seuls qui sont à surveiller et à contraindre de ne mettre dans leurs créations que l'image du bon caractère¹¹⁹. Ce sont tous les artisans qui sont dans le collimateur du théoricien de la cité. Ils sont à surveiller eux aussi contre l'intrusion du vice, de l'incontinence, de la bassesse, de la laideur dans leurs ouvrages. Et s'ils ne peuvent se conformer aux exigences de la cité, défense leur sera faite d'y travailler et d'y exhiber le produit de leur travail.

Si nous nous essayons maintenant, avec Goldschmidt, à dessiner les contours d'une théorie esthétique platonicienne, nous voyons « qu'il existe à travers les *Dialogues* les éléments d'une esthétique, peut-être d'un art poétique et très certainement de ce que nous appelons critique littéraire »¹²⁰. Prenant en compte cette fois la dimension esthétique, il ne faudrait donc pas reprocher au poète d'imiter plutôt que d'agir, s'il décide de se cantonner au domaine du beau, car l'action relève du nécessaire, non du beau¹²¹. Ce n'est pas alors le choix esthétique que l'on remet en question. Le problème c'est que la beauté d'une action poétisée la rend si désirable, qu'on peut en venir à confondre ce qui est, ce qui doit être et ce que l'on voudrait qui soit. bercé par une illusion qui s'entretient elle-même, on déciderait activement de s'illusionner, ce qui est inconcevable dans la théorie de la Vérité de Platon (savoir implique choisir le vrai). Le plaisir esthétique lui-même n'est pas exclu absolument, il est d'ailleurs un critère suffisant de justification quand son objet ne comporte ni utilité, ni vérité, ni ressemblance¹²². Mais les arts mimétiques qui sont des imitations comportent de la ressemblance et donc sont récusés comme illégitimes : le plaisir qu'ils véhiculent n'est pas un plaisir pur. Alors ce que l'esthétique platonicienne pourrait permettre comme forme artistique serait une représentation plaisante non imitative, et se laisserait possiblement cerner par un système conventionnel de figures,

¹¹⁹ Cf. *La République* III, 401 a.

¹²⁰ Cf. V. GOLDSCHMIDT, *Questions platoniciennes*, « Le problème de la tragédie d'après Platon », p. 103.

¹²¹ Cf. *La République* VII, 540 b 4-5.

¹²² Cf. *Les Lois* II, 667 d.

accompagné d'un spectacle rythmique. Une éventuelle référence à l'art égyptien¹²³ nous permettrait d'envisager cette forme d'art *présentatif*, mais sans référence à la réalité sensible empirique, sans chercher à ressembler à la réalité, plutôt un code conventionnel qui, d'emblée, élimine le risque de méprise. La possibilité que nous pouvons proposer est une forme esthétique qui développe son propre code d'expression, puisque ce qu'il faut éviter c'est d'entraîner une confusion avec la réalité. Comme le dit Goldschmidt :

« La tragédie imite la vie. Non pas la vie réelle, à laquelle même la mort ne saurait imposer un terme, mais la vie de nos illusions, dont chaque instant se croit éternel ou éternellement solidaire d'un avenir à son image ; cette vie que le jeu des passions, mené au gré des événements, voudrait retenir dans les achèvements sans cesse dépassés ; vie où les efforts se relâchent et se figent en acceptation et en attitudes. Le temps où se figent, se nouent et se concluent les drames des poètes et les drames humains, est le lieu même de nos illusions, où les poètes et nous-mêmes déployons l'art de tromper, lorsque nous exaltons, cédant à une tentation dénoncée par Platon, « le sentiment tragique de la vie »¹²⁴. Ce n'est pas « l'immoralité » des poètes qui suffit à expliquer la profonde hostilité de Platon à l'égard de la tragédie. En ceci même que la tragédie représente « une action et la vie », elle est contraire à la vérité. »¹²⁵

Ce qui est apparu dans l'étude de Goldschmidt, conformément d'ailleurs à l'analyse d'A. Artaud, c'est que l'imitation, en ce qui concerne la tragédie – et le théâtre en général, c'est-à-dire incluant la comédie –, procède du modèle idéal (à comparer avec la notion artaudienne « *le Double* ») de la Tragédie originelle issue du Beau, et c'est ce modèle idéal qui, en tant qu'idéal, suscite l'imitation de toutes les tragédies comme représentations et interprétations de la forme pure. À leur tour ces représentations suscitent une imitation dans les comportements des spectateurs car elles mêlent la vie à l'action dans une composition plaisante, ce qui correspond fondamentalement à la mimésis. Mais ce qui est

¹²³ Dans *Les Lois*, 656 d – 657 a, il y a comme une critique à l'encontre d'un art des trompe-l'œil et des faux semblants qui commençaient à devenir courant à l'époque de Platon, critique que l'on trouve aussi dans *Le Sophiste* 235 e – 236, dans l'opposition entre une imitation proportionnée et une illusion fallacieuse. S'inspirant de l'art égyptien, Platon vante les notions de « modèle » et de « représentation traditionnelle » qui s'inscrit dans un temps très long. Plus encore c'est la notion de schéma et de schématisation au travers du symbole qui sert de référence pour penser une forme louable, non trompeuse, hiératique, édifiante, et qui implique d'élever l'âme à la pensée de l'idée, à l'intuition des essences.

¹²⁴ Cf. *La République* X, 604 b-d ; 605 c ; 606 a.

¹²⁵ Cf. V. GOLDSCHMIDT, *Questions platoniciennes*, « Le problème de la tragédie d'après Platon », p. 135.

clair aussi est qu'une autre norme travaille la théorie esthétique, à savoir une norme idéale déontologique aiguillée sur la fidélité à la participation au Bien. Dans la complexité des rapports des Idées entre elles (qui ne contredit pas leur simplicité), il faut retenir que l'Idée du Bien est assurément belle, et que l'Idée du Beau doit être bonne.

Cependant, la plus haute Idée doit être hiérarchiquement l'Idée du Bien pour pouvoir régir selon le mieux optimum l'ordre de toutes les Idées. Le Bien est donc supérieur au Beau. La représentation scénique conçue comme œuvre esthétique participe à l'Idée du Beau et actualise son excellence ; mais au vu de la plus haute des Idées, celle du Bien, les critères de l'acceptation du théâtre seront prévalents et devront prendre en compte l'ensemble des conditions ayant trait au réel dans sa globalité, c'est-à-dire tous domaines et toutes Idées confondues.

Une difficulté subsiste néanmoins si nous questionnons la hiérarchisation entre le Beau et le Vrai. Il semble en effet que le Vrai ait plus d'importance parce que c'est lui qui détermine le rapport au réel, mais le Vrai doit participer aussi du Beau pour être digne de l'Idée en tant que telle.

Mais ce qui est fondamentalement problématique, une fois que nous avons compris que l'Idée modélisait le réel, c'est la fonction modélisante elle-même, fonction qu'il nous faut approfondir car même si Goldschmidt propose de comprendre la tragédie comme imitation de l'idéal, tout en maintenant la tension problématique en lien avec l'exigence de vérité, alors nous pouvons nous demander de quel modèle idéal il s'agira, d'une part, et si une conciliation avec l'exigence de vérité n'est pas possible d'autre part.

Il se trouve que, justement, Platon lui-même, dans les *Lois*, traite précisément de ces difficultés issues de la « rivalité » des Idées. Et non seulement il pose un modèle de la tragédie, mais en plus il nomme ce modèle « tragédie la plus vraie », dans une tentative de conciliation ultime – les *Lois* est un ouvrage tardif de Platon, « le mot de la fin », pour ainsi dire, sur son jugement sur la tragédie – des Idées entre elles, ou bien de notre compréhension globale des Idées, selon nos possibilités de les appréhender dans leur ensemble et dans leurs liaisons réciproques.

Quel est donc ce modèle enfin précisé ? Il s'agit d'un modèle politique, dont la figure est tracée par une constitution prévue pour une cité déterminée par la pensée du meilleur.

L'idée de Platon c'est de faire dépendre l'œuvre poétique de la structure politique, ce qui revient, en d'autres termes, à définir un certain droit de regard sur les productions esthétiques par le politique, et en un certain sens à légitimer une forme de censure étatique.

D. Analyse du rejet de la tragédie dans *les Lois* par L. Mouze.

Nous sommes confortés dans le sens de la présente étude par l'analyse approfondie de L. Mouze¹²⁶ qui décide de s'arrêter sur ce passage, supposant, comme nous le faisons, qu'il mérite tout l'intérêt qu'elle lui porte. Il s'agit plus précisément, dans cet article, d'un questionnement portant sur le sens à accorder à certaines assertions de Platon en *Lois* VII 817 a-d, où le personnage de l'Athénien identifie la constitution qu'il est en train de mettre en place avec ses trois compagnons, à la « tragédie la plus vraie ». Voyons le texte :

« Quelle serait, là-dessus, la juste réponse à faire à ces hommes divins ? À mon avis celle-ci : « Excellents étrangers, dirions-nous, auteurs de tragédie, nous-mêmes le sommes, et, autant que nous le pouvons, de la plus belle et de la meilleure : toute notre organisation politique constitue une imitation de la vie la plus belle et la meilleure, et c'est cela que nous du moins disons être réellement la tragédie la plus authentique. Auteurs donc vous êtes, auteurs aussi nous sommes de la même poésie, vos rivaux dans la fabrication et la représentation du drame le plus beau, que seule est naturellement apte à mener à son achèvement la loi authentique : telle est du moins notre espérance. (...) commencez par montrer aux magistrats vos chants à côté des nôtres et, si vos leçons se révèlent ou les mêmes ou meilleures que les nôtres, nous vous donnerons un chœur ; autrement, mes amis, nous ne le pourrons jamais ». »¹²⁷

Il n'est pas encore question de commenter l'autorité du politique en matière d'esthétique tragique, pour décider s'il est bien compétent pour établir sa valeur. Avec L. Mouze, nous préférons nous attacher à définir la spécificité des propos tenus dans ce texte. Or, il s'agit ici de l'identification de la législation et de la poésie. Comment comprendre que la

¹²⁶ Cf. L. Mouze, *La Dernière tragédie de Platon*, in *Revue de philosophie ancienne*, XVI, 2, 1998, pp. 79-101.

¹²⁷ Cf. *Les Lois* VII, 817 a - d, traduction A. Dies légèrement modifiée.

constitution des lois soit « la tragédie la plus vraie » ? Comment comprendre que soient associés le code législatif et l'œuvres dramatique ? À travers ces questions nous devons préciser d'emblée qu'ici le rival du dramaturge c'est le législateur et non le philosophe dans le sens général. Si ce passage nous importe pour comprendre le débat entre Platon et le théâtre, il ne sera pas question ici d'en rester à une opposition trop générale entre théâtre et philosophie. Et même plus : il s'agit là de spécifier l'antinomie radicale et fondamentale opposant la visée platonicienne et la tragédie (le sort de la comédie sera aussi abordé), ce qui élève et précise le débat dans un domaine déterminé par la raison.

Ce que nous voulons c'est comprendre la similitude posée entre la constitution et la tragédie : « Comprendre cette similitude est dans ces conditions la priorité, puisque c'est par elle que prend sens la rivalité : celle-ci ne se dégage que sur fond d'une parenté essentielle. »¹²⁸ Et si nous cherchons dans le texte même les occurrences de la similitude, nous voyons que « notre organisation politique » est associé à « imitation de la vie la plus belle et la meilleure », puis à « tragédie la plus authentique (ou « la plus vraie » : *tes alethestaten*) », et enfin « drame le plus beau, que seule est naturellement apte à mener à son achèvement la loi authentique » (ou, en plus concis : « drame mené à son achèvement par la loi »). Le cheminement explicatif emprunté par L. Mouze s'applique à travailler d'abord la dernière équivalence, qui porte sur l'importance de la loi, pour ensuite éclairer les deux autres sens évoqués. C'est ce même cheminement que nous allons suivre.

Il s'agit donc d'étudier la première assertion qui associe le travail du législateur à un drame le plus beau que seule la loi peut mener à son achèvement. Nous devons saisir d'abord le lien peu évident entre la loi et le drame. Ensuite il nous faudra filer la comparaison précautionneusement pour voir en quoi ce peut être un achèvement.

Traitant des lois, l'ouvrage de Platon pose en principe dans le premier livre des *Lois*¹²⁹, que les lois correctes sont celles qui sont établies en vue de la paix. Elles s'opposent donc à celles élaborées pour maintenir le pouvoir des gouvernants. « La vraie *politeia*, dit L. Mouze¹³⁰, est caractérisée par une dépendance, non pas des lois par rapport au pouvoir (*arke*), mais du pouvoir par rapport à la loi. La véritable *arke* ne peut donc être que loi.

¹²⁸ Cf. L. Mouze, *La Dernière tragédie de Platon*, p. 84.

¹²⁹ Cf. *Lois*, 628 c-e.

¹³⁰ Cf. L. Mouze, *La Dernière tragédie de Platon*, p. 86.

C'est pourquoi « constitution » est subsumé sous *nomos*. » Que désigne *nomos* ici, dans le contexte platonicien ? Selon L. Mouze, cela désigne à la fois les lois constitutionnelles et le code législatif qui organise la vie de la cité. Seulement L. Mouze fait remarquer que le lien fait par Platon entre *nomos* et *drama* amène à considérer *nomos* comme ce qui organise l'existence des citoyens dans leurs actions : « En isolant ainsi dans la tragédie le concept de drame, Platon oriente l'assimilation de la constitution des *Lois* à une œuvres dramatique dans le sens d'une action. »¹³¹

Le lien à la tragédie devient plus clair si nous faisons voir que *nomos* c'est aussi la règle du « jeu », ce qui préside à la répartition des rôles dans la cité. Le dramaturge comme le nomothète doivent anticiper sur les réactions passionnelles humaines, les prévoir et les prévenir d'une certaine façon, ils doivent chacun se les représenter à l'avance.

Mais « tandis que l'action "politique" est soumise à l'ordre de la loi, on peut dire qu'en revanche la tragédie est soumise au désordre des passions humaines qui y règnent et y commandent le déroulement du drame. Le Socrate de *La République* avait reproché à l'imitation poétique d'exacerber en nous le désir, le chagrin, le plaisir »¹³². Or si la tragédie entraîne à sa suite des comportements cyclothymiques, exagérés et passionnels, non seulement elle génère des divisions dans l'unité de l'âme par des façons d'être opposées les unes aux autres, mais en plus elle incite les passions à régner sur l'âme alors que c'est l'âme qui devrait régner sur elles. Dans le domaine politique, ce qui pose problème ce sont les débordements ou la crise dans la cité (division dans l'unité de la cité comme dans l'unité de l'âme), la loi est postulée pour éviter cela. La loi est un *logos* qui émane de l'intellect (*nous*), la tragédie est la célébration de l'*epithumiai* et du *thumos*, le domaine du désir et des passions : la loi est identifiée à ce qui contient les passions. Ainsi « les *Lois* mettent en place une cité où l'on essaie de faire en sorte que chagrin, plaisir et désir soient dirigés par la loi »¹³³. L'action politique est action donc *drama* en un certain sens, et il est clair, d'après ce que nous venons de développer, que pour subsister le plus durablement une cité doit être bien réglée, et les règles dans un contexte politique ce sont les lois. L'action politique par excellence est avant tout une action législatrice, visant à limiter les

¹³¹ Id. p. 87.

¹³² Id. p. 89.

¹³³ Id. p. 90.

débordements dus aux passions humaines, qui sont un risque pour la stabilité de la cité. C'est donc finalement en ce sens que nous pouvons comprendre comment la loi mène l'action politique à son achèvement. Cette action est identifiée à la tragédie parce qu'elle est « *drama* », mais c'est aussi parce que comme dans la tragédie il y a soumission à la nécessité, que l'on peut saisir l'idée de l'assimilation de la loi au drame, avec cette différence que cette nécessité là est la rationalité : c'est à la rationalité que l'on se soumet dans cette cité.

En revanche on peut questionner le caractère de nécessité de la loi elle-même qui est précisément ce qui fait le lien avec la tragédie. Qu'est-ce qui fait le besoin du recours à la loi ? L'argument platonicien apporté en réponse est d'ordre anthropologique, c'est-à-dire que c'est en référence à la faiblesse de la nature humaine en général, soumise aux affects de douleurs et de plaisirs, que l'imposition de la loi se justifie. Le législateur ne peut pas espérer que les citoyens respecteront scrupuleusement ses prescriptions si ce ne sont que des prescriptions. C'est la raison pour laquelle il se voit contraint d'établir un code pénal¹³⁴. « Si en effet la loi est définie comme contrainte ce n'est pas seulement parce qu'elle est prescriptive (...) c'est aussi parce qu'elle est menace (...). La loi prévoit toujours sa propre transgression, et en annonce la rétribution. »¹³⁵ C'est donc là un argument humainement compréhensible, basé sur l'exemple de la faiblesse de l'homme, et entraînant une intelligibilité facile.

Pour pouvoir traiter d'un quelconque achèvement, il faut bien sûr élever le débat dans des sphères plus célestes. C'est ce que fait ensuite Platon en arguant d'abord que nul ne peut se soustraire à la justice divine, appuyée par une évocation à Némésis, la déesse de la vengeance et de la rétribution. Sortir de l'humain pour légitimer la loi par la justice divine, cela permet d'éviter un écueil empirique et des limitations contingentes ou relativistes, alors que la soumission aux Idées, qui sont divines, ne supporte pas d'exceptions. Tel est l'objet de *l'exorde aux colons* du livre IV, discours fondateur de la constitution. Celui-ci s'appuie sur la puissance vindicative et omnisciente de la divinité, fondamentalement inéluctable.

¹³⁴ Id. p.91.

¹³⁵ Id. p.92.

Nous trouvons aussi une explication cosmologique qui met en place un lien entre la structure du cosmos naturel et l'organisation de la structure sociale, ce que nous avons déjà évoqué avec J-P. Vernant quand celui-ci définit cette harmonie comme « *isotes tes dynameos* »¹³⁶. Un déséquilibre dans cet ensemble harmonieux du monde va impliquer, pour que l'harmonie soit préservée, une certaine compensation pour rééquilibrer l'ensemble. Ce n'est donc plus par défiance vis à vis des dieux et de leur caractère vindicatif que l'on se retiendra de commettre l'acte injuste. La faute commise est *hybris* c'est-à-dire déchaînement des passions ou puissance de dérangement, de désordre. Elle engendre les maux des héros parce qu'elle est refus de se régler sur la mesure (*metron*) qu'est le dieu.

« Toutefois, dans la vie effective de la cité mise en place par l'Athénien, ce n'est pas directement le dieu qui rétablit la justice : ce rôle est imparti à la loi, c'est-à-dire ce qui émane de ce qu'il y a de divin dans l'homme : rappelons que la loi (*nomos*) émane de l'intellect (*nous*). »¹³⁷ Voilà donc comment est fondée l'excellence de la loi appuyée sur des règles de justesse cosmiques et de justice divine. L'accomplissement visera donc précisément cette excellence désormais incontournable, pour chercher à maintenir l'équilibre cosmique.

Quelle est cependant la place de la tragédie dans ce discours ? Nous avons dit que l'action politique est en quelque façon *drama*, mais cela ne fait pas toute la tragédie. Il n'est pas question que du drame dans les identifications proposées, mais aussi de la « tragédie la plus vraie ». D'où la référence à la façon de faire de la tragédie, à savoir la persuasion. Pour Platon, la tragédie étant d'abord un discours persuasif¹³⁸, il se doit de procéder comme la tragédie procède, c'est-à-dire que ce discours jouera sur les sentiments qu'il évoque pour amener l'auditeur là où l'auteur veut arriver. Toutefois la tragédie est un discours persuasif mais aveugle, dans le sens où il n'est pas guidé par un principe de raison ; un tel discours qui saurait en revanche être orienté par la loi qui émane du divin, sera un achèvement de la loi et une tragédie la plus belle et la meilleure.

¹³⁶ Cf. J-P. Vernant, *Les Origines de la pensée grecque*, déjà commenté.

¹³⁷ Cf. L. Mouze, *La Dernière tragédie de Platon*, p. 93.

¹³⁸ Cf. *Gorgias*, 502 a-c.

C'est pourquoi en *Lois X*¹³⁹, l'Athénien expose un mythe incantatoire visant à convaincre que tout est fait pour le salut et l'excellence de l'ensemble. Chacun obtient la part qui lui revient de droit¹⁴⁰, d'où la répartition des rôles (comme le metteur en scène distribue les siens) par le divin lui-même (au travers du législateur). L'âme est alors responsable de son changement, elle choisit en fonction de ses désirs, mais n'en suit pas moins l'ordre et la loi du destin.

Ainsi, comme dans toute tragédie, la constitution des lois repose sur un discours persuasif (c'est-à-dire visant à s'attirer la faveur du public par contrainte sur les esprits, comme la rhétorique) concernant les dieux et leurs rapports aux hommes, mais ce discours, cette persuasion sont vrais, et non mensongers comme ceux des poètes tragiques – et c'est en cela qu'elle est une vraie tragédie. Elle dit la vérité sur les dieux, met en lumière leur justice, et définit leur innocence quant à nos maux¹⁴¹. « Ce dont il [Platon] cherche à persuader les citoyens c'est du caractère inéluctable, c'est-à-dire nécessaire rationnellement, d'un châtement en cas de transgression de la mesure divine. »¹⁴²

Nous avons donc montré le lien entre la constitution et les assertions liées à la tragédie. Les références « tragédie la plus vraie », « drame le plus beau que la loi seule est apte à mener à son achèvement », ont déjà été expliquées et exposées dans des interprétations. Il reste « représentation de la vie la plus belle et la meilleure », qui pose un problème de sens, car si nous en étions restés à la version de « *drama* » comme action politique, cette restriction du sens de drame ne correspondrait pas à son acception théâtrale. La notion même de représentation manquait à notre étude des systèmes d'équivalence. S'il n'y a pas de théâtre sans action dramatique, il n'y en a pas non plus sans mise en scène et exposition publique, en d'autres termes sans représentation.

Pour ce qui est de la vie la meilleure, nous avons déjà expliqué comment elle pouvait être conçue de telle sorte avec la prépondérance de la loi pour la diriger au mieux. Mais pour ce qui est de l'idée de représentation de la vie, il nous faudra chercher ce qui fait que

¹³⁹ Cf. *Les Lois X*, 903 b 1-2.

¹⁴⁰ Cf. *Les Lois X*, 903 c.

¹⁴¹ Cf. *La République X*, 617 d-e.

¹⁴² Cf. L. Mouze, *La Dernière tragédie de Platon*, p. 93.

la constitution de la loi en général peut être associée à une imitation de la vie sous forme de spectacle.

L. Mouze là-dessus dit clairement que « la *politeia* des *Lois* est une représentation au sens de spectacle ». Cela paraît étonnant sauf si l'on a bien repéré que l'Athénien a défini le travail des nomothètes comme un jeu sage de vieillards, en *Lois* III¹⁴³, et en *Lois* VI¹⁴⁴. S'il s'agit de réglementer les affaires humaines rappelons en passant que « la loi dit (...) que rien, dans les affaires humaines, ne mérite d'être pris avec grand sérieux »¹⁴⁵. Cela vient corroborer l'idée de jeu évoquée. Si les vieillards jouent à définir les règles de vie les meilleures, pour une juste répartition des rôles dans la cité, ils sont les auteurs dramaturges et les metteurs en scène des scènes de la vie qui viendront à se dérouler selon le plan prévu.

Et si l'on rassemble les deux idées, celle de jeu et celle du « non sérieux » dans une désignation unique, on en vient à aborder l'idée développée dans un passage des *Lois* où ce rassemblement est aussi proposé :

« Ma réponse est qu'on doit traiter sérieusement ce qui est sérieux, mais non point ce qui n'est pas sérieux ; que seule la Divinité est par nature digne d'un attachement dont le sérieux fasse notre bonheur ; que, de son côté, l'homme, ainsi que je l'ai dit à un moment antérieur de notre entretien, a été fabriqué comme un objet d'amusement pour la Divinité. »¹⁴⁶

Pour qu'il y ait spectacle, il faut des spectateurs. Le spectateur doit être extérieur à l'action si l'on respecte les règles antiques. Quel serait le spectateur hors de la vie humaine que l'on pourrait invoquer ? Ce peut être le philosophe qui est hors de la sphère politique pratique de son époque, ne s'investissant pas dans les affaires publiques mais au contraire investissant la réflexion sur ces affaires pour s'en dégager, pour les mesurer à l'aune de l'ordre de la raison. Mais en tant qu'homme il ne sort que difficilement de la sphère humaine. Il faudrait donc chercher ailleurs pour définir la place de celui qui sera complètement hors du spectacle de la vie humaine.

¹⁴³ Cf. *Les Lois* III, 685 a.

¹⁴⁴ Cf. *Les Lois* VI, 769 a.

¹⁴⁵ Cf. *La République*, X, 604 b-c, traduction P. Pachet, 1993.

¹⁴⁶ Cf. *Les Lois* VII, 803 c, traduction L. Robin, Œuvres Complètes, T. II, collection « Pléiade », éditions Gallimard, Paris, 1977.

Bien sûr comme nous l'avons déjà évoqué, ce spectateur c'est la Divinité, ou le divin dans sa globalité, dans son sens générique de forme neutre substantifiée. Dans son sens le plus global, il s'agit là de la transcendance, la possibilité même d'une déontologie, c'est-à-dire d'un devoir être de la tension exercée par une idéalité sur de la réalité. Nous ne désignons alors qu'une *visée qui fait mouvement vers...*, non pas une réalité. Comme ce n'est pas la seule possibilité d'interprétation, nous devons encore ajouter une version quelque peu plus réifiante. C'est celle qui est donnée dans *Lois I*¹⁴⁷, où l'Athénien a défini l'homme comme une marionnette dont la seule fonction, et même sa plus noble, est de divertir les dieux. Pour les divertir convenablement, le plus beau des spectacles et en même temps le plus achevé, sera la constitution visant à réglementer le spectacle de la vie humaine par le code législatif. Nous pourrions même oser prétendre, à l'instar de L. Mouze, que Platon, en présentant son œuvre des *Lois*, n'a rien voulu de plus que proposer un divertissement récréatif, une « *paidia* », aux dieux, à la Divinité, ou au divin en général, autrement dit : sa « dernière tragédie ».

E. Conclusion sur Platon, introduction d'Aristote.

Nous pouvons retenir que cette analyse sur le rapport entre l'œuvre politique et la tragédie chez Platon vient s'appuyer sur nos précédentes recherches. Plus encore qu'auparavant, le travail philosophique est mis en avant par rapport au travail artistique du dramaturge. Mais si c'est avec les arguments de la philosophie que *La République* répudie le théâtre, à savoir en accusant le caractère fallacieux et immoral des œuvres représentées, et en soulevant le risque d'influences néfastes, dans les *Lois* d'autre part c'est au nom de la tâche que l'on se fixe que se justifie la répudiation, à savoir éduquer les foules, mettre en scène la vie quotidienne, proposer noblement le plus beau des spectacles, comme si l'élaboration de la constitution et celle de la tragédie entraînent en concours et en compétition pour gagner le droit de rester au final. En outre c'est au nom d'un pouvoir souverain que la *politeia* se réserve en dernier recours le droit ultime de censure touchant au refus ou à l'acceptation de toute forme théâtrale.

¹⁴⁷ Cf. *Les Lois I*, 644 d.

Donc si *La République* refusait catégoriquement les représentations dans sa cité, les *Lois* les accepteraient tout en les réglementant strictement, mais sans leur reconnaître la possibilité d'accomplir les fins qu'elles leur présupposent, fins que les lois se disent elles-mêmes réaliser complètement. En revanche c'est la philosophie qui, d'elle-même, prédéfinit ce que seraient les fins de l'art théâtral. Elle dit que ces fins prescrites sont le divertissement et l'éducation des foules. Ajoutons à cela que la philosophie, dans sa recherche politique, préfère persuader les foules par un rythme maîtrisé, un message simple et convenu, ordonné par la raison, car elle ne peut s'adapter à chaque individu dans un discours collectif. Elle refuse donc la possibilité à la tragédie d'enseigner à une foule compte tenu du trop grand risque de méprise dans les interprétations individuelles, invérifiables, incontrôlables, « inrectifiables ».

Contre ces refus argumentés, contre la décision autoritaire stipulant les fins du théâtre, nous voulons évoquer quelques déclarations précieuses de Platon, dans *La République*¹⁴⁸, qui ouvre une possibilité de développer le débat. « Déclarons néanmoins que si la poésie imitative peut nous prouver par de bonnes raisons qu'elle a sa place dans une cité bien policée, nous l'y recevrons avec joie », et en 607 e : « Nous permettrons même à ses défenseurs qui ne sont point poètes, mais qui aiment la poésie, de parler pour elle en prose. » Cette place d'avocat de la poésie, de défenseur de la forme théâtrale accablée par de multiples accusations, nous la réservons au disciple de Platon, continuateur de ce questionnement esthétique, qui reprend le problème selon un biais différent ; c'est comme si nous faisons comparaître Aristote à la barre. En effet, ce dernier prend comme point de départ une analyse de ce qu'est l'art poétique – tantôt descriptive, tantôt prescriptive ou modélisante –, et ensuite seulement en vient à la compréhension et à la justification. Il est évident qu'avec une telle méthode le résultat de l'étude diffère sensiblement de celui que nous avons développé jusqu'ici.

La critique platonicienne laissant une ouverture possible, il nous importe désormais d'explorer cette ouverture afin de pouvoir dire ensuite si Nietzsche profiterait de celle-ci. En d'autres termes, Platon laisse place à d'éventuels défenseurs du théâtre, Aristote se saisit de cette possibilité. Mais est-ce que Nietzsche tirera parti des propositions d'Aristote ? Est-ce que le plaidoyer aristotélicien en faveur de la réhabilitation du théâtre,

¹⁴⁸ Cf. *La République* X, 607 d.

entendu comme tragédie et comme comédie, comme ayant sa place à l'intérieur de la cité, pourrait servir l'argumentation de Nietzsche ?

IV. La réévaluation de la tragédie par Aristote.

Après nous être attachés à définir précisément les conditions du rejet platonicien de la tragédie, et avoir ainsi mis l'accent sur la dissension entre philosophie et poésie, nous devons rendre compte d'une position différente de la philosophie antique par rapport aux arts dramaturgiques, position qui permet de cerner le climat général de pensée, au moment qui nous intéresse. Celle-ci est bien sûr celle d'Aristote, retracée dans son ouvrage *La Poétique*. Nous ne saurions traiter du problème qui nous importe sans nous arrêter sur l'effort de conciliation post-platonicienne entre philosophie et théâtre et sur l'essai de compréhension de cet art faits par ce philosophe : il a ce mérite d'avoir pris au sérieux complètement le thème de la tragédie, se posant la question du sens propre de ces manifestations dans la cité, et par rapport à d'autres domaines de l'esprit. Alors que Platon ne considérait la tragédie qu'au regard de la dimension politique, Aristote consacre un livre entier à l'étude de la tragédie en elle-même.

Toutefois nous devons spécifier que le statut de cet ouvrage de référence – dont toute la tradition philosophique de réflexion sur l'art se réclame – est assez particulier. Il ne s'agit pas d'une somme théorique destinée à un large public, dans le sens exotérique, mais d'une sorte de vadémécum à usage interne au Lycée, dans l'école fondée par Aristote, c'est-à-dire ésotérique. Là-dessus, nous allons chercher quelques indications chez J. Taminioux pour appuyer notre propos :

« *La Poétique* est un ensemble de notes de cours à l'usage d'élèves auxquels l'enseignement d'Aristote, sur tous les thèmes qu'elles évoquent au passage était familier et qui donc étaient capables, à travers la sèche formule « nous disons ! », de déployer l'éventail de ses sous-entendus relatifs à l'*èthos*, à la *dianoia*, à l'*eudaimonia*, et à cette Fortune (*tuchè*) qu'évoquent les verbes qui, sous la plume d'Aristote, désignent la réussite (*tugchanousi*) et l'échec (*apotugchanousi*). Ils savaient, en particulier, que tous ces vocables forment constellation dans la description par laquelle *l'Éthique à Nicomaque* caractérise la *praxis* par opposition à la *poièsis*. »¹⁴⁹

¹⁴⁹ Cf. J. TAMINIAUX, *Le théâtre des philosophes*, éditions Jérôme Millon, Grenoble, 1995, p.42.

Compte tenu de cette précision, nous serons amenés certainement à faire appel à des ouvrages et des commentaires puisés hors du champ esthétique, notamment pour ce qui est de cette opposition entre *praxis* et *poièsis*. Nous suivrons en ce sens partiellement la voie tracée par J. Taminiaux quand il propose d'analyser l'œuvre poétique au vu de la *phronèsis* de *l'Éthique à Nicomaque*. Il s'agira alors de définir le sens propre de la tragédie dans la conception aristotélicienne, c'est-à-dire de cerner l'apport d'Aristote, alors qu'il inaugure l'ébauche d'une pensée esthétique en tant que telle (sans toutefois la désigner ainsi, avec ce vocable).

A. Les réponses aristotéliciennes aux problèmes platoniciens.

Mais avant de passer à la proposition positive théorique (sur ce qu'est la tragédie) de l'élève, nous allons exposer la façon dont le maître est contré dans ses arguments, et la façon dont une complète antithèse est formulée à l'encontre de la thèse platonicienne que nous avons déjà développée. Comme le dit B. Gernez : « *La Poétique* est tout entière construite comme une réponse à la condamnation platonicienne. »¹⁵⁰ C'est cette réponse qu'il convient d'étudier d'abord pour rendre compte de la particularité de la vision aristotélicienne de la tragédie.

Tout d'abord nous devons noter ce qui a trait à la reprise en tant que telle du problème posé par Platon. Aristote retient en effet quelques données exprimées par Platon, qu'il cautionne, mais qu'il va utiliser différemment. On garde donc, dans *La Poétique*, la place de la tragédie par rapport aux autres modes poétiques dans la classification de *La République*¹⁵¹ selon : la narration, l'imitation et le mixte de ces deux modes (sont abordés la tragédie et l'épopée, ainsi que des allusions au dithyrambe, la comédie étant remise à plus tard). Seulement tout cela va de soi chez Aristote, il n'y a pas de trace du moindre dénigrement. On reste ainsi en terrain connu avec la *mimésis* comme principale constituante de la tragédie.

¹⁵⁰ Cf. ARISTOTE, *La Poétique*, traduction et commentaires par Barbara Gernez, éditions Les Belles Lettres, Paris, 1997, intro.

¹⁵¹ Cf. *La République* III, 394 c.

A. 1. L'imitation est naturelle aux hommes.

Mais alors que chez Platon cette imitation est critiquée et dénigrée, chez Aristote, elle acquiert ses lettres de noblesse et la justification de sa présence parmi les hommes¹⁵². Rappelons que dans *La République*, les imitateurs ne sont point là par nécessité, ils sont superflus¹⁵³, et l'imitation elle-même n'obtient pas « droit de cité » et doit passer son chemin¹⁵⁴. De même, lors de l'éducation privilégiée des gardiens de la cité, la tendance à la *mimésis* est tout à fait prise en compte mais est considérée comme un risque à contrôler. Ainsi, d'un point de vue politique ou éducatif, la *mimésis* n'est pas posée comme une nécessité, mais plutôt elle est dénoncée comme un handicap accidentel.

En opposition à cela, on voit chez Aristote que « imiter est naturel aux hommes et se manifeste dès leur enfance »¹⁵⁵. En ce sens, si l'on accorde que le fait d'imiter est naturel à tous les hommes, on ne peut plus le considérer comme un fait contingent ou accidentel dans la vie de la cité ou dans celle de l'individu. Notons que si Platon se plaçait au point de vue de la cité, partant des hommes qui composent la cité, Aristote réévalue la place de la *mimésis* dans un premier temps au niveau individuel : la capacité à imiter est naturelle aux individus, une cité composée d'individus ne saurait récuser cette constituante naturelle à ses membres. Le mot « naturel » est à prendre au sens fort chez cet auteur, comme essentiel, comme une détermination d'essence, donc incontournable.

A. 2. L'imitation est condition de connaissance originelle.

Mais il ne suffit pas de dire que la chose est naturelle pour la légitimer complètement. Dans la théorie platonicienne, c'est le caractère fallacieux de l'imitation qui était mis en avant pour servir l'accusation. L'imitation de la tragédie, associée à celle de la peinture, est imitation d'imitation, donc éloignée au troisième degré du modèle idéal. D'une imitation à l'autre, il y a de la perte, donc la copie génère de l'erreur. Cela permet de dénoncer l'imitation à cause du risque d'erreur qu'elle véhicule. Or cette même accusation est

¹⁵² Cf. 1462 b, la tragédie est même supérieure à l'épopée, elle atteint mieux sa propre fin.

¹⁵³ Cf. *La République* III, 373 a-b.

¹⁵⁴ Cf. *La République* III, 398 b.

¹⁵⁵ Cf. ARISTOTE, *La Poétique*, traduction J. Hardy, éditions Gallimard, Paris, 1996, 1448 b 6-10, p.82.

complètement retournée par Aristote. Dans sa conception, l'imitation est au contraire condition de connaissance (*mathésis*) : « c'est au moyen de celle-ci [l'imitation] qu'il [l'homme] acquiert ses premières connaissances ». Il s'agit de la condition d'apprentissage de l'enfant, c'est-à-dire : la façon dont l'enfant procède pour acquérir des connaissances, sa démarche propre. Chez Platon, c'étaient les enseignants qui donnaient le savoir, que les élèves ne faisaient que recevoir. Ici, la démarche de celui qui apprend est prise en compte, et de façon essentielle elle contient l'opération par imitation. Platon considérait l'imitation comme un « faire semblant » ou une simulation (donc une certaine falsification), alors qu'Aristote la voit comme un « faire comme si », à la façon dont les enfants jouent en imitant les adultes (donc une certaine quête de vraisemblable, le semblable au vrai dont on est en quête). Il est vrai cependant que la notion de jeu n'est pas étrangère à l'écrivain des *Lois*, même s'il y est question – nous l'avons vu – d'un difficile « jeu sérieux », pour le plaisir d'un divin spectateur ; c'est que ce divin spectateur apprécie le spectacle de l'ordre politique bien réglé par les lois. Et si la dimension politique de l'argumentation platonicienne n'est plus notre préoccupation pour le moment, nous ne l'oublions pas pour autant et nous l'aborderons plus tard.

A. 3. La tragédie n'est pas imitation de caractères mais d'action.

Nous pouvons maintenant aborder la question des modèles de l'imitation, à savoir le problème des modèles immoraux que l'on trouvait dénoncés en *République III*¹⁵⁶ comme suit : les poètes imitent des gens méchants plus que des hommes de bien. Non seulement l'accent était mis sur le caractère fallacieux de l'imitation, mais en plus l'erreur était muée en faute quand le caractère du modèle proposé à l'imitation était proposé aux spectateurs comme une incitation à l'imitation de ce caractère. Ainsi, quand le héros était pris d'une grande tristesse et pleurait lamentablement, les spectateurs s'identifiant à lui se seraient autorisés à pleurer de concert, ce qui n'est pas une attitude digne – pis encore s'il s'agit là des gardiens de la cité. Si donc, comme Platon, on considère que la tragédie est une imitation de personnages, alors on craindra la transmission de l'imitation à la foule, la contagion des caractères immoraux. C'est pour cela que Platon réclame que l'activité

¹⁵⁶ Cf. *La République III*, 395 c.

humaine soit régulée par des modèles à appliquer, chose possible dans une cité gouvernée par des sages, qui façonnent entre eux le « drame le plus beau ».

En revanche si l'on considère avec Aristote que la tragédie est avant tout une imitation d'action, cette crainte pourra être évacuée. « Donc la tragédie est l'imitation d'une action (*praxis*) de caractère élevé et complète. »¹⁵⁷ Cette définition ne peut se comprendre sans référence à la notion de *praxis*, traitée plus globalement dans *l'Éthique à Nicomaque*. On goûtera l'apport précieux du commentaire de J. Tricot :

« La *praxis* s'oppose à la *poïesis*, comme la science pratique à la science poétique. La science poétique est la science de la production, elle se propose la réalisation d'une *poïesis*, œuvre extérieure à l'artiste. La science pratique, au contraire, considère les *actions* de l'homme relevant de la *proairesis* : la *praxis* ; est une activité qui ne produit aucune œuvre distincte de l'agent, et qui n'a d'autre fin que l'action intérieure, immanente, l'*eupraxie* (cf. note de VI, 5, 1140 b 6). »¹⁵⁸

Il est clair qu'en suivant J. Taminioux, nous détournons le *distinguo* radical que propose J. Tricot entre *praxis* et *poïesis*. Il est possible qu'Aristote lui-même ait eu à cœur de ne pas mélanger ces deux activités¹⁵⁹. Mais il ne faut pas non plus perdre de vue que nous n'affirmons pas que la tragédie est une *praxis*, nous disons que c'est une imitation de *praxis*. Il n'empêche que le modèle élu de l'imitation mérite notre attention suivie, tant il est important dans la réalisation et le sens de l'œuvre.

Nous disons alors que la notion de *praxis* va nous permettre d'éclairer le sens global de la tragédie. La *praxis* est une activité, au sens de conduite de la vie, c'est l'existence même des humains. C'est une activité autoréférentielle en ce sens que son but est la vie elle-même, plus précisément le bien vivre, la vie vécue belle et bonne, le *kalon k'agathon* de la

¹⁵⁷ Cf. *La Poétique*, 6, 1449 b, p. 87.

¹⁵⁸ Cf. ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, traduction et notes J. Tricot, éditions Vrin, Paris, 1994, p.31, note 3.

¹⁵⁹ Cf. P. BECK dans sa préface à *La Poétique*, p. 17 : « Le caractère prescriptif de l'« art poétique » horacien est évident. (...) Ce trait si durable (...) tient surtout à la moralisation « platonicienne » de l'art, qui était au moins indirecte (sinon absente) chez Aristote, lequel s'efforçait de dissocier l'éthique de l'esthétique. »

vie¹⁶⁰. Il semble que la *praxis* soit la notion la plus fondamentale à l'œuvre dans la tragédie. C'est du moins l'interprétation de J. Taminiaux dont nous suivons la lecture.

Selon cette vue, donc, le modèle de l'imitation c'est la *praxis*. Cela change beaucoup des formes-modèles évoquées chez Platon par Goldschmidt. En effet Platon réclamait que l'activité humaine soit régie par des modèles à appliquer dans les *Lois*, ces modèles étant sélectionnés et constitués par des sages, l'ensemble constituant le « drame le plus beau ». Aristote, lui, propose un seul universel spécifique comme modèle d'imitation, à savoir la *praxis*, c'est-à-dire l'action dans son sens le plus global. « La tragédie est l'imitation d'une action et c'est avant tout en raison de l'action qu'elle imite les hommes agissant. »¹⁶¹ Cela manifeste clairement l'importance accordée à l'action, bien plus qu'aux caractères : « sans action il ne peut y avoir de tragédie mais il peut y en avoir sans caractères ». Aussi la tragédie au sens aristotélicien n'imité-t-elle pas des hommes en train d'agir mais l'action même. Les caractères sont subordonnés à l'action plutôt qu'ils ne la subordonnent.

Qu'est-ce qu'un caractère ? C'est un ensemble de manières habituelles d'agir et d'options (*ethos*)¹⁶². Ainsi la notion même du caractère évolue et se précise : elle ne relève pas d'une psychologie, à l'inverse du caractère au sens moderne, mais d'une praxéologie, autrement dit elle relève de qualités ou d'options acquises en vertu d'habitudes, reçues par ceux qui agissent grâce à leurs actions. Mais ce qui révèle le caractère c'est l'intrigue (*muthos*) ; comme on peut voir aussi : « L'intrigue [*muthos*, fable, histoire] est donc le principe et comme l'âme de la tragédie ; en second lieu seulement viennent les caractères. »¹⁶³ Or, l'accusation d'immoralisme n'eût tenu que si l'imitation s'était attachée aux personnes. Puisqu'elle s'attache désormais à la notion d'action, sous tendue par le *muthos*, cette accusation ne tient plus. La tragédie n'est donc pas fondamentalement immorale. En outre, compte tenu de l'importance du *muthos* dans la tragédie, via la *praxis*, on peut encore évacuer l'accusation de tromperie qui véhicule l'erreur. En effet, c'est par le *muthos* (intrigue ou histoire) que la *mimésis* tragique est proprement *mathésis*, c'est-à-

¹⁶⁰ Cf. J. TAMINIAUX, *Le théâtre des philosophes*, p.64.

¹⁶¹ Cf. *La Poétique*, 6, 1450 b, p. 89.

¹⁶² Cf. J. TAMINIAUX, *Le théâtre des philosophes*, pp. 46-47.

¹⁶³ Cf. *La Poétique*, 6, 1450 a 38, p. 89.

dire « compréhension de ce qui vaut d'être appris, non pas concernant telle action singulière, mais concernant l'action comme telle, à travers telle action »¹⁶⁴.

A. 4. La tragédie est naturellement plaisante.

Or, la *praxis* et la *mathésis* sont associées étroitement au *muthos* selon Aristote¹⁶⁵ par le biais d'une nouvelle donnée : la notion de plaisir. Le plaisir est pensé ici comme une cause de l'origine de la tragédie. En effet, à ceux qui demanderaient : « pourquoi la tragédie ? », on pourrait répondre : parce que cela procure du plaisir ; et cela constituerait une réponse acceptable. Nous n'avons cependant pas besoin de remonter trop loin, en suivant Aristote, les causes du plaisir. Nous trouvons en effet : « tous les hommes prennent plaisir aux imitations »¹⁶⁶, davantage énoncé comme un constat que comme un argument. Et si « apprendre est très agréable non seulement aux philosophes mais pareillement aux autres hommes »¹⁶⁷, cela semble si fortement affirmé que l'on ne comprendrait pas la possibilité d'élèves rétifs à tout apprentissage sans l'atténuation qui suit : « seulement ceux-ci [les autres hommes non philosophes] n'y ont qu'une faible part ». On peut comprendre cela ainsi : les philosophes apprennent activement, ils ont une grande part dans leur apprentissage ; les autres hommes subissent davantage leur apprentissage. Peuvent-ils cependant y trouver du plaisir ? L'art du poète serait dans ce cas de leur faciliter la tâche en leur préparant le cheminement propédeutique par le biais de sélections *de son cru*¹⁶⁸. Compte tenu de ce travail d'enrobage soigné, propre à l'artiste, on ne sera pas étonné de trouver comme partie essentielle de la tragédie : la prononciation, soit élocution, soit diction, ou soit même le « style » : la *lexis*. C'est le lien apparent de toute pièce, la

¹⁶⁴ Cf. J. TAMINIAUX, *Le théâtre des philosophes*, p. 41.

¹⁶⁵ Cf. *La Poétique*, 6, 1450 a, p. 87 et 89 : « C'est la fable [muthos] qui est l'imitation de l'action [*praxis*], car j'appelle ici « fable » l'assemblage des actions accomplies (...) la principale source de plaisir pour l'âme du spectateur est dans les parties de la fable, je veux dire les péripéties et les reconnaissances. »

¹⁶⁶ Cf. *La Poétique*, 4, 1448 b, p. 82.

¹⁶⁷ Cf. *La Poétique*, 4, 1448 b, p. 82.

¹⁶⁸ Cf. préface de P. BECK, p.32, sur l'excellence du poète par rapport aux autres hommes : Quand le traité *De l'âme* n'excluait pas la vérité de l'imagination, mais considérait que ses œuvres manquaient de « précision et de clarté » ([*De Anima.*] 111, 3, 428 a 13-15), le poète, ici, voit les choses avec un maximum de clarté ([*La Poétique.*] 17, 1455 a 25).

composition des paroles dont le *dunamis* doit apparaître dès la lecture¹⁶⁹, et si tout ce qui fait le spectacle passe au second plan, c'est qu'il faut se souvenir de ceci : c'étaient les poèmes tragiques, qui s'imposaient à la lecture, que la cité décidait de soumettre au concours. Cela nous amènerait à envisager ce style comme ayant partie prenante, éminemment, dans la « leçon » que voudrait signifier la tragédie.

A. 5. La leçon de la tragédie, selon J. Taminiaux.

Il y aurait ainsi un enseignement de la tragédie, enseignement choyé puisque même son mode de donation (*la lexis*) est préparé avec soin. On a dit déjà que la *mathésis* est compréhension de ce qui vaut d'être appris sur l'action en général. Mais qu'est-ce qui vaut d'être appris ainsi ? Et comment cela peut-il être enseigné à une foule ? Tant du point de vue de l'enseignant que de celui des enseignés, que même de la place de la chose à enseigner, il semble extrêmement délicat d'énoncer une réponse définitive. Pour ce qui est de la leçon enseignée, nous proposons de poursuivre le cheminement de JTaminiaux, comme précédemment.

La poétique imite la vie selon la *praxis* en tant qu'interaction et interlocution, c'est une leçon pour tous et pas seulement pour le sage. Or, cette *praxis* est le mode d'exister des hommes qui, à la différence de celui des dieux, est tel que l'imprévisibilité y fait loi. C'est dans l'espace de cette imprévisibilité et de cette incertitude que s'inscrit la tragédie en tant qu'imitation de la *praxis*¹⁷⁰. Compte tenu de cette incertitude, le risque c'est de « rater la cible » (ou *hamartia*), c'est-à-dire que l'on risque toujours d'échouer dans les buts que l'on s'est fixés, tant il y a d'impondérable et d'accidentel dans les entreprises humaines.

¹⁶⁹ Cf. *La Poétique*, 26, 1462 a 12, p. 137 : « à la simple lecture on peut voir clairement quelle en est [de la tragédie] la qualité », et en 6, 1450 b 18, p. 90 : « le pouvoir de la tragédie subsiste même sans concours ni acteurs ».

¹⁷⁰ Cf. J. TAMINIAUX, *Le théâtre des philosophes*, p. 56.

A. 6. La tragédie exorcise la crainte de l'incertain par la *phronèsis* mise en scène.

« Conjuré l'*hamartia* toujours possible en laquelle viennent se précipiter les avatars de la *tuchè*, voilà donc selon Aristote la leçon que la tragédie prodigue aux citoyens assemblés. »¹⁷¹

Seulement nous ne pouvons pas nous en tenir à cette épure réduite, d'autant plus que l'interprétation commencée ici se prolonge par une lecture comparative éclaircissante de *l'Éthique à Nicomaque* dont nous ne saurions nous passer. C'est par le biais de cette *hamartia* qu'est introduite la notion de *phronèsis* ; la *phronèsis* est la capacité de délibération, capacité sollicitée expressément lorsqu'on veut éviter d'échouer dans son entreprise, quelle qu'elle soit. Le passé étant irréversible, l'on ne délibère que sur le futur, c'est-à-dire sur ce qui peut ou ne peut pas arriver. La *phronèsis* a donc seulement trait au probable¹⁷².

Pour bien saisir le propre de cette faculté de délibération, nous reprenons le propos de J. Taminiaux :

« [La *phronèsis* est une capacité] délibérative, foncièrement temporelle et particularisée, englobant l'ensemble de la vie, liée à une pluralité, (...) c'est une vertu [en ce sens que] c'est une excellence qui n'est pas immédiatement donnée, ni une fois pour toutes. Parce que cette excellence toujours recherchée est ouverte à la pluralité humaine (...) la *phronèsis* est une *hexis*, c'est-à-dire une disposition au sens d'un habitus qui se renforce de son exercice. »¹⁷³

Or, il se trouve que parce que la *phronèsis* n'est pas une science, elle n'est pas susceptible d'être enseignée comme les principes universels des sciences et les règles des techniques. C'est l'expérience qui permet d'affûter le sens délibératif afin de le perfectionner et de le rendre plus efficace. L'*épistémè* ne saurait pallier le manque

¹⁷¹ Cf. J. TAMINIAUX, *Le théâtre des philosophes*, p. 58.

¹⁷² À la différence de l'*épistémè*, qui est une connaissance qui pèse sur ce qui est de toute nécessité. Ce mode de connaissance est celui mis en œuvre pour connaître le *kosmos*. Or, le savoir du *kosmos* n'entraîne pas d'aptitude particulière à juger des affaires humaines. Cf. *Éthique à Nicomaque*, 1141 b 5.

¹⁷³ Cf. J. TAMINIAUX, *Le théâtre des philosophes*, p.66.

d'expérience, nous l'avons déjà vu. Nous pouvons pallier le manque d'expérience par le biais d'exemples mémorables proposés par les poètes épiques et tragiques, voire des historiens, mais nous aurons à y revenir. Sur ce point nous pouvons terminer en reprenant la conclusion de Taminiaux :

« Si l'on confronte cette analyse (de *l'Éthique à Nicomaque*) à celle de la tragédie dans la *Poétique*, on est tenté de conclure que c'est la *phronèsis* qui se dessine en creux dans la description de l'intrigue [*muthos*] qu'Aristote tient pour l'imitation proprement tragique de la *praxis*. Rendant droit à toute la fragilité de la *praxis* interlocutoire et plurale, la mesure, elle-même fragile, de la *phronèsis* serait alors la seule conjuration possible de l'*hamartia*. »¹⁷⁴

Voici donc pour une interprétation du contenu de la leçon véhiculée par la tragédie. La leçon porte sur les craintes humaines, visant à les « objectiver », pour ainsi dire, afin ensuite de les exorciser lors d'un rituel public. Il s'agit là bien sûr d'une description particulière du phénomène général. Or, nous intéressant à la forme théâtrale proprement dite, et non à ceux qui la font ou à ceux qui la reçoivent, nous n'avons pas à prendre en compte les intentions véritables des auteurs, ni si ces intentions ont bien été perçues par le public. Il ne s'agit là pour nous que de suivre Aristote dans son étude sur la tragédie comme forme poétique. De la même façon, le sens que l'étude dégagera aura trait à cette forme poétique indépendamment de sa réception par le public. C'est le cas pour le moins en ce qui concerne la leçon ci-dessus.

B. La fonction de la tragédie dans la cité.

Le problème se pose différemment si nous nous demandons, non plus les causes naturelles de la tragédie, ni les motifs éducatifs qui la finalisent, mais la fonction de la tragédie dans la cité d'où elle provient. D'une certaine façon c'est sa dimension politique qui nous intéresse désormais, comme une réponse aux *Lois* de Platon.

¹⁷⁴ Cf. *Le Théâtre des philosophes*, pp. 67-68.

B. 1. La catharsis.

D'ailleurs, dans le chapitre VIII de sa *Politique*, Aristote reprend le thème de l'éducation « politique » via la musique, qui était déjà un thème propre aux *Lois* et à *La République*. Il énonce la fonction cathartique de la musique en parallèle à la fonction éducative. La *Politique* parle de la *catharsis* propre à la musique. « Les chants peuvent avoir pour fin l'enseignement, l'action ou l'enthousiasme »¹⁷⁵. Et l'on voit aussi que la dimension sociale et populaire du spectacle scénique est abordée, de même que la place des spectacles vulgaires est légitimée¹⁷⁶, notamment du fait qu'ils permettent un agrément qui apaise les âmes. Il y a cependant quelque chose d'assez mystérieux dans ce processus de purgation. Sur la fonction cathartique des spectacles, Aristote dit : « Qu'entendons-nous par la purgation ? Pour le moment nous prenons ce terme en son sens général, mais nous en reparlerons plus clairement dans notre *Poétique*. »¹⁷⁷

Nous allons donc suivre ce renvoi sans oublier toutefois la dimension politique de la purgation (*catharsis*), ni le recours éventuel à d'autres passages de *La Politique*. Il nous faut cependant attirer l'attention sur un point de divergence entre cet ouvrage et *La poétique*, c'est que le livre VIII de *La Politique* traite principalement de *catharsis* « musicale » alors que la musique (ou le chant) n'est que « la cinquième partie de qualité du poème tragique »¹⁷⁸. Si l'essence de la tragédie est l'imitation de l'action, alors il se peut qu'elle soit cathartique par accident, à moins que la *catharsis* ne soit pas le fait de la musique seulement. Questionnons plutôt les autres occurrences où le sens de ce terme peut être cerné et voyons ce qui est dit précisément dans *La Poétique* : « Donc la tragédie est l'imitation d'une action de caractère élevé et complète (...) faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui, suscitant pitié et crainte, opère la purgation propre à pareilles émotions. »¹⁷⁹

Nous retenons le lien fait entre la tragédie comme imitation et la purgation, sans qu'il soit fait désormais mention de la musique. Nous notons aussi l'idée de purger des émotions

¹⁷⁵ Cf. préface de P. BECK, p. 19.

¹⁷⁶ Cf. ARISTOTE, *La Politique*, traduction J. Tricot, éditions Vrin, Paris, 1995, 1342 b.

¹⁷⁷ Cf. ARISTOTE, *La Politique*, 1341 b 38.

¹⁷⁸ Sur ce point nous suivons la lecture de la préface de P. BECK, p. 19.

¹⁷⁹ Cf. *La Poétique*, 6, 1449 b, p. 87.

de pitié et de crainte, mais cela reste peu explicite. Aussi nous ne sommes pas surpris de voir comment les siècles de glose portant sur les écrits du philosophe se sont évertués à concevoir des interprétations multiples pour comprendre le sens de cette *catharsis*. Nous pouvons dégager quelques formes particulières parmi la multitude de celles des interprétations qui se sont stratifiées dans le temps les unes sur les autres¹⁸⁰. Celles qui vont être proposées ont été sélectionnées, elles ont le bénéfice d'être distinctes les unes des autres et de balayer cependant assez largement le champ usé des possibles envisagés. Nous allons exposer les interprétations médicale, morale, sociale, émotionnelle et esthétique (sachant que ces désignations – données par nous – ne sont pas arrêtées comme des noms répertoriés par les écoles), avant de tenter d'en saisir une idée plus globale.

B. 2. Quel(s) sens attribuer à la notion de *catharsis* ?

D'abord, attachons-nous au développement des vues interprétatives plurielles pour en cerner l'étendue. Commençons par l'interprétation médicale. Elle est appuyée par un passage de *La Politique* qui use d'images thérapeutiques explicites¹⁸¹. Il est bien question d'une purgation des émotions, dans le sens où la tragédie donne l'occasion aux émotions de se manifester, de sortir du spectateur. Ainsi on va expurger la haine par des images de haine, l'envie de meurtre par la vision d'un meurtre. La représentation scénique est un exutoire et exprime l'image d'une tension pour soulager celle de l'individu. Seulement la réduction métaphorique au clystère limite la portée du sens et fait perdre de son élégance au processus artistique.

Si l'on postule une autre signification de *catharsis*, on peut aboutir à une interprétation morale. Alors l'épuration des émotions se fait par le spectacle macabre d'actes dits mauvais, dont le but escompté est de dégoûter le spectateur ou bien de lui faire craindre les

¹⁸⁰ Cf. entre autres (on aurait pu convoquer Horace ou Boileau) celle de Racine, in tome II de l'édition de La Pléiade des *Œuvres de Racine*, Paris, 1952, p. 919 : « La tragédie, excitant la pitié et la terreur, purge et tempère ces sortes de passions, elle leur ôte ce qu'elles ont d'excessif et de vicieux, et les ramène à un état modéré et conforme à la raison. »

¹⁸¹ Cf. *La Politique*, 1342 a 5 : « Car l'émotion qui se présente dans certaines âmes avec énergie se rencontre en toutes, mais avec des degrés d'intensité (...) car certaines sont possédées par cette forme d'agitation [l'exaltation divine] ; cependant sous l'influence des mélodies sacrées, nous voyons ces mêmes personnes, (...) remises d'aplomb comme si elles avaient pris un remède et une purgation. »

conséquences fâcheuses de tel acte. Cela permet de véhiculer des valeurs : l'ensemble des spectateurs doit devenir vertueux en imitant les bons et en fuyant les méchants (interprétation de tendance platonicienne). L'interprétation morale prônerait le caractère d'exemple. L'interprétation sociale avoisine la morale avec cette distinction que les valeurs véhiculées par la tragédie auraient prétention à prôner celles de la cité entière, les règles, les croyances, les punitions légales. Nous retrouvons là l'idée d'hégémonie dont nous avons traité lors de l'introduction à la tragédie grecque, en première partie du présent travail, hégémonie puisqu'il s'agit de prôner les valeurs de la cité comme modèle à destination des étrangers.

Il peut en outre être fait mention d'une interprétation émotionnelle, dans le sens où ce qui est proposé c'est l'éducation des émotions, par exemple des émotions triées, épurées en quelque sorte. On apprendrait à éprouver des émotions fortes sans avoir besoin d'être dans une situation délicate ou risquée. L'éducation des émotions permettrait à des sensations latentes ou non actualisées de se manifester en tant qu'émotions exprimées par le corps, lui-même devenu signifiant, et permettrait aussi la reconnaissance de telles expressions d'émotions – en tant que signifiantes – par ceux qui les voient au théâtre comme dans la vie. Par contre il est difficile de se rendre compte, avec cette interprétation, de l'importance de ce qui lie conjointement les émotions entre elles, à savoir l'intrigue.

Enfin un autre aspect de la *catharsis* peut être formulé comme suit : c'est l'interprétation esthétique, interne à la forme tragique, où il s'agit de la purification de l'événement tragique. Puisque la tragédie est définie comme imitation d'action, au lieu de purifier directement les émotions, elle serait l'épuration des événements qui produisent l'émotion. Étant prises en compte les notions d'unité d'action et d'intrigue, ces notions permettent de sélectionner un événement avec un début et une fin, sorti du flux des événements qui se proposent, sélection qui se montre ainsi compréhensible et appréciable par elle-même.

Nous ne pouvons semble-t-il répudier aucune de ces vues particulières d'emblée. Mais il est clair que nous ne pouvons pas non plus en garder seulement une seule au détriment des autres : toutes ont leur valeur et leurs limites. Le simple fait de les juxtaposer montre la richesse du concept en même temps que l'ambiguïté qui s'attache à lui. Ce qui nous importe dans cette étude n'est pas présentement de définir quelle interprétation est la bonne

– s’il en est une –, mais plutôt le fait qu’il y ait des interprétations plures. C’est-à-dire que cette pensée portant sur un domaine artistique, où il est expressément question de tragédie, montre comment Aristote, à son époque, donne à penser sur ce sujet aux générations philosophiques et littéraires qui vont suivre.

Sans trancher définitivement, nous pourrions reprendre le thème de la *catharsis* en tentant une autre lecture encore. Nous ne prétendons pas la faire prévaloir sur les propositions citées mais il nous semble important d’opérer un rassemblement de caractères propres à cette notion. Pour ce faire, nous nous aidons de la lecture de P. Beck dans sa préface à *La Poétique*. Il dit de la *catharsis* :

« la tragédie présente une action intrinsèquement pénible (...) et procure du plaisir par des images qui marquent l’écart à la réalité (...). Si bien que la *catharsis* est le crible de l’écart (...) comme crible ou espacement de l’affect : les émotions sont apurées analytiquement (comme par un processus de discernement exposé sur la scène « vue » et produisant une épure, une sorte d’abstraction), de sorte que, par transposition, le plaisir du spectateur (...) est aussi un plaisir intelligent »¹⁸².

Ce qu’il nous semble important de noter ici c’est d’une part que le lecteur-spectateur attentif devra savoir qu’il ne s’agit pas de la réalité, il aura pleinement conscience qu’il assiste à des représentations du monde réel, et aura donc conscience de l’écart entre ce monde et le virtuel représenté. La capacité de saisir cet écart, ajoutée à la capacité de saisir les émotions jouées d’autre part, cela procure de la joie, une « joie sans dommage »¹⁸³ puisque les événements exposés ne sont pas mondains mais des représentations du mondain. C’est ainsi que l’on peut comprendre la formule « espacement de l’affect », en prenant en compte le lien avec la formule « joie sans dommage ». Ce qui nous permet de faire le lien avec une autre source de référence, à savoir *La Politique*.

Oubliant la dimension populaire pourtant présente et légitimée dans *La Politique* du plaisir pris par tous les spectateurs, on s’applique plus spécifiquement ici à dépeindre la dimension intellectuelle supérieure du plaisir, en mettant en scène la *catharsis* comme une

¹⁸² Cf. la préface de *La Poétique*, traduction Hardy, éditions Gallimard, p. 20.

¹⁸³ Cf. *La Politique*, 1342 a 14 : « pour tous il se produit une certaine purgation et un allègement accompagné de plaisir. Or c’est de la même façon que les mélodies purgatives procurent à l’homme une joie inoffensive ».

épure d'émotion. Il nous semble qu'alors on peut à la fois la voir par le biais des interprétations émotionnelle et esthétique que nous avons vues. Car l'émotion éduquée et travaillée dans le sens d'une épure va correspondre à l'épure d'événement, dans le sens où la sélection de tels événements va produire quelques émotions elles-mêmes sélectionnées (l'épuration des faits de l'intrigue donne des émotions elles-mêmes épurées). Mais alors le but ne sera ni l'éducation des émotions, ni la compréhensibilité de l'événement (ce sont des buts seconds compris dans le mouvement vers le but premier), ce sera plutôt le plaisir, plaisir intelligent, seconde cause naturelle de la tragédie.

Nous rappelons qu'il n'est pas question pour nous ici de démêler les interprétations ou de décider laquelle serait à conserver par-dessus toutes. La dernière semble cependant n'en rejeter radicalement aucune autre, c'est pour sa grande compatibilité que nous avons tenu à la citer.

C. Le nouveau statut à accorder à la tragédie.

Maintenant que nous avons montré comment Aristote réussit à rendre compte positivement de la place légitime de la tragédie à l'intérieur de la cité, et ce par le truchement des fonctions de *mathésis* et de *catharsis*, il s'agit de repenser le statut de cette forme artistique si dénigrée socialement par Platon. Il avait beau jeu de dire qu'elle était d'inspiration divine tout en lui refusant une place quelle qu'elle fût dans sa cité idéale. Aristote, non seulement ose se pencher sérieusement sur le cas tragique, mais en plus découvre une fonction essentielle dans un groupe social organisé (la *catharsis*).

C. 1. Comprendre : « La poésie est plus philosophique que l'histoire ».

Pour ce qui est alors du statut de cet art poétique, nous devons absolument rendre compte de la position tenue par Aristote puisqu'il revisite magistralement le domaine étendu de la notion. Nous nous référons une fois de plus à l'analyse de P. Beck : « Déjà il

faut souligner que le « monde poétique » produit par les poèmes tragiques ou épiques n'est pas un « monde possible » inférieur en dignité au monde existant. »¹⁸⁴

Et même plus, Aristote dit lui-même que le compte rendu chronique des faits est inférieur à l'œuvres artistique poétique : « Aussi la poésie est-elle plus philosophique et d'un caractère plus élevé que l'histoire. »¹⁸⁵

Comment comprendre cette nouvelle assertion ? La comparaison entre le compte rendu factuel et la production de fait ne semble pas aller de soi. Il faut bien comprendre quel est ici l'enjeu : dire que telle matière est plus philosophique que telle autre cela amène à dire qu'elle est plus proche des causes premières¹⁸⁶. Être plus philosophique, pour un philosophe, cela atteste évidemment de la valeur de la matière dont on parle. Il reste donc à comprendre pourquoi la tragédie est plus philosophique que l'histoire (ou chronique historique).

D'abord, comme nous l'avons d'ores et déjà exposé, la tragédie sélectionne les événements qu'elle va mettre en scène. Ensuite elle organise les éléments qui vont composer l'intrigue. Chaque élément devra avoir sa nécessité intrinsèque, et en vue du résultat final, c'est-à-dire la production d'une action unique résultant de la somme des actions événementielles. Les éléments sont liés dans le but de clarifier (autre sens de purifier) l'intrigue : « Il faut donc que (...) cette action soit une et entière, et que les parties en soient assemblées de telle sorte que si on transpose ou retranche l'une d'elles, le tout soit ébranlé et bouleversé ; car ce qui peut s'ajouter ou ne pas s'ajouter sans conséquence appréciable ne fait pas partie du tout. »¹⁸⁷

La liaison est donc ici logique, ce n'est pas une juxtaposition chronologique. C'est selon cet aspect logique que l'on est amené à considérer la notion même d'action. La notion d'action en tant que telle amène à travailler sur des possibles en tant que possibles, avec seulement des exemples comme supports, tels des avatars de formes possibles. Cela touche

¹⁸⁴ Cf. Préface à *La Poétique*, traduction Hardy, p. 34.

¹⁸⁵ Cf. *La Poétique*, 9, 1451b, traduction Hardy, p. 94.

¹⁸⁶ Cf. ARISTOTE, *Métaphysique*, traduction J. Tricot, éditions Vrin, Paris, 1991, A, 2, 982 a ; « En outre, celui qui connaît les causes avec plus d'exactitude et qui est plus capable de les enseigner est, dans toute espèce de science, plus philosophe. »

¹⁸⁷ Cf. *La Poétique*, 8, 1451 a 32, p. 93.

plus à ce qui est le plus général que le compte rendu factuel de ce qui a été (en d'autres termes : l'histoire) ; du fait que ces possibles sont organisés en intrigue, ils acquièrent un sens, le sens de l'action dans son acceptation la plus générale. Du fait de son rassemblement synoptique, la notion même d'action est mieux thématifiée dans les possibles tragiques que dans les faits historiques. Les événements, les idées, les causes et effets sont enchaînés : il s'agit d'une concaténation et non pas d'une simple série événementielle. En revanche l'histoire est une succession de faits, qui s'enchaînent plus qu'ils ne se composent, car il est difficile de définir un début ou une fin pour entamer la construction de tel événement. Ce pourrait être le cas par ailleurs dans une histoire dite compréhensive prenant en compte tel résultat, en recherchant les causes multiples dans divers domaines (politique, économique, religieux, social, etc...) pour en extraire ensuite les conséquences (un peu comme ce qui se fera dans l'École des annales par exemple). Mais ce genre d'histoire n'existe pas à l'époque d'Aristote, d'une part, et, d'autre part, l'intrigue de ce genre d'histoire dite compréhensive reste limitée à une désignation factuelle, telle et non telle autre : elle n'embrasse pas le vaste champ des possibles.

C. 2. La poésie tragique met en scène l'impossible.

Allons plus loin, pour considérer le possible en tant que tel absolument, il ne faudrait même pas songer à l'actualiser. « Le possible délié de ce qui est, c'est déjà l'impossible (réel). »¹⁸⁸ Cette considération nous amène à revoir notre conception de la possibilité en tant que telle, notion prépondérante dans la visée artistique qui cherche à embrasser l'ensemble des éventualités, sans pour autant s'arrimer à une occurrence factuelle. Pour l'explication, nous requerrons une fois de plus le commentaire de P. Beck :

« L'impossible c'est le non encore possible dans le possible, ce qu'on appelle en général son négatif (radiologique) [...] ; le non encore possible est bien dans le possible, comme le pouvoir d'une impuissance configure l'impossibilité sans laquelle il n'y a pas de

¹⁸⁸ Cf. *La Poétique*, traduction Hardy, préface de P. BECK, p.47.

possibilité finie. L'impossible rend possible, et l'impossible lui-même est une possibilité. »¹⁸⁹

Ce que nous pouvons comprendre là c'est la condition essentielle à laquelle la tragédie répond pour pouvoir échapper à la factualité empirique, et ainsi prétendre à traiter du général plutôt que du particulier. « Le « général », c'est le type de chose qu'un certain type d'homme fait ou dit vraisemblablement ou nécessairement »¹⁹⁰, selon Aristote. Donc la tragédie traitant du général devra exposer des scènes qui s'enchaînent soit selon le vraisemblable, soit selon une nécessité implacable.

Pour ciseler l'étude sur la réévaluation du statut de la tragédie par Aristote, nous donnons un texte de V. Goldschmidt dont la teneur nous semble rendre compte particulièrement du revirement dont nous avons essayé de rendre compte :

« Qu'est-ce que la tragédie ? – C'est l'entreprise de ce qu'aucune science n'est capable de réussir : donner une connaissance du hasard, et cela par les instruments mêmes de la science : la recherche de l'universel. La tragédie représente la fortune comme l'effet d'un enchaînement entièrement pénétrable à la raison. On comprend qu'Aristote puisse la considérer comme « plus philosophique » que l'histoire, et que celui que les siècles futurs devaient appeler le Philosophe ait écrit une théorie de la tragédie : c'est qu'en un sens la tragédie est plus philosophique que la philosophie même : elle parvient à rendre intelligible l'être par accident. »¹⁹¹

Ajoutons à cela ceci : l'être par accident est la quête du livre *E* de la *Métaphysique*, dont le problème est : « il n'y a pas de science de l'accident ». Or la philosophie est recherche de science sur les premières causes et les premiers principes. Peut-elle accepter d'avouer son échec devant la tragédie ? V. Goldschmidt, quant à lui, semble pouvoir proposer un exemple d'acquiescement.

Nous ne pouvons que laisser cette option sur le sens de la tragédie comme une simple proposition en suspens. Sans changer ce sens aussi radicalement qu'il est ci-dessus proposé, ce qui nous importait était plutôt de voir comment envisager le lien entre la

¹⁸⁹ Id. p.72.

¹⁹⁰ Cf. *La Poétique*, 9, 1451 b 10, p. 94.

¹⁹¹ Cf. V. GOLDSCHMIDT, *Temps physique et temps tragique chez Aristote*, éditions Vrin, Paris, 1982, p.265.

philosophie et le théâtre, et non pas d'organiser un concours pour décerner la palme au meilleur. Ce lien a été développé comme dans une évolution sur lui-même, il s'est mis en scène, il s'est pensé.

Nous ne saurions toutefois prétendre à un encerclement complet du problème qui nous occupe – sans pour autant solliciter une intention d'exhaustivité totale, tant est vaste la postérité inspirée par les textes étudiés ici – si nous ne traitons pas, ainsi qu'il était dans notre projet initial, du théâtre en tant que tel, comprenant la tragédie et la comédie. Il est vrai que nous avons évoqué au passage les motifs de son exclusion, notamment par Platon. Mais il serait certainement appréciable d'en donner un compte rendu global avant d'aborder l'embrassement final qui achèvera cette étude.

D. Vers une réévaluation de la comédie.

Il s'agirait davantage dans ce compte rendu d'une cueillette que d'un recensement régulier car les propos tenus sont assez ambigus, presque contradictoires les uns par rapport aux autres. Aborder le thème de la comédie, cela ne peut se faire avec la même attente de richesse qu'avec la tragédie : si Thalie et Melpomène étaient fêtées ensemble dans les concours dionysiens, la muse de la comédie a, semble-t-il, moins inspiré les penseurs que les poètes. Nous pouvons cependant tenter une lecture diagonale afin de cerner sur le sujet les avis de Platon et d'Aristote. Nous retiendrons par exemple que Platon accueille favorablement l'amusement plaisant accompagnant les propos sérieux dans son *Banquet*, mais critique le rire dans sa *République*. Et d'autre part nous pouvons noter encore ceci : nous voyons chez Diogène Laërce¹⁹² qu'il y aurait eu deux ouvrages de poétique attribués à Aristote, que ce dernier anticipe d'ailleurs dans sa *Politique* et dans sa *Rhétorique* en projetant un ouvrage postérieur consacré à la comédie, mais qu'il ne nous est pas parvenu de livre de la sorte, à nous modernes.

Ce que nous allons faire maintenant est soumis à caution, en fonction de la supposition selon laquelle les traces que nous relevons ne seraient pas contredites ultérieurement par

¹⁹² Cf. Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*.

des données qui nous manquent. Aussi n'allons-nous pas annoncer de thèse révolutionnaire, mais seulement définir un angle de lecture.

On peut affirmer que Platon refuse la comédie en général, cela est apparu assez souvent dans cette étude. Il dit que prendre du plaisir à une représentation de comédie ou à une conversation bouffonne est chose basse¹⁹³, ce qui dévalue grandement ce style théâtral. Les hommes de bien ne devront pas apprécier l'humour bouffon. Cela pourrait-il être Aristophane qui est visé ? Ce serait douteux, même s'il pourrait être désigné au moins implicitement. Pourquoi éconduire le rire ? Parce que le rire entraîne « faire rire » et ainsi devenir auteur comique (*komodopoios*). Selon R. Baccou¹⁹⁴, cette qualification comporte pour Platon un mépris tel qu'il est « superflus d'y rien ajouter ». Mais la raison que nous invoquions précédemment est plutôt politique : « il ne faut pas que nos gardiens soient amis du rire »¹⁹⁵, autrement dit, il ne faut pas que ceux qui ont à charge la sécurité de la cité soient susceptibles de changer d'émotions trop violemment. En effet l'état de rire entraîne des changements violents, être dominé par le rire est inadmissible dans la cité où chacun doit rester à sa place, chaque place étant la plus appropriée qui soit dans cette cité qui se veut préservée elle-même pour persévérer dans sa forme la plus stable, parce que la plus élaborée.

Outre cela, il n'est pas indispensable d'accentuer plus encore le dédain de Platon par rapport au théâtre en général, et par rapport à sa forme basse – la comédie – en particulier. Le ridicule si présent dans cette forme dramatique suffirait à lui seul à comprendre le jugement moral qui l'accable (surtout dans *La République*).

En revanche nous devons, si cela peut se faire, être à l'affût d'une éventuelle forme d'un quelconque revirement, qui expliciterait le lien problématique. Il se trouve justement qu'en fouillant dans *Les Lois*¹⁹⁶, nous voyons apparaître une certaine atténuation du jugement. En effet, dans ce passage Platon préconise l'usage de la comédie dans l'État, pour qu'elle donne à connaître le ridicule, car on ne peut connaître le sérieux sans connaître le ridicule. Donc la justification de la comédie pourrait se faire par contrepoint. Et il serait

¹⁹³ Cf. *La République*, X, 606 c.

¹⁹⁴ Cf. *La République*, traduction R. Baccou, éditions Garnier Flammarion, Paris, 1966, note 728.

¹⁹⁵ Cf. *La République*, III, 388c.

¹⁹⁶ Cf. *Les Lois* VII, 816 d-c.

dommageable de dire ou de faire par ignorance et contre toute convenance des choses ridicules. Donc il faudrait les connaître pour ne pas les faire. La visée est donc exclusivement éducative, mais si l'on n'opte pas pour le théâtre en raison du plaisir pris avec la représentation, l'avantage de la position tenue ici est qu'on ne craint pas non plus d'être entraîné par le flux enivrant du spectacle.

Il faut aussi ajouter cette restriction précisée ; il ne faut pas que ce soit l'homme de bien qui pratique la comédie en tant qu'acteur. Ce seront donc des esclaves ou des étrangers salariés qui joueront. Platon maintient qu'il est indécent pour l'homme de bien de pratiquer l'imitation ou le rire. Mais alors, la comédie en partie réhabilitée obtient, sous conditions, droit de cité dans les *Lois* (alors que la tragédie est paradoxalement évacuée comme nous l'avons vu).

Oserait-on tenter une réhabilitation plus complète du genre théâtral en faisant une lecture comparée avec le *Banquet* ? On trouve en effet dans ce dialogue¹⁹⁷ un passage significatif où Socrate invite ses amis « à reconnaître qu'il appartient au même homme d'être capable de composer comédie et tragédie, et que celui qui est avec art poète tragique (*tragodopoios*) est également poète comique (*comodopoios*) ». Contrairement à ce que nous avons déjà vu, un certain prestige est accordé ici à l'auteur de théâtre qui est capable de composer avec art. Or nous n'avons pas nié que Platon tînt l'auteur dramatique en général en grande estime. Le poète est même reconnu divin, rappelons-le, dans *La République*. Seulement il faut distinguer le respect pour le poète de la perception de la manifestation scénique. Platon peut reconnaître l'auteur dramatique comme divin, mais maintenir une méfiance vis-à-vis du public. Cela dit, il est apparu que l'auteur comique reçoit ici le respect que R. Baccou pensait cependant improbable, comme nous l'avons déjà noté.

Il ressort de ceci que Platon doit certainement opérer une nuance qui nous a échappé jusque-là. Cette nuance aurait trait non plus au genre théâtral mais à la manière dont il se manifeste : plutôt que de viser la comédie ou le rire, la cible de la critique pourrait davantage être l'*hybris*, le déchaînement naturel des passions, l'exagération pulsionnelle, la manifestation exacerbée des tendances latentes du (trop) naturel humain. Nous proposons

¹⁹⁷ Cf. *Le Banquet*, 223 d, la traduction est de E. Jouët-Pastré, dans *Le Rire des Anciens*, in « Le rire chez Platon », éditions Presse de l'Ecole normale supérieure, Paris, 1998.

de suivre sur ce point la lecture élaborée par E. Jouët-Pastré qui illumine particulièrement ce point tendancieux :

« Ce n'est pas le rire en tant que tel qui est rejeté, mais le manque de mesure. Les *philogelotes* empêchent l'harmonie de l'âme et y établissent le désordre. Ils passent facilement des larmes au rire, et pourraient tout aussi aisément passer du rire aux pleurs. Le danger est celui du changement violent, de la *metabole isxura* bouleversant l'âme sans l'amener à faire un pas vers le bien, et pouvant la plonger dans un état contraire tout aussi nuisible pour elle – les pleurs. »¹⁹⁸

Conséquemment nous pouvons dès lors envisager la légitimation de la réhabilitation partielle de la comédie chez Platon, pour autant que l'on puisse considérer ces bribes éparses (re) cueillies au fil du texte comme des amoindrissements du jugement sévère de *La République*. L'explication donnée par E. Jouët-Pastré a ce mérite de dévier les coups portés sur le théâtre vers une autre cible : l'*hybris*. Ce qui nous importe à ce stade de notre réflexion, c'est de proposer une éventualité de visée salvatrice pour concilier les exigences de la philosophie avec l'existence d'une expression scénique appréciée d'un large public.

Quant à la comédie chez Aristote, malgré notre attente déçue par rapport au deuxième tome perdu de *La Poétique*, bien que le manque de cet ouvrage se fasse lourdement sentir, il est possible de retracer assez précisément quelques analyses à partir de ce qu'elles sont dans les œuvres qui nous restent.

Ainsi voit-on que si la tragédie représente des hommes supérieurs à ceux de la réalité¹⁹⁹, la comédie en revanche représente des hommes inférieurs à ceux de la réalité. Mais il s'agit toujours de représenter des personnages qui agissent²⁰⁰. Si quelques lignes sont passées à décrire l'origine de la comédie²⁰¹, des précisions sur le genre comique lui-même sont

¹⁹⁸ Cf. E. JOUËT-PASTRÉ, dans *Le Rire des Anciens*, in « Le rire chez Platon », pp. 273-274.

¹⁹⁹ Cf. *La Poétique*, 2, 1448 a 17, p. 79.

²⁰⁰ Cf. *La Poétique*, 3, 1448 a 27, p. 81, où il est dit en substance qu'Aristophane imite des personnages qui agissent, c'est-à-dire des personnages dramatiques.

²⁰¹ Cf. *La Poétique*, 3, 1448 a 35, p. 81 : « [les Doriens] disent qu'ils donnent eux le nom de *Komai* aux bourgades qui sont aux environs des villes tandis que les Athéniens les appellent *dèmes*, et que les comédiens tirent leur nom non pas de *Komazein* [aller en bande joyeuse] mais du fait que, rejetés avec mépris de la ville, ils erraient dans les *Komai* » ; 1448 b 34, p. 81. Et aussi, la comédie est esquissée par le *Margites* d'Homère.

données plus loin²⁰² : « La comédie est, comme nous l'avons dit, l'imitation d'hommes de qualité morale inférieure, non en toute espèce de vice mais dans le domaine du risible, lequel est une partie du laid. Car le risible est un défaut et une laideur sans douleur ni dommage. »

Il semble important selon ces propos que le rire désigné ne soit pas manifesté à l'encontre d'une personne ; « sans douleur ni dommage » implique que personne ne doit pâtir du rire : ce ne peut donc pas être une moquerie trop dure. S'il n'y a pas de victime, le rire préconisé parvient à éviter de tomber sous le coup d'un jugement moral. Plutôt qu'un « rire de », il semble que ce soit un « rire avec » qui soit à rechercher. Même si *La Poétique* ne se voulait généralement pas prescriptive semble-t-il, là, il est besoin d'éviter de s'exposer à la critique morale. Il est proposé de rire de l'action, non du personnage ; c'est la situation qui est comique, la confrontation d'éléments divers. Le comique provient d'un rapport, d'une confrontation, voire d'une disproportion, donc il ne peut y avoir d'élément comique isolé absolument ; de ce fait nous comprenons que la moquerie à l'encontre d'un personnage isolé, indépendamment du contexte, n'est pas possible, d'où la méchanceté de la moquerie non plus. Si, en effet, le spectateur trouve comique la situation et l'agencement des faits, alors il rit avec les acteurs et les auteurs. Le spectacle et l'effet théâtral produit émanant de tout l'ensemble : acteurs, auteurs, chœur, et spectateurs. C'est toujours un produit social du groupe.

Certes il y a chez Aristote la préférence pour l'appréciation intellectuelle qui se déclare d'ailleurs à la simple lecture. Mais les spectacles populaires ne sont pas non plus totalement dénigrés, ils ont leur rôle (politique) à jouer, comme on peut le voir dans la *Politique*²⁰³ : « Et puisqu'il y a deux classes de spectateurs, l'une comprenant les hommes libres et de bonne éducation, et l'autre, la classe des gens grossiers, composée d'artisans, d'ouvriers et autres individus de ce genre, il faut aussi mettre à portée de pareilles gens des compétitions et des spectacles en vue de leur délassement. »

On retient de cela que la seule partie de l'art dramatique qui est retenue chez les gens de « basse classe », c'est le délassement, c'est-à-dire un agrément atténué. Si le propos est peut-être un peu hautain, il faut reconnaître tout de même une certaine générosité de la

²⁰² Cf. *La Poétique*, 4, 1449 a 31, p. 84.

²⁰³ Cf. *La Politique*, VIII, 7, 1342 a 18.

pensée pour bien vouloir se donner la peine de rendre compte de la perception populaire du théâtre. À moins qu'il s'agisse d'une évocation du talent requis des poètes qui doivent quant à eux s'adapter à toute forme de public : « Mais chaque catégorie de gens trouve son plaisir dans ce qui est approprié à sa nature, et part suite on accordera aux musiciens professionnels, en présence d'un auditoire aussi vulgaire, la liberté de faire usage d'un genre de musique d'une égale vulgarité. »²⁰⁴

C'est le défi lancé aux poètes, de pouvoir plaire au grand nombre, quelle que soit la composition de la foule spectatrice, si différents ses membres soient-ils. L'auteur comique a pour ce faire le droit de se régler sur les spectateurs et de composer sur leurs préférences²⁰⁵ le choix d'une fin heureuse, ou bien les ennemis deviennent amis et il n'y a personne qui tue, personne qui est tué. Ce ne sont pas des qualités artistiques d'excellence qui sont demandées à la comédie, ce sont des propriétés de délassement. La représentation de la comédie intervenait parmi celles des tragédies en concours, les émotions fortes étant sollicitées et stimulées par ailleurs, il est besoin en cette période de fête d'opérer un repos des émotions intenses dont les conditions sont fournies par la comédie. Cette idée vient appuyer cette autre qui stipule une complémentarité des genres au moment des représentations. En revanche il est fort probable qu'Aristophane n'ait lui-même pas considéré son travail comme un art seulement récréatif. Il semble prendre son rôle pédagogique au sérieux, car même s'il a choisi le moyen du rire, il défend tout de même des valeurs, dénonce une certaine décadence de son époque. Alors la comédie qui s'assume semblait pouvoir être une forme de pédagogie. Aurait-on pu mêler ainsi le rire et le sérieux ?

²⁰⁴ Cf. Id. 1342 a 25.

²⁰⁵ Cf. *La Poétique*, 13, 1453 a 36, p. 102.

V. Conclusion sur la critique du théâtre par Platon et Aristote.

Nous avons pu voir, au cours de ce travail sur le lien problématique entre la philosophie et le théâtre au moment de leur origine grecque antique, comment une première tentative de penser l'art dramatique a pu avoir lieu. Il ne s'est agi pour autant nullement d'un essai avorté, ni en ce qui concerne Platon, ni en ce qui concerne Aristote. Il est apparu en effet, dans notre déblayage studieux, comment chacun de ces philosophes s'est appliqué à donner une formulation au problème que le théâtre lui posait compte tenu de la théorie où chaque philosophe s'inscrivait. Il est clair aussi qu'ils ont donné en tant que précurseurs le mouvement initial – l'*impetus* – à toute une série de commentaires, qui suivent dans le sillon un peu nébuleux de la comète. Si nos évocations des commentateurs ultérieurs sont assez pauvres, c'est que le sujet qui nous intéressait touchait aux origines proprement dites de ce mouvement, et que la prise en compte de la littérature foisonnante qui suit n'aurait fait que rendre plus complexes et plus inextricables les difficultés soulevées.

Pour traiter du jugement de la philosophie à l'encontre du théâtre, nous avons dû commencer par une phase descriptive *explicitante* de la réalité du théâtre grec antique. Il nous a fallu passer en revue les différentes composantes de ce « phénomène », son origine religieuse dionysiaque, son histoire légendaire propre, l'influence mythique des dieux et héros qui entre dans sa composition, ainsi que les places respectives accordées aux acteurs, auteurs, chœur et spectateurs dans cette grande opération festive. Nous semblait alors digne de foi la considération selon laquelle cette manifestation scénique était le produit social culturel de la Grèce antique, ou plus exactement de la cité athénienne dans son ensemble²⁰⁶.

²⁰⁶ Notons cependant ceci : il s'agissait pourtant d'une récupération virile et phallocratique, par un État patriarcal, d'une expression populaire excessive, d'une manifestation déchaînée des passions appartenant aux « laissés pour compte » (femmes, esclaves, étrangers) de cette société. La récupération en question était justifiée elle-même pour éviter le risque de fracture sociale véhiculé par les orgies bachiques, qui menaçaient l'ordre militaire hoplitique - et coercitif -, orgies qu'il fallait extirper de la ville, ou domestiquer. La haute autorité des citoyens athéniens ne pouvait supporter ce risque et s'est prise à diriger ces manifestations. Il faudra attendre le déclin du genre tragique pour que des femmes et des esclaves puissent assister aux représentations théâtrales, dont ils avaient été privés. Mais chaque pièce n'étant jouée qu'une seule fois, la plus grande partie du registre était déjà passée. L'excellence du genre reste tout de même marquée du sceau masculin de l'athénien.

Cela dit, nous ne pouvions en rester à cette simple exposition descriptive, même si nous avons pour cela fait appel à de nombreux commentateurs érudits et à des interprétations très soutenues de penseurs illustres, car notre lieu d'étude tenait dans la pensée en tension et en résistance face aux problèmes qui se posaient avec la naissance du genre dramatique. Cette pensée à l'affût, prévenante et avide de connaissance en même temps, ne pouvait délibérément laisser passer l'événement.

C'est alors que nous avons estimé bon de faire entrer Platon dans l'arène afin de voir comment il s'est saisi du genre dramatique pour en dévoiler les ambiguïtés latentes. Ou plutôt devrions-nous dire que le recours à la théorie de Platon s'imposait de lui-même, ne serait-ce qu'en exposant « la dissidence entre la philosophie et la poésie ». Dénonçant tour à tour les problèmes moraux, liés au caractère fallacieux, mensonger, induisant l'erreur, instaurant des modèles dégradants, ou les problèmes politiques impliquant des dérèglements dans une cité construite le plus adéquatement possible au vu de ses fins propres et des moyens d'y accéder, Platon propose d'évincer l'auteur-poète dramatique quant à la prétention de ce dernier à donner des représentations en public dans la cité de *La République*. Des bifurcations par des lecteurs héritiers de Platon (tels saint Augustin ou A. Artaud) ont permis de mettre en relief des développements issus de ces accusations, en particulier l'image de la peste comme ravage du théâtre dans les âmes.

Mais c'est surtout l'accent mis sur l'imitation par V. Goldschmidt qui nous a donné la possibilité de cerner la cible des attaques de Platon : on risque de mal imiter un modèle, on risque d'imiter un mauvais modèle. Le modèle devant provenir de l'Idée, il constitue un idéal qui en tant que modèle ne peut pas être mauvais. Seule la forme-modèle peut permettre de dévoiler la supercherie de l'imitation qui en provient ; seulement si cette imitation est elle-même bellement réussie, elle se fera séductrice et saura duper son monde. Tel est le risque mis en exergue dans notre analyse. Or, venant parachever le dossier de l'accusation, le chapitre politique vint à la suite de l'accusation idéal-morale, grâce à la lecture opportune par L. Mouze d'un passage des *Lois*. La plus belle des œuvres artistiques, pour un divin spectateur avide d'ordre et de mesure, est : la meilleure constitution possible. Cette œuvre sera nécessairement celle du législateur, et puisque le dramaturge ne peut pas l'égaliser, il est évacué de la cité des *Lois*. Platon laissait ouverte cependant la possibilité que quelqu'un lui argumente l'intérêt du théâtre. Cette notice de

prudence est tout à son honneur dialecticien, et elle a pu éveiller la verve aristotélicienne pour plaider en faveur de l'accusé.

S'appliquant à définir ce que sont en eux-mêmes les genres poétiques de la tragédie et de la comédie (et de l'épopée), Aristote consacre entièrement son ouvrage de *La Poétique* à l'étude de ces formes d'art imitatives, comme pour répondre, dirait-on, à Platon. L'excellence de la poétique étant reconnue sous le genre de la tragédie, on n'est pas étonné que l'étude traite surtout de cette forme dramatique. Par le biais d'une description poussée, on assiste à la réhabilitation de cet art que Platon dénigre, grâce au caractère naturel de l'imitation (donc inéluctable), et parce que celle-ci n'est pas la copie de modèles vicieux mais d'action, vu que l'imitation n'est pas une simulation qui masque mais une participation qui cherche à atteindre. Nous avons dit enfin qu'elle permet d'acquérir des connaissances, ce qui va tout à fait dans le sens de sa ré-estimation. Toutes ces conditions internes à la tragédie empêchent donc qu'on l'évacue hors du monde humain, parce qu'elle fait décidément partie intégrante du monde humain.

Non seulement alors la tragédie fait partie du monde humain, mais en plus, elle y a une fonction, qu'Aristote nous révèle : la fonction cathartique, qui calme les passions excessives, tant de l'individu que de la foule spectatrice. On assiste alors à une réévaluation de la tragédie par sa légitimation grâce à sa fonction dans la cité. Cette réévaluation amène ainsi enfin à revoir le statut de la tragédie. Elle acquiert ses lettres de noblesse, passant devant l'histoire, science chronique, car la poésie dépasse le simple fait factuel, elle s'en dégage pour atteindre sa propre cohérence dans la logique des possibles.

Avec ce basculement d'un point de discussion à l'autre entre Platon et Aristote, l'un mettant en garde contre des effets pernicioeux d'un spectacle chargé d'émotion, une influence sur les foules, l'autre expliquant que la vue de ce spectacle est bénéfique, nous assistons au jeu polémique (jeu sérieux, s'il en est) participant à la dissension ancienne entre la philosophie et le théâtre. Mais surtout ce que nous voulons retenir de cette étude c'est qu'elle énonce des thèmes qui donnent à penser, qui inaugurent une ère de réflexion sur l'art, et initialisent en quelque sorte l'esthétique.

Il est clair que l'on ne saurait prétendre à un embrassement de toutes les idées que ces analyses impliquent. Et quand bien même le travail de la postérité mériterait d'être questionné à son tour, cela ne pourrait se faire que dans la perspective d'une ouverture

encore plus vaste sur l'étude esthétique du théâtre. On est encore bien loin, à ce stade de l'étude, des réflexions de Diderot dans *Le paradoxe du comédien*, de C. Stanislavski sur *La formation de l'acteur*, ou même de la méthode Actor Studio, de la méthode Lecoq, le travail sur la formation du spectateur dans *L'amateur de théâtre* de P-A Touchard, et bien d'autres. Les théoriciens de cet art, des penseurs au même titre que ceux qui le pratiquent, sont en effet plus ou moins tous partis des textes dont nous avons proposé un travail de fouille. Cette entreprise s'est donc révélée quasiment archéologique pour peu que l'on veuille bien envisager combien elle est fondatrice.

Et si nous avons cru bon d'envisager une certaine réhabilitation de la comédie en final, il nous faut reconnaître qu'il s'est agi là d'une proposition à peine satisfaisante et ne prenant pas en compte le travail du poète comique comme relevant d'un art aussi élaboré que celui de la tragédie. Ce serait refuser à Aristophane, par exemple, le statut d'artiste à part entière, c'est ne pas comprendre combien le rire est sérieux. En effet le *spoudogeloion*, le « rire sérieux » des *Grenouilles* est aussi une manière subtile de dire quand le rire se mélange au discours sérieux, où le sérieux n'est pas davantage exclu du rire non plus. Que ni Platon ni Aristote (sauf si le livre s'est perdu) ne se soient appliqués à penser ce sujet, cela peut toutefois nous laisser perplexes. D'autant plus qu'ils connaissaient tous deux la manière de faire de Socrate, la fameuse « ironie », quand le badinage flirte avec la profondeur, quand la moquerie légère avoisine le plus profond respect.

Enfin, ces références étant posées, nous allons pouvoir envisager comment ce plissement induit une pente sensible, conduisant la suite de la pensée sur ce thème du rapport antagoniste entre la philosophie et le théâtre. Qu'est-ce que Nietzsche fera du rejet platonicien du théâtre, de la critique du public, d'une justification politique de la censure ? Qu'est-ce que Nietzsche va pouvoir faire de la réévaluation de la fonction du théâtre dans la cité par la catharsis aristotélicienne ? Nous sommes désormais en mesure d'aborder les réponses nietzschéennes à des problèmes qui se posaient de façon souterraine mais qui sont dorénavant ramenés à la surface.

VI. Schopenhauer, Nietzsche et la tragédie.

Poursuivons plus en avant dans la même démarche d'archéologie généalogiste du jugement nietzschéen à l'encontre du théâtre. C'est d'une autre source que celle de la référence antique spécifiquement philologique, dont nous devons rendre compte à présent. Nietzsche reconnaît la forte influence que l'œuvre de Schopenhauer a eu sur sa propre théorie esthétique, notamment dans la *Naissance de la tragédie*, et dans les *Considérations inactuelles*, III, « Schopenhauer éducateur »²⁰⁷. Et quand bien même Nietzsche se détournera du pessimisme de Schopenhauer par la suite, c'est tout de même par rapport à ce dernier, avec ou contre ce dernier, que se forgèrent une partie des jugements nietzschéens.

Doit-on le rappeler ? Le titre *Le Monde comme volonté et comme représentation* (1819) est en lui-même déjà tout un programme. Revenons tout de même dessus pour introduire le propos qui nous intéresse quant au théâtre. Le monde tel qu'il est pour la représentation n'est que le monde phénoménal, le monde soumis à l'empire du principe de raison dans ses différentes formes ; cela est différent de la façon dont le monde est en soi, il est volonté, volonté sans raison, volonté sans qualité. Cette volonté est le principe de toute chose, elle est aveugle, elle est irrationnelle au sens où c'est un surgissement sans détermination. Or cette force aveugle qui pousse le monde, cette force qui est le monde, s'accompagne d'un pessimisme foncier chez ceux surtout qui auront la tentation lucide de se tenir au plus près de l'intuition la plus juste de ce qu'est le monde. En effet ceux-ci ne seront pas dupes de l'illusion de la représentation, et seront bien conscients du fait que le vouloir est vouloir, et qu'il est aveugle. Pour les autres, la représentation se mêle d'illusions derrière le « voile de Maya », notion empruntée aux doctrines du bouddhisme. Nombreux sont ceux qui ne voudront pas voir que la volonté, ou encore le vouloir-vivre qui nous anime, comme il anime tous les êtres, engendre une souffrance sans fin, puisque vouloir c'est désirer, et désirer c'est manquer de ce que l'on désire, c'est souffrir.

²⁰⁷ Nous trouvons un rapprochement qui va dans le même sens à l'article « Schopenhauer » dans le *Dictionnaire Nietzsche*, sous la direction de D. Astor, éditions Robert Laffont, collection « Bouquin », 2017, quand E. Blondel écrit p. 809 : « Nietzsche, philologue spécialiste d'Eschyle et de Sophocle et lecteur de Schopenhauer restera toujours fidèle à l'idée que la réalité est tragique. »

Nous en arrivons au point qui concerne chez Schopenhauer l'influence de la théorie portant sur la représentation spécifique de l'art, sur le public en général et sur l'artiste en particulier, qui va nous amener à la tragédie.

Ainsi la troisième partie du *Monde comme volonté et comme représentation* porte sur l'art et sur le monde contemplé. À propos de l'art et de l'artiste en général, il y a une ontologie particulière chez Schopenhauer, commune à l'artiste, au génie et au contemplateur esthétique (§ 36, p. 238). Ces hommes sont des êtres différents de ceux du grand nombre. Ce sont des êtres pour ainsi dire mal formés, en situation de déficience. En effet, dans sa structure, l'être humain ordinaire est doté de davantage de volonté, et de moins de représentation, ce qui en fait un être d'action, qui croit vouloir par soi-même, et qui est dans une représentation illusoire de sa liberté. A contrario, l'artiste est doté de davantage de capacité de représentation (car il possède une extraordinaire puissance d'imagination), et d'une carence ou d'un défaut de volonté, ce qui le rend contemplatif.

L'artiste est pensé dans son excellence sous la figure du génie. Or le génie chez Schopenhauer, contrairement à ce que l'on pouvait lire chez Kant²⁰⁸, n'est pas caractérisé par le talent. Comme on peut le voir au travers de cette image : « Le talent c'est le tireur qui atteint un but que les autres ne peuvent toucher ; le génie, c'est celui qui atteint un but que les autres ne peuvent même pas voir. »²⁰⁹ L'expérience esthétique est une forme de libération du vouloir-vivre. En ce sens l'expérience esthétique pourrait être une certaine forme de *catharsis*. L'esthète, l'artiste, le génie sont de même structure contemplative. La *catharsis* se fait à la fois via une expérience spécifique qui permet de sortir extatiquement de la volonté, et à la fois elle manifeste une occasion de connaissance, elle permet de se tenir plus adéquatement proche du monde et de contempler la volonté.

Toutefois, le jugement esthétique quant à lui subit aussi des variations : « Dire qu'une chose est belle, c'est exprimer qu'elle est l'objet de notre contemplation esthétique. »²¹⁰ Mais là encore c'est un sujet connaissant qui demeure face à l'objet, même si l'objet contemplé est épuré, même s'il est exempt de volonté. En revanche si le sujet « contemple

²⁰⁸ Cf. E. KANT, *Critique de la faculté de juger*, « Analytique du sublime », § 46 : « Le génie est le talent (don naturel) qui donne ses règles à l'art », traduction Philonenko, éditions Vrin, 1993, p. 204.

²⁰⁹ Cf. A. SCHOPENHAUER, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Supplément au livre troisième, chap. XXXI, traduction A. Burdeau, éditions PUF, coll. Quadrige, 2003, p. 1121.

²¹⁰ Cf. A. SCHOPENHAUER, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, III, § 41, p. 269.

d'une manière sereine des objets redoutables pour la volonté (...) si le sujet s'élève par le fait, au-dessus de lui-même, au-dessus de sa personnalité, au-dessus de sa volonté, au-dessus de toute volonté : – dans ce cas c'est le sentiment de sublime qui le remplit »²¹¹.

Schopenhauer hérite cette notion de sublime de la lecture de Kant. Si c'est la limitation qui caractérise le beau, l'illimité quant à lui caractérise le sublime : « le jugement de goût sur le sublime correspond à une satisfaction résultant de l'illimitation de son objet »²¹². Le sublime est mathématique (*CFJ*, § 25, p. 123 et sq.) quand nous sommes submergés par le grand nombre, la grande quantité du nombre d'étoiles, par exemple lorsque nous sommes faces à la grandeur de l'univers. D'autre part le sublime est dynamique (*CFJ*, § 28 p. 141) quand il implique un rapport de puissances, entendons ainsi le plaisir d'embrasser par le regard (à la condition que nous nous trouvions nous-mêmes spectateurs en sécurité, cf. *CFJ*, p. 142) le spectacle terrifiant des gigantesques forces de la nature.

En outre, nous ne perdons pas de vue ce qui touche notre question de fond, à savoir le théâtre. Sur ce même propos, Kant, au § 52 (*CFJ*, p. 228) envisage bien comme possible l'union de la présentation du sublime et de la forme des beaux-arts dans une tragédie en vers, dans une pièce de théâtre. Mais c'est Schopenhauer qui montre un lien fort entre le sublime et la tragédie. Dans sa théorie esthétique, il y a comme une hiérarchie des arts, de l'architecture à la poésie, en passant par la sculpture et la peinture. Or il dit : « on considère justement la tragédie comme le plus élevé des genres poétiques » (*Le Monde*, III, § 51, p. 323). Ajoutons à cela cette autre mention du genre théâtral :

« Le plaisir que nous prenons à la tragédie se rattache non pas au sentiment du beau, mais au sentiment du sublime, dont il est même le degré le plus élevé [...]. Ce qui donne au tragique, quelle qu'en soit la forme, son élan particulier vers le sublime, c'est la révélation de cette idée que le monde, la vie sont impuissants à nous procurer aucune satisfaction véritable et sont par suite indignes de notre attachement ; telle est l'essence de l'esprit tragique ; il est donc le chemin de la résignation. » (cf. *Le Monde*, Supplément au livre troisième, chap. XXXVII, p. 1171-1172).

²¹¹ Cf. A. SCHOPENHAUER, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, III, § 39, p. 260.

²¹² Cf. E. KANT, *Critique de la faculté de juger*, « Analytique du sublime », § 23, note 1, traduction Philonenko, éditions Vrin, 1993, p. 118.

Une tragédie serait l'occasion d'embrasser d'un seul regard, disons le temps d'une pièce, la dure réalité de la vie et son absence de finalité.

Le rapport entre le sublime et le tragique s'explique comme suit : le sentiment du sublime que l'on éprouve dans la tragédie est lié à un sublime dynamique, c'est le sentiment que l'on a face à l'existence humaine, la compréhension que la vie n'est que souffrance. Ce sublime permet d'embrasser la réalité ontologique et métaphysique du monde. Il y a un sentiment de plaisir à contempler la représentation achevée de l'existence humaine comme misère, via la tragédie²¹³. Tout se passe comme si l'on parvenait enfin à comprendre le sens de l'existence, ou plutôt son non-sens. Le tragique à l'œuvre dans la tragédie exprime les contradictions des passions et de la volonté. L'intuition de Schopenhauer, que partage d'ailleurs Nietzsche, est celle de la tragédie inéluctable de l'existence, du poids épouvantable des passions sur l'homme. La volonté, ou autrement dit le vouloir-vivre, pousse les hommes vers des buts qui se révèlent finalement n'être que des illusions. Si dans la tragédie il y a effectivement l'occasion de faire l'expérience du beau, c'est cependant une expérience négative, non pas au sens où elle serait désagréable, au contraire, elle est négative parce qu'elle est privative de vouloir et donc de souffrance. C'est parce que la douleur et l'ennui sont provisoirement arrêtés que ce sentiment est négativement vécu.

Voilà ce qui peut être retenu de Schopenhauer et qui a pu influencer Nietzsche. Et cette influence marquée de Schopenhauer sur Nietzsche se voit nettement dans ce § 51 notamment, à propos de notre sujet d'étude, le théâtre. Ce sont des thèmes et des références similaires que l'on retrouve repris tels quels chez Nietzsche : des références à Shakespeare, *Hamlet*²¹⁴, *Othello*²¹⁵, *Le marchand de Venise*²¹⁶, à Schiller, *La fiancée de Messine*²¹⁷,

²¹³ La tragédie : « cette forme supérieure du génie poétique, a pour objet de nous montrer le côté terrible de la vie, les douleurs sans nom, les angoisses de l'humanité, le triomphe des méchants, le pouvoir d'un hasard qui semble nous railler, la défaite irrémédiable du juste et de l'innocent ; nous trouvons là un symbole significatif de la nature du monde et de l'existence. Ce que nous voyons là, c'est la volonté luttant avec elle-même, dans toute l'épouvante d'un pareil conflit » (*Le Monde*, § 51, p. 323).

²¹⁴ *NT*, § 7, p. 134/ KSA 1.56.

²¹⁵ *HTH I*, Deuxième section, *Éléments pour l'histoire des sentiments moraux*, § 61, p. 121/ KSA 2.78.

²¹⁶ Lettre à Franziska du 22 février 1860, *Co I*, p. 112/ BVN-1860, 130.

²¹⁷ *NT*, § 7, p. 132/ KSA 1.54.

*Wallenstein*²¹⁸, à Voltaire, *Mahomet*²¹⁹, à Calderon et sa citation : « La plus grande faute de l'homme / Est d'être né »²²⁰, à Goethe et au *Faust*.²²¹

Enfin l'influence de Schopenhauer sur Nietzsche concernant sa vision de la tragédie se voit encore dans le rejet de la *catharsis* morale, dans ce même § 51 du *Monde* : demander que la tragédie pratique ce que l'on nomme la justice poétique, c'est méconnaître entièrement l'essence de la tragédie, et même l'essence de ce bas monde. C'est même une exigence qualifiée d'absurde, que de réclamer cette justice dans le drame, il est absurde de reprocher au poète d'avoir méprisé la justice. La tragédie rend compte de la cruauté du monde, puisque le monde n'est pas juste.

Pour finir, dans l'esthétique schopenhauerienne c'est la musique qui est, de tous les arts, celui qui manifeste le mieux le vouloir : « Nous devons reconnaître dans la musique une signification plus générale, plus profonde (...) C'est pourquoi l'influence de la musique est plus puissante et plus pénétrante que celle des autres arts : ceux-ci n'expriment que l'ombre, tandis qu'elle parle de l'être » (*Le Monde*, III, § 52, p. 327-329), et aussi : « elle peint la joie même, l'affliction même, et tous ces autres sentiments pour ainsi dire abstraitement. Elle nous donne leur essence sans aucun accessoire, et, par conséquent, sans leurs motifs » (*Le Monde*, III, § 52, p. 334). Voilà encore un point commun notable entre Nietzsche et Schopenhauer, cette prévalence de la musique qui ne place donc par conséquent tout autre art, y compris le théâtre bien évidemment, qu'à un rang subalterne. Aussi lorsqu'on se questionnerait sur l'acte nietzschéen de dénigrer le théâtre, on pourrait supposer quelques restes de l'influence de Schopenhauer sur Nietzsche.

Nous pouvons rappeler finalement que c'est dans un texte autobiographique intitulé « Regard en arrière sur mes deux années passées à Leipzig du 17 octobre 1865 au 10 août 1867 »²²² que Nietzsche raconte sa rencontre avec l'œuvre de Schopenhauer, qui s'avérera cruciale pour la suite. Cette rencontre est exposée comme un fruit du hasard, ou bien comme un fatum. Ce ne sont pas les études philologiques qui ont amené Nietzsche à lire

²¹⁸ *Cln2*, IV, *Richard Wagner à Bayreuth*, §2, p.105/ KSA 1.438.

²¹⁹ *HTH I*, Quatrième section, *Issu de l'âme des artistes et des écrivains*, § 221, p. 241/ KSA 2.182.

²²⁰ *HTH I*, Troisième section, *La vie religieuse*, § 141, p. 187/ KSA 2.135.

²²¹ *NT*, § 13, p. 169/ KSA 1.90 et § 18, p. 196/ KSA 1.116 (entre autres).

²²² In *Écrits autobiographiques, 1856-1869*, éditions PUF, collection « Épiméthée », traduction Marc Crépon, 1994, p. 152.

Schopenhauer. Cette seconde source des influences majeures de la pensée nietzschéenne a donc complètement droit de cité ici, dans cette recherche préalable des conditions archéologiques du jugement discriminant de Nietzsche à l'encontre du théâtre.

II. L'ACTUALITÉ NIETZSCHÉENNE DU PROBLÈME.

I. Nietzsche et sa reprise de la critique du théâtre.

Nous sommes désormais en mesure de revenir à Nietzsche. Ce détour par Platon, puis par Aristote et finalement par Schopenhauer était néanmoins indispensable. Nous rappelons que nous n'en pouvions honnêtement pas faire l'économie compte tenu que Nietzsche, philologue, savait nécessairement fort bien à quoi s'en tenir au sujet du rejet platonicien du théâtre, autant pour ce qu'il s'agit de la tragédie que de la comédie²²³. Il en est de même pour la référence aristotélicienne, incontournable, et qui ne peut être maintenue dans l'ombre, et doit aussi être supposée connue d'un philologue. Certes nous n'avons pas tranché dans la référence à la *catharsis* d'Aristote sur l'interprétation la plus adéquate qui serait la sienne, et il y aura une nécessaire re-visitation de la notion, que nous mettrons en comparaison avec celle du *philosophe comme médecin de la culture*. Cela nous amènera à revenir sur l'interprétation médicale de la *catharsis*.

Enfin pour ce qui est du rapprochement possible évoqué précédemment entre les motivations de Platon pour donner le théâtre comme décadent, et celles de Nietzsche, c'est ce que nous allons aborder dès à présent.

Il est d'ailleurs grand temps de rentrer dans le vif du sujet, en cernant plus exclusivement l'œuvre nietzschéenne. Ce qui apparaît d'emblée ce serait que ce refus

²²³NT, § 14, p. 172/ KSA 1.93 : « Platon que nous venons d'évoquer, en est un exemple : lui qui, en condamnant la tragédie et l'art en général, n'était certes pas en reste sur le cynisme naïf de son maître, fut pourtant contraint, en vertu d'une nécessité artistique impérieuse, de créer une forme d'art intimement apparentée aux formes artistiques qu'il rejetait. Il fallait avant tout que le reproche majeur que Platon avait adressé à l'art ancien – à savoir qu'il était une imitation d'un simulacre, et qu'il appartenait à une sphère encore inférieure à celle du monde empirique – ne puisse être adressée à l'œuvre d'art nouvelle : et c'est pourquoi nous voyons Platon s'efforcer de transcender la réalité et de représenter l'Idée qui est au fondement de cette pseudo-réalité. »

problématique du théâtre, pour Nietzsche, paraît pouvoir être exposé en suivant un plan chronologique des œuvres. En effet le trait forcé, l'argumentation se durcit au fil du temps. On voit comme un mouvement allant d'une critique légère jusqu'au jugement le plus dur à l'encontre du théâtre, lorsqu'on passe de la *Naissance de la tragédie* (en 1872) aux *Considérations inactuelles*, et plus particulièrement à la partie *Richard Wagner à Bayreuth* (de 1876), puis en basculant dans les jugements acerbes du *Cas Wagner* (en 1888), pour en arriver finalement au fatidique *Nietzsche contre Wagner* (écrit en 1888, posthume).

Ce plan chronologique sera-t-il suffisant pour expliquer le rejet du théâtre par Nietzsche ? Nous sommes en droit d'en douter, chronologique n'est pas nécessairement logique. Et puis, réduire une pensée à une série temporelle d'influences accidentelles, c'est réduire la portée philosophique de ce propos. Il n'empêche, puisqu'il faut bien trouver une entrée pour y aller, un bout pour se saisir de l'affaire, celui-ci en vaut un autre, et commencer par le commencement nous permet de suivre à notre tour une certaine démarche généalogique. Commençons donc par la naissance de la généalogie de la tragédie.

II. Retour sur *La Naissance de la tragédie*.

Dans cette œuvre, Nietzsche, brillant jeune philologue universitaire à Bâle, renverse les conceptions classiques qui prévalaient à son époque et qui établissaient que la tragédie hellénique était un modèle d'équilibre tranquille de sérénité flamboyante. À rebours de cette position, Nietzsche met en avant les forces fulgurantes et chaotiques à l'origine de cette forme théâtrale antique. Ainsi l'art grec ne devait pas sa première inspiration à la beauté plastique et équilibrée, représentée par la figure du dieu Apollon, mais au contraire, il ne faudrait voir cette mesure et cet ordre que comme des réactions, des tentatives de régulation des forces originelles chaotiques, désordonnées et puissantes, représentées par la figure du dieu Dionysos. Or il faut bien comprendre que ce dut être une nécessité pour les Grecs de chercher à maîtriser cet élan ravageur dionysien qui, sans cela, eut détruit la civilisation. En effet, partant des mythes anciens, les compositions des tragédies témoignent d'un certain goût pour la cruauté et pour l'horreur, et une tendance à contempler la fatalité incompréhensible et aveugle qui s'acharne sur des êtres humains, qu'ils soient d'ailleurs coupables ou innocents, peu importe.

Étonnamment, cette propension à ressasser les thèmes de l'horreur est pour Nietzsche le signe de la grande santé du peuple grec antique. Peut-être s'agit-il de savoir souffrir ? Comme il est dit dans *Par-delà bien et mal*, § 270 : « la profondeur que peut *atteindre* la souffrance des hommes, voilà qui détermine presque la hiérarchie »²²⁴. Ou bien s'agit-il d'être assez fort pour savoir regarder la réalité brutale en face, de pouvoir oser la vérité quitte à en souffrir ensuite ? Comme dans *Par-delà bien et mal*, § 39²²⁵ (formulation reprise aussi avec la même idée dans *Ecce homo*, Préface, §3²²⁶) : « la force d'un esprit se mesurerait à la quantité précise de « vérité » qu'il parviendrait à supporter, plus clairement au degré auquel il *aurait besoin* de la diluer, de la voiler, de l'adoucir, de l'émousser, de la falsifier ». Cela sera à décider plus tard.

²²⁴ **PBM**, Neuvième section, § 270, p.266/ KSA 5.225.

²²⁵ **PBM**, Deuxième section, § 39, p. 90/ KSA 5.57.

²²⁶ **EH**, Préface, § 3, p. 49/ KSA 6.259 : « Quelle quantité de vérité peut *supporter*, voire *oser* un esprit ? tel a été, de plus en plus, pour moi le vrai critère de la valeur. »

Toutefois, on aurait tort d'y voir du masochisme, une tendance morbide à verser volontairement dans la souffrance désespérante. Car ce goût est contrebalancé par une aspiration à la beauté, comme antidote contre le risque d'être submergé par des forces trop puissantes, chaotiques et aveugles. Il faut bien voir « l'apollinien et son opposé, le dionysiaque, comme des puissances artistiques jaillissant de la nature elle-même, *sans l'intermédiaire de l'artiste humain* », est-il dit en *Naissance de la tragédie*, § 2²²⁷. Autrement dit, le jeu d'opposition et de conflictualité entre l'apollinien et le dionysiaque est ontologique, ce n'est pas qu'une appropriation humaine, qu'une projection humaine sur le monde, ou sur la nature. Mais alors, pour que l'essence pulsionnelle intime de la nature puisse se montrer en plein jour à nos yeux, il faut que la vie trouve le moyen apollinien de se représenter.

Cette conflictualité trouve un certain équilibre dans la forme de la tragédie antique, et atteint même une perfection par l'entremise d'Eschyle et de Sophocle, dit Nietzsche. En revanche il accuse le déclin de la tragédie avec Euripide, qui aurait rendu la tragédie « optimiste », au sens où elle n'est plus la manifestation de la fatalité inévitable, mais expose un ensemble de raisons raisonnantes dans la trame de l'action dramatique, par l'adjonction intrusive d'un dénouement forcé qui solde artificiellement le jeu à la fin de la partie. La tragédie euripidienne aurait perdu ou trahi sa source dionysiaque en surajoutant une forme apollinienne sur une forme apollinienne.

On le voit ici, touchant notre problème, la décadence du théâtre, dénoncée par Nietzsche, est liée à la perte d'énergie originaire, la perte du dionysiaque. La décadence du théâtre selon Platon, en revanche, comme nous l'avons déjà dit, est due plutôt au risque majeur de désordre que le théâtre pourrait occasionner dans la cité idéale. Ce que Platon semble craindre, c'est l'*hybris*, la démesure, le désordre, ou en d'autres termes le retour de Dionysos, puisque la figure du dieu correspond aux éléments chaotiques du débordement et de la puissance.

À l'opposé de Platon, ce que déplore Nietzsche c'est le trop de norme régulatrice, trop de carcan contraignant, et pas assez de dionysiaque. Pour l'un la décadence est le retour du dionysiaque, pour l'autre la décadence est la perte du dionysiaque. Il est clair désormais que le rapprochement entre les deux refus du théâtre ne reposait pas sur les mêmes

²²⁷ *NT*, § 2, p. 106/ KSA 1.106.

motivations. Ce n'est donc pas le même jugement de rejet, ce n'est donc pas la même condamnation.

A. Y a-t-il une prépondérance du dionysiaque ou bien de l'apollinien ?

On trouve dans la littérature des commentateurs de Nietzsche des positions antagonistes à propos de la prépondérance du dionysiaque, ou bien de l'apollinien. Ces commentateurs interprètes ne sont vraisemblablement pas d'accords. Quelques-uns comme A. Stevens²²⁸ ou B. Benoit²²⁹ pensent qu'il y a nécessaire complémentarité entre Apollon et Dionysos. B. Lambert parle en revanche d'une lutte à mort entre les deux concepts²³⁰. S. Kofman dit que « l'opposition pure et simple de Dionysos et d'Apollon est un *effet* métaphysique, (...) le rapport entre les deux divinités ne doit pas être pensé selon le modèle hégélien de la dialectique, mais selon le modèle *héraclitéen* : celui d'un rapport conflictuel entre deux types de forces qui l'emportent tour à tour »²³¹. C. Denat apporte une nuance manifeste cependant :

« L'apollinien et le dionysiaque se présentent donc bien comme des forces radicalement opposées, par leur nature tout autant que par leurs effets. Mais l'affirmation de cette opposition s'accompagne de la tout aussi claire affirmation de leur nécessaire relation, affirmation qui exclut de considérer que Nietzsche accorderait, comme on le croit parfois, sa préférence absolue à l'une seulement de ces deux pulsions »²³².

J. Goetschel²³³ défend plutôt la prévalence et partant la prééminence du dionysiaque. Quant à P. Sloterdijk, lui, il défend au contraire la prévalence d'Apollon : « chez Nietzsche

²²⁸ Cf. A. STEVENS, *Nietzsche, la passion des sommets*, éditions L'Atinoir, 2018.

²²⁹ Cf. B. BENOIT, *La philosophie de Nietzsche*, éditions Vrin, collection « Repères », 2019.

²³⁰ Cf. B. LAMBERT, *Les grandes théories. Nietzsche et le théâtre*, p. 8.

²³¹ Cf. S. KOFMAN, *Nietzsche et la scène philosophique*, Union Générale d'Éditions, collection « 10/18 », Paris, 1979, p. 69.

²³² **NT**, « Introduction » par Céline DENAT, p. 34.

²³³ Cf. J. GOETSCHEL *Théâtralité hors théâtre : pour lire Nietzsche*, éditions Presses Universitaires de France, in « Les Études philosophiques » 2005/2 n° 73, pages 145 à 182.

du point de vue dramaturgique, le monde apollinien de l'apparence a le dernier mot »²³⁴. Il faudrait démêler ces interprétations contradictoires.

B. Un manque de dionysiaque.

Toutefois, si nous nous basons uniquement sur l'argument qui prétend que la décadence est due au manque de dionysiaque, cela laisse entendre qu'il y aurait une préférence du dionysiaque pour Nietzsche. La question se pose néanmoins de savoir si le dionysiaque est complémentaire avec l'apollinien, ou bien si le dionysiaque a le premier et le dernier mot. On peut certes dire en effet que le dionysiaque a le premier mot, puisqu'il est la force, la puissance originaires, que l'apollinien ne fait ensuite que traduire dans une dimension acceptable. Mais le dionysiaque continue de travailler la représentation, par une tension récurrente. De cette manière le dionysiaque incite l'apollinien à toujours davantage de travail sur soi, ou autrement dit, d'interprétation et d'interprétation d'interprétation.

Cette question sur le manque de dionysiaque, qui désigne une carence en énergie première, ou encore un défaut de la puissance chaotique originaires de Dionysos, comme critère fondamental de la critique du théâtre, nous amène à une autre question de fond. Il s'agit de chercher s'il y aurait une prépondérance du dionysiaque sur l'apollinien, ou bien de l'apollinien sur le dionysiaque, à moins qu'il y ait une complémentarité entre les deux.

Cette question est loin d'être anodine à la fois dans notre questionnement sur le rejet du théâtre, et à la fois dans l'économie d'ensemble de la pensée philosophique de Nietzsche.

En effet si l'on y réfléchit bien, l'accent est souvent mis sur le dionysiaque, notamment du fait qu'il serait originaires par rapport à l'apollinien. L'accent est encore mis sur le dionysiaque lorsque Nietzsche, même après son effondrement, signe du nom de Dionysos. Tout se passe comme si Dionysos avait à la fois le mot du début et le mot de la fin, ce qui reviendrait à dire que l'apollinien n'est que secondaire dans la pensée de Nietzsche, en termes d'importance, ou même n'est que transitoire, ayant à être dépassé. Dionysos selon

²³⁴ Cf. P. SLOTERDIJK, *Le penseur sur scène*, Christian Bourgeois éditeur, traduction H. Hildenbrand, 1990, p.54.

cette vue serait l'alpha et l'oméga, Apollon quant à lui ne serait qu'un intermède. Pour séduisante que soit cette interprétation, car en effet elle pourrait être mise en perspective avec la manière dont Nietzsche signe ses billets de la folie (Dionysos ou le crucifié), il n'en demeure pas moins que cette manière d'évincer l'apollinien n'est pas satisfaisante.

Ainsi peut-être est-ce là une erreur de penser une forme de dépassement de la sorte, comme s'il s'agissait d'une influence hégélienne dissimulée, comme s'il s'agissait d'un mouvement dialectique de dépassement/conservation. D'ailleurs, si l'on part de Dionysos pour revenir finalement à Dionysos, cela laisse entendre qu'il ne peut s'agir d'un mouvement dialectique ternaire, mais tout au plus d'un mouvement dialectique binaire, si cela a du sens ; un peu comme celui qui a lieu dans l'autre pensée anti-systémique, celle de Kierkegaard, dans le « Ni...ni... »²³⁵.

Or c'est d'autre chose dont il est question dans la notion de dépassement que l'on trouve chez Nietzsche. Quelque chose qui appelle plutôt à la réévaluation incessante des valeurs, qui inscrit le mouvement dans un devenir qui ne dit pas sa fin eschatologique et qui est par conséquent théoriquement un mouvement infini. Là-dessus le jeu des analyses de C. Denat autour du mot allemand *Grund*, « fondement », mais aussi *Untergrund*, « souterrain », et *Hintergrund*, « arrière-fond », éclaire ce point davantage. C. Denat pose la question : « Ne serait-il pas étonnant, en effet, que le même auteur qui reproche au socratisme de prétendre vainement « sonder la nature profonde des choses » (*NT* § 15) et sonder l'insondable (*NT* § 19) prétende lui-même y parvenir ? »²³⁶. En lieu et place de cela « le dionysiaque est également caractérisé comme un « abîme » (*Abgrund*), terme qui indique qu'il est plutôt à

²³⁵ C'est Deleuze qui propose aussi le rapprochement entre ces deux auteurs : « Kierkegaard et Nietzsche sont de ceux qui apportent à la philosophie de nouveaux moyens d'expression. On parle volontiers, à leur propos, d'un dépassement de la philosophie. Or ce qui est en question dans toute leur œuvre, c'est le *mouvement*. Ce qu'ils reprochent à Hegel, c'est d'en rester au faux mouvement, au mouvement logique abstrait, c'est-à-dire à la « médiation ». Ils veulent mettre la métaphysique en mouvement, en activité. Ils veulent la faire passer à l'acte, et aux actes immédiats. Il ne leur suffit donc pas de proposer une nouvelle représentation du mouvement ; la représentation est déjà médiation. Il s'agit au contraire de produire dans l'œuvre un mouvement capable d'émouvoir l'esprit hors de toute représentation ; il s'agit de faire du mouvement lui-même une œuvre, sans interposition ; [...] d'inventer des vibrations, des rotations, des tournoisements, des gravitations, des danses ou des sauts qui atteignent directement l'esprit. Cela, c'est une idée d'homme de théâtre, une idée de metteur en scène – en avance sur son temps. C'est en ce sens que quelque chose de tout à fait nouveau commence avec Kierkegaard et Nietzsche. Ils ne réfléchissent plus sur le théâtre à la manière hégélienne. Ils ne font pas davantage un théâtre philosophique. Ils inventent, dans la philosophie, un incroyable équivalent de théâtre, et par là fondent ce théâtre de l'avenir en même temps qu'une philosophie nouvelle. », cf. G. Deleuze, *Différence et répétition*, éditions PUF., 1968 [1993], p. 16-17.

²³⁶ Cf. C. DENAT, préface de *La naissance de la tragédie*, GF, p. 61.

penser comme profondeur sans fond, abyssale, « insondable » (*NT* § 19), que comme véritable fondement »²³⁷. La formule de Blondel « il serait erroné de croire qu'un penseur « des profondeurs » est nécessairement un penseur « du fondement » »²³⁸ est là-dessus explicite. Or à cela nous voudrions ajouter une autre idée, celle du double fond, ou bien du placard escamotable des prestidigitateurs. Là où l'on aurait pu croire reprendre pied, et s'appuyer sur les fonds pour mieux se propulser vers la surface, il ne nous resterait plus que d'aller nous noyer dans des dédales de soubassements. Le double-fond c'est un jeu d'illusionniste, l'invention d'un faiseur de fable. Or « inventer » un trésor cela signifie aussi le découvrir et le ramener à la surface, car c'est là le jeu des perspectives que d'inverser les tréfonds et la surface.

Alors s'il ne s'agit pas d'un mouvement dialectique, dans le mouvement de balance entre dionysiaque et apollinien, peut-être s'agit-il d'une mise en perspective. Entendons par là que la mise en exergue de Dionysos pourrait bien être une posture de la part de Nietzsche, comme une insistance un peu outrée, mais consciemment et volontairement. Cette forme d'exagération contrôlée est une manière pour le philologue de se distinguer de ses prédécesseurs, comme Winckelmann par exemple qui pensait que l'*Apollon du belvédère* était l'incarnation de l'esprit grec, ou comme Hegel pour qui l'apollinien représentait la perfection et l'équilibre des formes dans l'art classique, ou encore comme Schopenhauer qui pense le dieu Apollon dans sa beauté idéale et dans sa sérénité que ne trouble pas encore le tourment intérieur de la subjectivité romantique. Ainsi dit Nietzsche dans le *Crépuscule des Idoles*, « Ce que je dois aux anciens », §4 : « quand nous examinons le concept de « grec » que se sont formés Winckelmann et Goethe (...) nous le trouvons incompatible avec l'élément à partir duquel se développe l'art dionysiaque, – avec l'orgasme »²³⁹. Du fait même que Nietzsche introduit la démesure de Dionysos

²³⁷ Id.

²³⁸ Cf. É. BLONDEL, « Critique et généalogie chez Nietzsche, ou *Grund, Untergrund, Abgrund* », dans *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, n°2, 1999, p. 206.

²³⁹ *Cld*, *Ce que je dois aux anciens*, § 4, p. 222/ KSA 6.159. Comparons avec cet aphorisme des *OPC*, XI, *Fragments Posthumes*, Automne 1884 – automne 1885, d'avril – juin 1885, p. 152, 34 [4]/ KSA 11.424 ; « Avec combien de déguisements j'avais exposé ce que j'avais appréhendé en tant que « dionysiaque » ! [...] Cet accès à l'Antiquité est en effet le mieux enseveli ; et ceux qui se sont imaginé être particulièrement renseignés sur les Grecs, Goethe et Winckelmann par exemple, n'ont rien flairé de ce monde. » Il y a tout de même une atténuation du reproche à l'encontre de Goethe à apporter, car si ce dernier n'a peut-être pas su déceler intellectuellement la présence du dionysiaque, il rencontre davantage de clémence de la part de Nietzsche.

comme origine de la tragédie, il s'oppose à Winckelmann, car il faut bien dire que pour ceux qui adhèrent au classicisme, la tragédie n'est pas, comme elle l'est chez Nietzsche, l'expression de l'*hybris*, de la démesure, mais l'interprétation classique voit plutôt la tragédie comme le refoulement du débordement et de l'immoral. Pour ce qui est de son opposition à Goethe, qu'en est-il ? Celle-ci est plus modérée en définitive, puisque Nietzsche reconnaît à Goethe d'avoir eu au moins l'intuition du dionysiaque²⁴⁰.

Il résulte de cela que si effectivement l'insistance sur la valeur du dionysiaque qui apparaît souvent est un choix perspectiviste, alors le changement de perspective, qui est la méthode nietzschéenne pour cerner le réel inatteignable, peut amener notre auteur à insister ensuite sur l'apollinien. Nous disions qu'à ce qui semblait le dionysiaque détient le premier et le dernier mot. Cependant cela n'est pas possible puisque le mot est la forme et que la forme est apollinienne (*bildlich*, trouverions-nous en allemand) : le dionysiaque est quant à lui informe (*unbildlich*). Pour reconnaître le dionysiaque, pour dire même que le dionysiaque est dionysiaque, et même plus : pour penser la différence entre le dionysiaque et l'apollinien, il est requis nécessairement de faire référence aux représentations des deux figures ; or cet acte de représentation est apollinien. L'apollinien subsume et embrasse donc la différence entre l'apollinien et le dionysiaque. En conséquence de quoi c'est l'apollinien qui aurait la plus grande importance.

C. Trop de dionysiaque.

D'ailleurs, il ne pourrait pas y avoir pour nous *que* du dionysiaque, ce serait invivable, insupportable pour nous humains trop humains. Ainsi dans la *Naissance de la tragédie* trouve-t-on :

²⁴⁰ **CW**, *Lettre de Turin*, mai 1888, § 3, p. 39/ KSA 6.18 : « Que reprochaient-ils à Goethe ? La « Montagne de Vénus » ; et la composition des *Epigrammes vénitiennes*. Déjà Klopstock lui a fait du prêchi-prêcha ; il y eu une époque où Herder, lorsqu'il parlait de Goethe, tenait à se servir du mot de « Priape ». (...) Mais c'est surtout la noble jeune fille qui était indignée : toutes les petites cours princières, tous les Wartburg d'Allemagne se signaient en entendant le nom de Goethe, en évoquant l'« esprit impur » qui était en Goethe. » Ces manifestations de puissance sexuelles ainsi évoquées, concernant Goethe, pourraient en effet être comparées aux manifestations phalliques dionysiaques.

« À ces musiciens authentiques, j'adresse la question de savoir s'il leur est possible de se représenter un homme qui serait en mesure de percevoir le troisième acte de *Tristan et Isolde* sans le soutien du mot ni de l'image, comme un pur et prodigieux mouvement symphonique, sans exhaler son dernier soupir lorsque se déploient convulsivement toutes les ailes de l'âme ? Un homme qui a de la sorte pour ainsi dire posé l'oreille sur le cœur de la volonté universelle, et qui sent l'impétueux désir de l'existence s'écouler de ce cœur dans toutes les veines du monde, tel un flot grondant, ou tel le plus chétif des ruisseaux vaporeux, comment pourrait-il ne pas se voir subitement réduit en pièces ? »²⁴¹.

Nous retrouvons dans cette citation l'identification de la musique et du dionysiaque. Nous retrouvons aussi l'allusion à la thèse schopenhauerienne du *Monde comme volonté et comme représentation*, dans laquelle la musique est cette expression du « vouloir universel », qui donc est associée ici à la puissance de Dionysos. C'est par cette double association que nous comprenons la puissance considérable du dionysiaque.

En outre pourquoi cette puissance serait-elle destructrice ? Cette puissance serait destructrice parce qu'elle est débordante, chaotique, immorale, parce que les Ménades du cortège dionysiaque dans la tragédie des *Bacchantes* d'Euripide déchiquètent le jeune roi de Thèbes. Évoquons une autre piste. Nietzsche philologue ne saurait méconnaître Plutarque. C'est d'ailleurs à Plutarque, entre autres, que Nietzsche emprunte les figures d'Apollon et de Dionysos. Car Plutarque était certes un philosophe du premier siècle après J. C., mais il était aussi prêtre d'Apollon à Delphes, spécialisé dans la préparation des rites mantiques. Or les rites dédiés au culte d'Apollon sont ordonnés et nécessitent une grande rigueur. Si l'on ne respecte pas l'ordre précis du rituel, si du désordre intervient, en bref si l'on n'est pas assez apollinien, alors le risque est grand de recevoir une divine punition. C'est ce qui advint à une pythie (la prêtresse enthousiaste du moment) qui trouva la mort à cause de manquement à l'ordre apollinien. Plutarque rapporte le fait dans *Sur la disparition des oracles*, 438 a- b :

« Quand donc la faculté imaginative et divinatoire se trouve bien ajustée à l'état du souffle, comme à un remède adéquat, alors les prophètes éprouvent nécessairement l'enthousiasme ; mais, quand il n'en est pas ainsi, l'enthousiasme ne se produit pas, ou

²⁴¹ NT, § 21, p. 217/ KSA 1.135.

bien il se produit de manière déréglée, non sans atteinte et sans trouble, comme nous savons que cela est arrivé pour la pythie qui est morte tout récemment. Des consultants étant venus d'un pays étranger, la victime, à ce qu'on raconte, avait reçu les premières aspersions sans bouger et sans s'émouvoir, puis comme les prêtres redoublaient de zèle et la pressaient à l'envi, à force d'être inondée et comme noyée, elle finit à grand-peine par se rendre. Or qu'arriva-t-il à la pythie ? Elle ne descendit dans le lieu prophétique, dit-on, qu'avec répugnance et aversion. Dès ses premières réponses, il fut manifeste, à sa voix rauque, qu'elle ne se remettait pas de son trouble et qu'elle ressemblait à un vaisseau désarmé, étant pleine d'un souffle muet et mauvais. À la fin, complètement bouleversée, elle s'élança vers la sortie avec un cri insensé et effrayant, et se jeta à terre, mettant en fuite non seulement les consultants, mais encore le prophète Nicandre et ceux des *hosioi* qui se trouvaient là. Rentrés quelques instants après, ils la relevèrent alors qu'elle avait repris ses esprits et elle ne survécut que peu de jours. »

Ce que nous trouvons frappant ici c'est que l'apollinien n'est pas tendre avec ceux qui ne suivent pas les règles. L'apollinien est exigeant et scrupuleux, mais c'est comme si le dionysiaque était présent en lui dans ses bords, dans ses franges. L'apollinien est une apparence de calme et de sérénité, et cependant repose comme par contraste sur la menace de sanctions débridées à la manière du dionysiaque.

Nous comprenons à partir de cela en somme que le salmigondis désordonné, donc la prépondérance du dionysiaque dans le mélange des genres, est préjudiciable aux hommes. Toutefois n'allons pas nous méprendre, ce n'est pas là un total jugement contre le dionysiaque de la part de Plutarque car ce dernier a par ailleurs de la considération pour Dionysos, ce qui est manifeste lorsque Plutarque adresse une dédicace de son traité *Sur Isis et Osiris* à son amie Cléa qui est quant à elle à la tête du collège des Thyades, en charge des rites dionysiaques. Nous retiendrons alors que c'est le mélange « confusionnant » entre dionysiaque et apollinien qui doit être réputé des plus dangereux.

Outre quelque cas épisodique d'accident terrible, où l'on voit l'influence marquée du principe dionysiaque, c'est au travers de la vie dans son ensemble, à n'importe quel moment, n'importe où, n'importe quand, que risque de surgir cette force chaotique débridée. Pourquoi ce risque permanent, cette menace toujours présente dans l'existence humaine ? Parce que, comme on l'a dit, Dionysos est originaire. Entendons cela comme le

fait que la condition humaine soit d'emblée une désolation, celle d'un être mortel qui se sait mortel, d'un être faible qui se sait faible, d'un être limité qui se sait limité. L'influence pessimiste de la philosophie schopenhauerienne se fait encore sentir dans ce moment. L'apollinien se propose comme réponse possible à ce pessimisme.

D. L'exclusivité de l'apollinien.

Pour ce qui serait dès lors de l'exclusivité de l'apollinien, cette éventualité est rapidement mise hors-jeu, compte tenu de l'idée même de la *Naissance de la tragédie*, comme évoqué précédemment. En effet c'est ce qui est dit généralement de la thèse nietzschéenne, justement, que de faire valoir qu'à l'origine est le dionysiaque et que l'apollinien n'est qu'une réaction postérieure au dionysiaque, mais somme toute que le dionysiaque fournit la matière et l'énergie pour qu'ensuite seulement l'apollinien cherche à s'en emparer. L'apollinien ne saurait donc, par conséquent, exister sans le dionysiaque qui le précède.

La prétention à un apollinien exclusif est justement ce qui est reproché par Nietzsche. Certes, on peut comprendre malgré tout cette prétention. La pulsion apollinienne prétend presque de manière instinctive à revendiquer son exclusivité. Cela se laisse entendre du fait, comme on l'a dit, que le dionysiaque est blessant. Alors l'apollinien médecin dans sa profession curative aura tendance à vouloir le faire oublier, à l'escamoter. Ce faisant, l'apollinien tente de se produire de lui-même dans un semblant d'auto-fondation. Mais en niant sa propre genèse, l'apollinien tente de se faire « descendu des cieux », ou bien il simule qu'il s'extrait du néant. Une auto-fondation ex nihilo fait de l'apollinien à la belle figure un idéal. Cet idéal est négateur, cet idéal est « parricide » d'une certaine manière (non pas contre Zeus, mais contre ce qui constitue le principe de génération, Dionysos). L'invention d'idéaux négateurs est un des reproches majeurs que l'on trouve dans la critique philosophique nietzschéenne.

Comprenons bien : l'apollinien est une sorte d'antidote à ce qu'il y a de terrible dans le dionysiaque. Mais s'il en vient à nier ce qu'il prétend réguler, c'est sa fonction régulatrice

elle-même qui n'a plus de sens, ou pour le dire autrement, c'est son être-même qui n'a plus de sens. Le risque majeur dans cette escalade de négations successives est la négation la plus grande, quand le remède est pire que le mal : le nihilisme.

La lutte contre le nihilisme serait donc présente dans l'œuvre de Nietzsche dès la *Naissance de la tragédie*, en prônant un apollinisme qui n'oublierait pas de se reconnaître comme provenant du dionysiaque, et partant quelque peu redevable envers lui. Oublier cela ou bien vouloir atténuer la dette envers la puissance créatrice originaire, c'est de la malhonnêteté intellectuelle, un manque de probité, c'est cela la décadence.

E. Ni apollinien, ni dionysiaque : Socrate.

Or pourquoi la figure de Socrate, sous l'étiquette de l'homme théorique, est-elle associée à celle d'Euripide comme représentant la décadence ? Parce que l'un comme l'autre prétend « résoudre » le problème dionysiaque. Socrate fait comme si sa dialectique et son analyse, qui décomposent et recomposent les questions ultimes de l'existence humaine, étaient capables de parvenir à une « solution » ou à une résolution, c'est-à-dire à un mot décisif concluant la recherche. Et pour ce qui est d'Euripide, il lui est reproché par Nietzsche d'apporter des « solutions » trop faciles pour résoudre le nœud de l'intrigue par un *deus ex machina*. Rappelons que le recours à la pratique du *deus ex machina* est un procédé artificiel projeté par le dramaturge pour produire un épilogue de toute pièce, quand le jeu des possibles est rendu trop grippé pour se dénouer de manière terrestre. Alors on utilisait la « machina », une sorte de grue, pour faire débarquer sur scène une puissance extérieure pour solutionner le problème. En *Naissance de la tragédie* § 17, on peut lire à ce propos :

« [la sérénité] de *l'homme théorique* : celle-ci présente les mêmes traits caractéristiques que je viens de faire dériver de l'esprit non dionysiaque – elle combat la sagesse et l'art dionysiaques, elle vise à dissoudre le mythe, elle remplace la consolation métaphysique par une consonance terrestre, voire par le *deus ex machina* qui lui est propre, le dieu des machines et des creusets, c'est-à-dire les forces des esprits de la nature qu'elle connaît

et met au service d'un égoïsme supérieur, elle se croit capable de corriger le monde grâce au savoir, et de diriger la vie grâce à la science, elle se croit aussi réellement en mesure de cloîtrer l'individu dans le cercle on ne peut plus étroit des problèmes qu'il est possible de résoudre, et à l'intérieur duquel il peut dire à la vie, avec sérénité : « Je te veux ; tu es digne d'être connue ». »²⁴²

Entendons par ces derniers mots que la petite partie de la réalité que l'homme théorique accepte de conserver et qu'il accepte de reconnaître comme connaissable, n'est que la sélection sélective d'une partie infime de la réalité pourtant multiple du dionysiaque.

D'ailleurs, Nietzsche se retrouve des alliés dans cette manière de vilipender Socrate et Euripide comme des décadents. Aristophane est de ceux-là, même si c'est tout de même étrange, il faut bien que nous le reconnaissons. Ainsi en *Naissance de la tragédie*, § 11 : « C'est avant tout dans ses héros tragiques que se fait sentir ce dont Euripide se fait un mérite dans *Les Grenouilles* d'Aristophane, à savoir d'avoir libéré l'art tragique de son embonpoint emphatique grâce à ses remèdes de bonne femme. »²⁴³ Et aussi, id. § 17 : « L'instinct infailible d'Aristophane a assurément vu juste lorsqu'il a fait tout ensemble de Socrate lui-même, de la tragédie d'Euripide et de la musique des nouveaux poètes dithyrambiques l'objet d'un même sentiment de haine, flairant dans ces trois phénomènes les signes d'une culture dégénérée. »²⁴⁴

Nous pourrions certes nous interroger sur le choix de cet allié, Aristophane, qui est même donné comme un précurseur (un nietzschéen avant l'heure ?), comme d'ailleurs nous nous sommes interrogés sur le choix porté sur la même personne par Platon lorsqu'il en fit le narrateur de l'excellent discours des androgynes du *Banquet*. Comment se fait-il que ni Platon, ni Nietzsche, chacun pour des raisons qui lui sont propres, n'affiche de critique affirmée à l'encontre d'Aristophane ? Nietzsche reproche la bouffonnerie du théâtre, mais peut-être pas quand elle s'assume pour ce qu'elle est. Platon reproche de faire rire dans sa cité idéale comme cause de désordre ; en outre il n'est pas sans savoir que *Les Nuées*, représentant son maître vénéré Socrate en sophiste dans une nacelle, a pu contribuer aux accusations et à la condamnation à la ciguë. Et pourtant Aristophane n'est pas la cible

²⁴² *NT*, § 17, p. 195/ KSA 1.115.

²⁴³ *NT*, §11, p. 155/ KSA 1.77.

²⁴⁴ *NT*, § 17, p. 192/ KSA 1.112.

de ses attaques. N'est-ce pas étonnant ? Qu'est-ce qui vaut à Aristophane la faveur d'être ainsi épargné, quand il est aussi clair qu'il pourrait lui-même être accusé de décadence ? Nous avons déjà évoqué quelque rapprochement possible entre Nietzsche et Platon, en voilà un autre, ce peut n'être là qu'une coïncidence, mais quelle étrange coïncidence tout de même²⁴⁵.

Nous avons aussi déjà évoqué le divorce entre Nietzsche et Platon, et ici encore divorce il y a. Comme on le voit en *Naissance de la tragédie*, § 14 :

« Le dialogue platonicien fut en quelque sorte la barque sur laquelle l'ancienne poésie naufragée trouva refuge avec tous ses enfants : serrés les uns contre les autres dans un espace exigü, anxieusement soumis à l'unique pilote qu'était Socrate, ils pénètrent alors dans un monde nouveau qui jamais ne se lassait de contempler l'image fantastique de ce cortège. Platon a en effet fourni à toute la postérité le modèle d'une nouvelle forme d'art, le modèle du *roman* ; celui-ci doit être considéré comme infiniment étendue de la fable ésopienne, dans laquelle la poésie occupe par rapport à la philosophie dialectique la même position hiérarchique qui fut durant des siècles celle de cette même philosophie par rapport à la théologie : à savoir la position *ancilla*. C'est à cette condition nouvelle que Platon réduisit la poésie, sous l'influence du démonique Socrate. »²⁴⁶

Ainsi Platon, selon ce que rapporte Diogène Laërce, aurait brûlé ses tragédies pour devenir disciple de Socrate, mais son œuvre littéraire conserverait l'influence originare de la tragédie dans la forme dialogique.

Or nous annonçons là un reproche qui se retrouvera plus tard, en l'occurrence ce sera à l'encontre de Wagner, dont on peut cependant déjà dessiner les contours dans le contexte du reproche à Socrate, à savoir l'éviction de la musique. On lit en effet à ce propos dans *Socrate et la tragédie* : « L'intrusion du socratisme dans la tragédie a empêché la fusion de

²⁴⁵ **PBM**, Deuxième section, § 28, p.79-80/ KSA 5.47 : « Et quant à Aristophane, cet esprit transfigurateur, complémentaire, pour l'amour duquel on *pardonne* à toute l'hellénité d'avoir existé, à supposer que l'on ait compris de manière profonde *ce qui* au juste en elle a besoin de pardon et de transfiguration : – je ne sache rien au monde qui m'ait laissé plus songeur au sujet de la nature dissimulée, de la nature de sphinx de *Platon* que ce *petit fait* conservé par bonheur : le fait que sous l'oreiller de son lit de mort, on ne retrouva nulle « Bible », ni quoi que ce soit d'égyptien, de pythagoricien, de platonicien : mais Aristophane. Comment un Platon aurait-il donc supporté la vie – cette vie grecque à laquelle il disait non, – sans Aristophane ! »

²⁴⁶ **NT**, § 14, p. 172-173/ KSA 1.94.

la musique avec le dialogue et le monologue »²⁴⁷. Mais surtout : « La musique, consciente de ce ridicule [chanter au tribunal] se tut dans la tragédie, comme épouvantée de sa profanation inouïe. » C'est peut-être cette éviction qui sera le reproche le plus impardonnable du point de vue de Nietzsche au final.

Compte tenu de cette influence, le dialogue platonicien se révèle finalement décadent :

« Qui pourrait méconnaître qu'il y a dans l'essence de la dialectique un élément *optimiste* qui célèbre son propre triomphe en chacune de ses conclusions, et qui ne peut respirer que dans la froide clarté et la conscience : élément optimiste qui, une fois qu'il a pénétré l'essence de la tragédie, ne peut qu'envahir progressivement ses contrées dionysiaques et la pousser nécessairement sur la voie de l'autodestruction — jusqu'au saut mortel dans le drame bourgeois ? »²⁴⁸. Nous reviendrons bientôt sur cette notion de « drame bourgeois ».

Peut-être ne faudrait-il pas prendre pour argent comptant cette affirmation de Nietzsche à propos de l'association entre Socrate et Euripide. Cette association semblait reprise d'Aristophane. En plus de cela, Nietzsche cite Diogène Laërce, avec ses *Vies et doctrines des philosophes illustres* et Claude Elien, avec ses *Histoires variées*, pour étayer son propos dans *La Naissance de la tragédie*, § 13²⁴⁹. Toutefois Ulrich von Wilamowitz entra dans une polémique virulente de philologie à cet égard et défendit la thèse selon laquelle ce rapprochement n'était pas fondé²⁵⁰. D'aucuns abondent aujourd'hui encore dans le sens de Nietzsche mais il y en a d'autres qui vont dans celui de Wilamowitz, la polémique continue²⁵¹. Ce qui semble c'est que le propos nietzschéen prend corps au travers de ce que l'on peut entendre comme des « types », peut-être même davantage que dans le rapport à des personnes réelles. Le champ de réflexion s'échappe peut-être de la philologie pour

²⁴⁷ *EP*, *Socrate et la tragédie*, p. 45/ KSA 1.548.

²⁴⁸ *NT*, § 14, p. 173/ KSA 1.94.

²⁴⁹ *NT*, § 13, p. 167-168/ KSA 1.90.

²⁵⁰ Cf. Ulrich von WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, pamphlet intitulé *Philologie de l'avenir*, dans lequel il défend que Nietzsche n'aurait fait qu'imaginer un lien entre Euripide et Socrate qu'aucun texte sérieux ne fonde.

²⁵¹ Cf. Aldo BRANCASI dans *Socrate, la musique et la danse*, in « Les études philosophiques », 2004/2 n°69, page 195, PUF, dit que la critique de Wilamowitz est biaisée. Mais François REGNAULT dans *Théâtre et philosophie, Le dithyrambe et la légende*, in « Revue de métaphysique et de morale », 2018/2 n°98, p. 155, PUF, dit que c'est une fiction un peu tortueuse par laquelle Nietzsche en vient à incriminer Socrate.

devenir davantage métaphysique, Socrate et Euripide représentant alors ces « types », en tant que nœuds de tension concernant les tendances présentes dans la civilisation et la culture, respectivement dans la décadence et l'élévation. Jean-Pierre Vernant semble aller dans ce sens d'ailleurs, même s'il conteste l'historicité de l'opposition faite par Nietzsche entre Apollon et Dionysos, cette opposition dit-il « traduit seulement des problèmes, un horizon spirituel et religieux qui étaient ceux de Nietzsche et de son époque »²⁵². Cette opposition ne semblerait valoir que contextuellement. Mais même si elle était contestable historiquement, on peut néanmoins maintenir que l'opposition entre Apollon et Dionysos a une valeur métaphysiquement.

F. La perte du dionysiaque.

Or il nous faut revenir sur la citation précise énoncée ci-dessus, qui nous fait voir le fond de l'accusation nietzschéenne contre le théâtre. Ce que Nietzsche considère comme décadence, ce qui est la dérive tant honnie de la tragédie, c'est le *drame bourgeois*. Le drame bourgeois est une réaction du XVIII^e siècle, revendiquée contre la tragédie classique²⁵³. Les auteurs de référence sont Beaumarchais ou Marivaux entre autres. Ce que l'on veut c'est moins de discours et plus d'action, on veut que les problèmes soient plus proches de l'époque, des gens, du quotidien. On veut abolir la distance entre le spectateur et le personnage. Voltaire considère ainsi la représentation comme « ce grand art de parler aux yeux ». Nous voyons là l'insistance sur la forme, sur l'apollinien. Nous comprenons aussi que la réduction à des problèmes humains de proximité, d'environnement immédiat, est une réduction de l'humain et de sa prétention à se rejoindre à travers les siècles, à travers les âges. Voilà qui pourrait nourrir une condamnation du théâtre comme drame bourgeois. Le drame bourgeois est un miroir, peut-être même une loupe grossissante qui réduit la représentation, déjà réductrice, de l'apollinien. C'est un sur-ajout apollinien, et en cela c'est une dérive loin du dionysiaque, c'est une fuite devant les tensions terribles de

²⁵² Cf. J.-P. VERNANT, « Un théâtre dans la cité », entretien, in *Œuvre*, vol II, Paris, Seuil, 2007, p. 2053.

²⁵³ Cf. Marie-Claude HUBERT, « Le drame bourgeois », in *Le Théâtre*, éditions Armand Colin, « Coursus », p.106

l'existence. Pourquoi ? Parce que la tragédie est ennuyeuse, selon Rousseau, qui le fait dire par Saint-Preux, dans la *Nouvelle Héloïse*. Mais il est bon de s'ennuyer pourrait répondre Nietzsche, comme dit dans le § 42 du *Gai Savoir* :

« Pour le penseur et pour tous les esprits inventifs, l'ennui est ce désagréable « temps calme » de l'âme qui précède la traversée heureuse et les vents joyeux ; il doit le supporter, il doit *attendre* qu'il produise son effet sur lui : — *voilà* précisément ce que les natures plus modestes ne peuvent absolument pas obtenir d'elles-mêmes ! Il est commun de chasser l'ennui loin de soi par tous les moyens. »²⁵⁴

Le mot « commun » signifie ici sans valeur, vulgaire, donc sans définition propre, sans caractère. La critique du théâtre sous la forme du drame bourgeois porte donc d'une part sur la perte du Dionysos originel, puis ensuite sur la perte de profondeur (qui se rapproche de la souffrance, or la souffrance est la réalité), puis encore sur la perte d'honnêteté intellectuelle, et enfin sur la perte d'une sage patience qui serait aussi confiance dans le devenir incessant des événements.

La forme de théâtre qui est critiquée est un masque qui s'ignore comme masque. Non pas que l'acteur serait un parfait mythomane qui se serait totalement pris à son propre jeu, mais son jeu alors mimerait des manières affectées sans commune mesure avec la réalité. Parallèlement l'action, quant à elle, représenterait la rue, à tel point qu'il n'y aurait plus de différence entre l'acteur et le public, entre des passants, des spectateurs, des comédiens. C'est cela le vulgaire, c'est cela la foule indistincte. Une foule qui deviendrait à son tour affectée.

Or, cette affectation exagérée, ne serait-elle pas une surdose d'apollinien ? Car l'apollinien alors serait le vernis, la couche de surface. Et donc en l'occurrence, ce ne serait pas tant le manque de dionysiaque qui est reproché, mais le trop d'apollinien, de sur-ajout d'apollinien, jusqu'à en ignorer le dionysiaque étouffant derrière le masque.

Pour décider enfin entre la *prévalence de l'apollinien ou bien celle du dionysiaque* dans la thèse nietzschéenne, nous questionnerons à ce moment de notre quête l'auteur lui-même. Et comme nous voudrions trouver un mot décisif, nous interrogeons l'œuvre qui semble

²⁵⁴ **GS**, Premier livre, § 42, p. 99/ KSA 3.409.

proposer une décision terminale : « *Nietzsche contre Wagner* ». Rédigé entre 1877 et 1888, si l'on s'en tient à ce qui est écrit, ce propos reprend beaucoup d'idées présentes dans l'œuvre d'ensemble de l'auteur, comme un montage fait à partir des compositions antérieures²⁵⁵. Ce qui nous paraît le plus important à souligner c'est que nous avons là un document ultime, précédant de peu la folie. Et même si Nietzsche ne l'a finalement pas édité, il avait tout de même déjà donné son accord. Bref, nous tiendrons cette référence comme tout à fait valide. Après tout, Nietzsche dit lui-même : « Après avoir écrit une petite facétie avec *Le Cas Wagner*, je fais entendre ici le propos sérieux » dans une lettre à son éditeur M. Naumann²⁵⁶.

Voyons ce passage de « Nous autres antipodes », qui reprend le § 370 du *Gai Savoir* :

« Tout art, toute philosophie peuvent être considérés comme remèdes et secours de la vie ascendante et de la vie déclinante : ils supposent toujours des souffrances et des souffrants. Or il y a deux sortes de souffrants, d'une part, ceux qui souffrent de la surabondance de vie, qui veulent un art dionysiaque et aussi une vision et une vue tragique sur la vie, — et, ensuite, ceux qui souffrent d'un *appauvrissement* de la vie, ceux qui réclament de l'art et de la philosophie la paix, le calme, la mer étale, *ou bien* au contraire l'ivresse, les convulsions, l'engourdissement, la vengeance sur la vie même — la plus voluptueuse espèce d'ivresse pour de tels appauvris !... »²⁵⁷

Ce qui est remarquable ici c'est combien la description de la surabondance correspond au dionysiaque et combien celle de l'*appauvrissement* pourrait correspondre à l'apollinien. Cela montre la prépondérance accordée au dionysiaque, comme on peut le confirmer dans ce qui suit : « Le plus riche en plénitude de vie, le dieu et l'homme dionysiaque, peut

²⁵⁵ Henri Albert donne la concordance suivante avec les titres des parties : **NW**, « Où j'admire » a été emprunté au **GS**, aphorisme 87. **NW** ; « Où je fais des objections », au **GS**, aphorisme 368. **NW** ; « Wagner, danger » § 1, à **HTH II**, *Opinions et Sentences mêlées*, § 134. **NW** ; « Wagner, danger » § 2, à **HTH II**, *Le Voyageur et son ombre*, § 165. **NW** ; « Une Musique sans avenir », à **HTH II**, *Opinions et Sentences mêlées*, § 171. **NW** ; « Nous autres antipodes », au **GS**, aphorisme 370, « Qu'est-ce que le romantisme ? » ; **NW**, « Où ranger Wagner », à **PBM**, § 254 et 256. **NW** ; « Wagner, apôtre de la chasteté » § 1, à **PBM**, § 256 ; **NW**, « Wagner apôtre de la chasteté » § 2 et 3, à **GM**, troisième traité, § 2 et 3. **NW** ; « Comment je me suis défait de Wagner », à **HTH II**, § 3 et 4 ; **NW**, « Le psychologue prend la parole », à **PBM**, § 269 et 270. **NW**, L'« Épilogue » : au **GS**, « Avant-propos », aphorismes 3 et 4 ; **NW** « De la pauvreté du plus riche » au *Dithyrambe de Dionysos*, dernier poème. Il est étonnant de voir combien Nietzsche s'est repris lui-même, comment il a réutilisé ses propres textes, et les a resservis à son lecteur, comme pour coudre une boucle.

²⁵⁶ Lettre à Constantin Georg Naumann du 15 décembre 1888, **Co VI**, p. 498-499/ BVN-1888, 1191.

²⁵⁷ **NW**, *Nous autres antipodes*, p. 190/ KSA 6.425.

s'accorder non seulement le spectacle du terrible et du douteux, mais aussi l'action terrible elle-même et ce luxe de destruction, de décomposition, de négation. »²⁵⁸

Toutefois, si nous reprenons l'Avant-propos du *Cas Wagner*, nous trouvons : « je suis aussi bien que Wagner l'enfant de ce temps, entendez par là un *décadent* : à cette réserve près que moi je l'ai compris, et que moi j'ai résisté à cette pente. C'est le philosophe qui résistait en moi »²⁵⁹. Si donc Nietzsche se reconnaît comme *décadent*, il se reconnaît dans son propre besoin d'apollinien, tout en reconnaissant la puissance du modèle dionysiaque. Reconnaissant en lui-même (mais en lui comme en chaque homme au final) une faiblesse consubstantielle qui empêche de pouvoir coïncider totalement avec la pulsion dionysiaque, Nietzsche reconnaît son besoin d'en passer nécessairement par l'apollinien. Dans la deuxième partie de l'épilogue de *Nietzsche contre Wagner*, reprise de la préface du *Gai Savoir*, § 4 :

« si nous, qui sommes guéris, avons besoin d'un art, c'est d'un art tout *autre* – d'un art moqueur, léger, fugace, serein comme les dieux, d'un divin artifice, qui comme une pure flamme, entre flamboyant dans un ciel sans nuage ! Surtout : un art pour artistes, *pour les seuls artistes* ! Nous nous entendrons mieux après cela sur la seule chose nécessaire pour y arriver, la belle humeur, *toute espèce* de belle humeur, mes amis ! »²⁶⁰.

Voilà qui sonne étrangement apollinien, comme si finalement il s'agissait de se rendre compte que l'on ne peut pas se passer de l'apollinien, que c'est notre moyen incontournable pour pouvoir vivre, sans être trop blessés par l'existence. Sans l'apollinien il ne serait pas même possible de mettre un nom sur ce qui nous blesse, même l'appellation « dionysiaque », même le choix des figures, empruntées à Plutarque, est apollinien. Sans doute il demeure un fait irréductible de l'origine et du sans cesse retour du dionysiaque. Et cependant l'apollinien sans doute ne parvient pas et ne parviendra jamais à dire tout le dionysiaque, à être en totale adéquation avec ce flux perpétuel. Mais l'incessante tentative de le cerner ou de le contourner, toutefois sans l'éviter, que l'on retrouve dans la méthode de ré-évaluation des valeurs : *Umwertung aller Werte*, ne peut se faire que par la voie de

²⁵⁸ Id.

²⁵⁹ **CW**, Préface, p. 29/ KSA 6.11.

²⁶⁰ **NW**, Épilogue, § 2, p. 205/ KSA 6.438.

l'apollinien. En revanche il ne serait pas honnête, ce processus psychologique, s'il n'était guidé que par la réaction de façon négatrice contre l'aspect dionysiaque des choses, qui en vient à oublier ce qui l'a amené à vouloir se protéger. Cette manière de détourner les yeux est le symptôme, qui amène à « oublier » la cause, pour ne garder que la conséquence. Mais le convalescent sent une plénitude d'existence justement parce qu'il sait l'état qu'il quitte, et qu'il pressent son gain de puissance à venir. La pulsion apollinienne qui est digne d'être conservée est donc celle qui conserve la trace en elle du dionysiaque, c'est celle qui s'efforce de le dire, et de le redire, dans des interprétations multiples.

G. Une antériorité historique ou une antériorité ontologique.

Le fait de dire que Dionysos est premier se justifie notamment au travers du *Fragment posthume* de 1885, XI, 38 [12]²⁶¹ :

« Et savez-vous bien ce qu'est « le monde » pour moi ? voulez-vous que je vous le montre dans mon miroir ? Ce monde : un monstre de force sans commencement ni fin ; une somme fixe de force, dure comme l'airain, qui n'augmente ni ne diminue, qui ne s'use pas mais se transforme, dont la totalité est une grandeur invariable, une économie où il n'y a ni dépenses ni pertes, mais pas d'accroissement non plus ni de bénéfice ; [...] une force partout présente, [...] comme un jeu de forces et d'ondes de force, s'accumulant sur un point si elles diminuent sur un autre ; une mer de force en tempête et en flux perpétuel, éternellement en train de changer, éternellement en train de refluer, avec de gigantesques années au retour régulier, un flux et un reflux de ses formes, allant des plus simples aux plus complexes, des plus calmes, des plus fixes, des plus froides aux plus ardentes, aux plus violentes, aux plus contradictoires, pour revenir ensuite de la multiplicité à la simplicité, du jeu des contrastes au besoin d'harmonie, affirmant encore son être dans cette régularité des cycles et des années, se glorifiant dans la sainteté de ce qui doit éternellement revenir, comme un devenir qui ne connaît ni satiété, ni dégoût, ni

²⁶¹ *OPC*, XI, *Fragments Posthumes*, Automne 1884 – automne 1885, pp. 343-344, 38 [12]/ KSA 11.610-611.

lassitude : – voilà mon univers *dionysiaque* qui se crée et se détruit éternellement lui-même. »

Cette belle et détaillée manière de décrire le monde est donnée à partir du prisme dionysiaque, car c'est seulement à partir de cet angle de vue que l'on peut contempler lucidement et avec probité la réalité. Ontologiquement, la réalité est donc dionysiaque. Par contre notre regard fragile et timoré ne retrouve cette ontologie qu'après avoir pu passer par l'apollinien rassurant.

En revanche, comme on peut le comprendre avec Dorian Astor²⁶², cependant, et à rebours de ce que nous venons d'exposer, ce qui est donné comme premier, c'est le chaos et l'absurde de la réalité, sur la base de laquelle les Grecs ont su apposer l'apollinien pour pouvoir eux-mêmes continuer à vivre. Mais l'apollinien risque de figer les distinctions et les individuations, artificiellement. Alors le dionysiaque, et nous voyons cela dans la *Naissance de la tragédie*, se surajoute à l'apollinien pour retrouver l'union des contraires, la fusion des individualités entre elles et avec la nature. Or la réconciliation, dans un quatrième temps, entre l'apollinien et le dionysiaque a permis la création de la tragédie. Récapitulons ce mouvement de pensée : Partant du chaos originel [dans un premier temps], ce qui est requis c'était la capacité artiste à créer la belle apparence apollinienne rassurante [dans un second temps] ; seulement alors advient la conscience lucide de la dure réalité du monde [dans un troisième temps] ; puis et enfin la capacité qui se surajoute à la belle apparence apollinienne à vouloir garder à l'esprit la conscience dionysiaque du tragique de l'existence [dans un quatrième temps]. A contrario, par exemple, c'est la perte de cette dernière conscience qui amène à l'homme théorique, ou autrement dit : le théâtre d'Euripide sous l'influence de la dialectique de Socrate.

En somme, si le monde est lui-même ontologiquement chaotique, nous ne parvenons quant à nous à en prendre pleinement conscience que dans un processus de pensée, c'est-à-dire que médiatement, en le nommant a posteriori « dionysiaque », et en passant par l'apollinien, vu que c'est l'apollinien qui permet de nommer, de donner un nom et une forme aux choses. On pourrait peut-être même aller jusqu'à défendre avec Peter Sloterdijk que : « L'Un apollinien fait en sorte que l'Autre dionysiaque n'entre jamais en jeu en tant

²⁶² Entretien avec D. Astor, « Le Dionysos de Nietzsche » juin 2019 ; et à l'article *La naissance de la tragédie*, du *Dictionnaire Nietzsche*, collection « Bouquin », par Maria Joao Mayer Branco, pp. 615-620.

que lui-même, mais toujours en tant que l'Autre dialectique et symétrique de l'Un »²⁶³, et surtout : « Un principe apollinien règne sur l'opposition de l'apollinien et du dionysiaque. »²⁶⁴ Toutefois, il ne faudrait assurément pas croire pour autant à l'autonomie de l'apollinien : s'il n'est pas nourri par du dionysiaque, « Apollon perd l'illusion de son autonomie ; dans ses tentatives pour rétablir celle-ci de son mieux, il sombre nécessairement de plus en plus dans la découverte de l'absence de son propre fondement. »

H. Conclusion sur le différend apollinien/dionysiaque.

En ce qui concerne dès lors notre problème général de condamnation du théâtre, est apparue ici une critique majeure, qui oppose une forme de théâtre dite décadente (que ce soit le théâtre d'Euripide, ou que ce soit le théâtre bourgeois), à une forme héroïque de la tragédie grecque antique, au sens où cette dernière assumait l'aspect effroyable de la réalité. La condamnation adressée à la forme décadente du théâtre l'accuse de manquer de dionysiaque. Un autre abord de la critique était que cette forme dégénérée porte sur scène une version étriquée de la réalité, dans le drame bourgeois notamment. Or le reproche majeur adressé à l'apollinien n'est pas la part exagérée qu'il prendrait dans la culture (puisque nous avons vu qu'il était indispensable), mais sa tendance à tirer la couverture tout à soi, et à « oublier » le fond dionysiaque de la réalité. S. Kofman écrit à propos de cela : « L'erreur de la décadence, c'est d'avoir confondu le triomphe d'Apollon avec son indépendance, et d'avoir cru qu'il pouvait subsister seul, alors qu'il reçoit tout son sens de Dionysos. Il ne saurait y avoir tragédie sans un enchevêtrement des deux pulsions esthétiques ennemies, il ne saurait y avoir un art strictement apollinien. »²⁶⁵ La forme apollinienne qui se prend pour le tout « oublie » ce qu'elle a à exprimer. C'est en cela qu'elle est accusée de mensonge. C'est en cela qu'elle est dite mensongère. Mais que signifie mensongère dans ce cadre ? Le mensonge n'est-il pas le modèle même de l'art ? C'est en tout cas un des quelques reproches que l'on pourrait soulever.

²⁶³ Cf. P. SLOTERDIJK, *Le penseur sur scène*, Christian Bourgeois éditeur, traduction H. Hildenbrand, 1990, p. 57.

²⁶⁴ Id. p. 69.

²⁶⁵ Cf. S. KOFMAN, *Nietzsche et la scène philosophique*, p. 79.

III. Cinq reproches majeurs à l'encontre du théâtre.

Nietzsche adresse cinq reproches majeurs au théâtre, notamment dans *Le Cas Wagner*, et dans *Nietzsche contre Wagner*, mais pas seulement. C'est du moins ce qui ressort de nos lectures de l'œuvre en général. Le premier reproche touche au mensonge, le second a trait au masque, le troisième au cabotinage, le quatrième porte sur l'accusation d'avoir soumis la musique et le dernier accuse la piètre qualité du public.

A. Pour ce qui est du **reproche** de mensonge : mensonge et vérité.

D'abord, une remarque s'impose : le fait que le théâtre soit mensonger, dans le sens où il ne montre pas le vrai, mais le vraisemblable, comme on l'a bien fait voir dans l'analyse aristotélicienne, voilà qui n'est pas nouveau. Ce serait même comme enfoncer une porte ouverte, et la critique ne doit certes pas être à cet endroit. Oui, en effet, le théâtre ne montre qu'un personnage semblable au vrai, qu'une action semblable à la vraie, qu'une émotion semblable à la vraie aussi. Et alors ? dirions-nous. Nietzsche lui-même, au moment même où il le remarque, ne semble pourtant pas s'en offusquer davantage, comme on peut le voir dans *Aurore*, § 324²⁶⁶, sur la « *Philosophie des acteurs* » : « C'est la béatifique chimère des grands acteurs de croire que les personnages historiques qu'ils incarnent ont effectivement éprouvé ce qu'ils ressentent eux-mêmes durant la représentation qu'ils en donnent ; mais en cela ils se trompent grandement. » Oui ils se trompent, c'est une illusion, ces grands acteurs ne savent retrouver que le vraisemblable, l'apparence, la surface, car pour l'acteur « tout lui est jeu, ton, attitude, scène, coulisse et public ». Mais voilà, on constate et c'est un fait, que le théâtre n'est que vraisemblable, et que ce vraisemblable suffit pour remplir son monde.

De plus, le fait qu'il y ait mensonge ne pose pas tant de difficulté à Nietzsche, lui qui par ailleurs aurait plutôt tendance à valoriser le mensonge.

²⁶⁶ A, Livre IV ; § 324, p. 227/ KSA 3.231.

En cela il rejoint le thème de l'*Hippias mineur* de Platon, dans lequel Socrate défend que le rusé et trompeur Ulysse est supérieur et meilleur que l'impétueux Achille qui se méprend dans ses propres affirmations. Achille déclare qu'il va quitter le siège de Troie, mais finalement ne le quitte pas. En revanche le mensonge, la tromperie et la ruse sont comme une identité pour Ulysse, qui parvient à traverser les épreuves grâce à ces « qualités ». Le « meilleur » ici est celui qui est le plus proche de la vérité, or pour mentir sciemment il est requis de connaître la vérité au préalable. En revanche pour se tromper, pour faire une erreur, il n'est pas nécessaire de connaître la vérité, c'est d'ailleurs le risque majeur de l'erreur : l'errance sans fin hors de la vérité.

Il reste étonnant chez Platon que le mensonge soit valorisé, mais dans ce dialogue socratique de jeunesse, on voit Socrate chercher par ce biais à justifier son fameux « Nul ne fait le mal volontairement », car l'erreur d'Achille est faite par ignorance. En revanche pour ce qui est du jeu de louvoiement avec la vérité que pratique Ulysse, celui-ci semble excusé comme pourrait l'être l'auteur d'un « pieux mensonge » puisqu'il parvient toujours à ses fins, et se ménage toujours un sort favorable pour contrer un sort néfaste.

On comprend chez Nietzsche une déculpabilisation du mensonge qui va bien dans ce sens. Dans *Humain, trop humain*, I²⁶⁷, on trouve : « tout peuple poétique prend un tel plaisir au mensonge, et possède en plus l'innocence sur ce chapitre ». Cette innocence fait qu'il n'est pas responsable, car il n'y a pas à en rougir. Le mensonge serait presque un mode de la vérité. Et puis dans *Humain, trop humain*, I, § 54²⁶⁸, intitulé « Le mensonge » : le mensonge est seulement critiqué sur son aspect inconfortable socialement, parce qu'il est difficile à tenir sur la longue durée, parce qu'un mensonge en entraîne un autre et parce qu'il est requis une très bonne mémoire pour ne pas oublier un de ses mensonges et risquer de s'embrouiller. A contrario Nietzsche dit :

« Mais si jamais un enfant a été élevé au milieu de relations familiales embrouillées, il manipulera tout aussi naturellement le mensonge et dira toujours involontairement ce qui correspond à son intérêt ; un sens de la vérité, une répugnance pour le mensonge en

²⁶⁷ *HTH I*, Quatrième section, *Issu de l'âme des artistes et des écrivains*, § 154, p. 201/ KSA 2.146.

²⁶⁸ *HTH I*, Deuxième section, *Éléments pour l'histoire des sentiments moraux*, § 54, p. 116-117/ KSA 2.74.

soi lui seront totalement étrangers et inaccessibles, et il mentira en toute innocence »²⁶⁹.
L'artiste pourrait ainsi passer pour un virtuose du mensonge.

À la suite de cela nous pouvons dire que le mensonge est proposé comme déculpabilisé, il est aussi proposé comme force et comme innocence. Il n'y aurait peut-être que chez Kant qu'on trouverait à l'inverse une forte intransigeance à l'encontre du mensonge.

Toutefois Nietzsche est aussi capable de revirements surprenants. Ainsi en *Antéchrist*, § 55²⁷⁰ : « j'appelle mensonge : *refuser* de voir ce qu'on voit, refuser de voir quelque chose *comme* on le voit ». Il s'agit là d'une sorte de mauvaise foi ; ce mensonge à soi-même est un manque de probité intellectuelle, et en ce sens peut-être est-ce cette forme de mensonge qui est particulièrement blâmable dans la perspective nietzschéenne, car il ne s'agit plus d'un jeu volontaire avec la réalité et l'apparence, ici on se fait prendre au jeu. Mensonge par omission, demi-mensonge, qui s'ignore à force d'avoir pris l'habitude de s'ignorer comme mensonge. C'est là que pour comprendre la véhémence de la critique, nous devons nécessairement expliquer la difficulté qu'il y a à penser la notion de vérité chez Nietzsche. Comment comprendre cette notion ? Comment saisir le rapport entre la vérité et l'art en général ? Et par conséquent comment saisir le lien entre la critique de la vérité et la critique du théâtre ?

²⁶⁹ Montaigne dans ses *Essais*, au chapitre 9, « Des menteurs », ne semble pas tout à fait d'accord avec cela : le mensonge peut devenir une méchante habitude : « En vérité le mentir est un maudit vice. Nous ne sommes hommes, et ne nous tenons les uns aux autres que par la parole. Si nous en connaissions l'horreur et le poids, nous le poursuivrions à feu plus justement que d'autres crimes. Je trouve qu'on s'amuse ordinairement à châtier aux enfants des erreurs innocentes très mal à propos, et qu'on les tourmente pour des actions téméraires qui n'ont ni impression ni suite. La menterie seule et, un peu au-dessous, l'opiniâtreté me semblent être celles desquelles on devrait à toute instance combattre la naissance et le progrès. Elles croissent quand et eux. Et depuis qu'on a donné ce faux train à la langue, c'est merveille combien il est impossible de l'en retirer. Par où il advient que nous voyons des honnêtes hommes d'ailleurs, y être sujets et asservis. J'ai un bon garçon de tailleur à qui je n'ouïs jamais dire une vérité, non pas quand elle s'offre pour lui servir utilement. » (Donc même quand c'est contraire à son intérêt).

²⁷⁰ **AC**, § 55, p. 118/ KSA 6.238.

B. La notion très problématique de la vérité chez Nietzsche.

Ce thème de la vérité chez Nietzsche a été questionné bien souvent par des commentateurs, aussi doit-on citer en référence *Le problème de la vérité dans la philosophie de Nietzsche* de Jean Granier²⁷¹. C'est une œuvre majeure, conséquente (651 pages), référencée et précise, un ensemble d'analyses fouillées qui revisitent l'ensemble des thèmes nietzschéens pour les réinterpréter autour de la notion de vérité. Seulement pour le projet qui est le nôtre ici, plus modeste, nous proposons plutôt une synthèse de cette problématisation en suivant les analyses faites par Blaise Benoit dans la conférence « La vérité n'est-elle finalement qu'une manière d'affirmer sa puissance ? », pendant « Les Rencontres de Sophie », en mars 2018. Nous nous inspirons largement de ce commentaire ainsi que du livre *La philosophie de Nietzsche*, de Blaise Benoit²⁷² ; de même devons-nous citer comme référence pour notre propos l'article "Vérité et perspectivisme selon Nietzsche" du même auteur (in *Les cahiers philosophiques*, 2021/1, n°164). Nous trouvons encore beaucoup à nous inspirer du *Nietzsche et la philosophie* de G. Deleuze, à la partie « *Le Tragique* », en sous-partie : « 11) Le concept de vérité »²⁷³.

Partons de l'idée classique que l'on peut faire remonter à Aristote qui permet de caractériser la vérité comme adéquation, idée selon laquelle il y aurait un isomorphisme entre le discours et le réel, le discours étant le reflet dans sa structure logique de la structure ontologique du réel. Aristote dit en *Métaphysique* Θ 10, 1051 b 7²⁷⁴ : « Ce n'est pas parce que nous pensons vrai que tu es blanc, que tu es blanc, mais parce que tu es blanc, qu'en disant que tu l'es, nous disons vrai ». La critique nietzschéenne va remettre en question cette manière de définir la vérité.

La notion de vérité est éminemment problématique chez Nietzsche puisqu'il est possible de trouver dans ses écrits à la fois des passages qui donnent de la valeur à la notion de vérité, mais aussi paradoxalement d'autres passages qui la déprécient. La méthode d'analyse que nous suivons est celle de la ré-évaluation des valeurs ou transvaluation des

²⁷¹ Cf. J. GRANIER, *Le problème de la vérité dans la philosophie de Nietzsche*, éditions du Seuil, collection « L'ordre philosophique », 1966.

²⁷² Cf. B. BENOIT, *La philosophie de Nietzsche*, éditions Vrin, collection « Repères », 2019.

²⁷³ Cf. G. DELEUZE, *Nietzsche et la philosophie*, partie : « *Le Tragique* », sous-partie : « 11) Le concept de vérité », éditions PUF, 6^e édition, 1983, p. 109-110.

²⁷⁴ Cf. ARISTOTE, *Métaphysique*, traduction J. Tricot, éditions Vrin, Paris, 1991.

valeurs (*Umwertung aller Werte*), méthode proprement nietzschéenne, c'est elle qui nous permet de comprendre la pluralité des sens de la notion de vérité.

D'abord il faut comprendre la raison de la critique la plus véhémente : la vérité est trop difficile à vivre pour nous autres humains, trop humains. Vouloir la vérité est d'une certaine manière vouloir la mort. Cela s'explique si l'on cherche le rapport d'adéquation entre la vérité et la réalité. La réalité est que le monde est violent, il n'est pas moral, il n'est pas soumis à un ordre naturel, il est chaotique, il est blessant pour nous. Nous avons besoin de ne pas voir cela si nous voulons pouvoir vivre. Sans cela nous serions désespérés, nous nous retrouverions lésés outrageusement, nous serions amenés à perdre toute sensibilité, et conséquemment à devenir nihilistes. Le nihilisme est l'écueil majeur, c'est le risque le plus grave que nous rencontrons dans notre confrontation à la réalité brutale et violente. Le nihilisme est la perte de la capacité de valoriser, cela revient à ne plus rien pouvoir valoriser. Car si alors tout se vaut, il résulte que plus rien ne vaut. Et « Plus rien ne vaut ! » est la formule symptomatique du nihilisme.

En l'occurrence la tendance spontanée à la vie préfère vouloir l'illusion. L'illusion est portée par l'art, et l'art peut rendre l'invivable vivable, au moyen du voile, au moyen du masque, au moyen de la dissimulation : « La vérité est laide. Nous avons l'art pour ne pas mourir de la vérité »²⁷⁵, dit Nietzsche dans les *Fragments Posthumes* de 1888. L'art est d'une certaine manière plus puissant que la vérité ou que la connaissance exacte de la réalité. On pourrait dire que l'art représente la possibilité de nous sauver ou de préserver la vie.

Reprenons ici ce le propos bien connu développé dans la *Naissance de la Tragédie* : la nature se sépare en deux, au travers de deux tendances ou deux pulsions : l'apollinien et le dionysiaque. Apollon est le principe de la beauté plastique, de la belle apparence, de la surface, du rêve, mais aussi il est le principe de l'individuation, de la division du donné ; à la différence de Dionysos qui est le principe du tout désordonné et chaotique mais c'est un principe puissant, qui implique l'ivresse, la démesure, le débordement et la musique. La profondeur de vérité consisterait à pleinement prendre conscience de la dureté chaotique

²⁷⁵ **OPC**, XIV, *Fragments Posthumes*, Début 1888 – début janvier 1889, p. 250, 1888, 16 [40]/ KSA 13.500; la version allemande possède la force de son laconisme : « (6) Die Wahrheit ist häßlich : wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zu Grunde gehen. »

vertigineuse de la réalité dionysiaque du monde. Or il nous est insupportable de vivre la profondeur de vérité. L'homme dionysiaque est comparé à Hamlet dans la *Naissance de la Tragédie*, §7²⁷⁶. Comme Hamlet, si nous nous abîmons en une méditation poussée sur l'essence des choses, nous en arriverons à être dégoutés de toute action. C'est l'atroce vérité qui pousse à ce désenchantement. La sagesse de Silène, qui est le complice de Dionysos, consiste à dire au roi Midas, que le meilleur eût été de ne pas être né. « Mais, après cela, ce que tu peux désirer de mieux, — c'est de mourir bientôt ! »²⁷⁷. C'est un effroyable constat nihilisme.

On peut même dire, en référence au § 344 du *Gai Savoir*, que la quête de vérité exprime un principe de destruction qui est hostile à la vie. La discipline de l'esprit scientifique repose sur la conviction que la vérité est intrinsèquement détentrice d'une valeur. Or pour cet esprit scientifique :

« Il ne faut pas seulement avoir déjà au préalable répondu oui à la question de savoir si la *vérité* est nécessaire, mais encore y avoir répondu oui à un degré tel que s'y exprime le principe, la croyance, la conviction qu'« il n'y a *rien* de *plus* nécessaire que la vérité, et que par rapport à elle, tout le reste n'a qu'une valeur de second ordre ». »²⁷⁸ Nous ajoutons la suite : « Il n'y a pas de doute possible, le véridique, dans ce sens audacieux et ultime que présuppose la croyance à la science, *affirme en cela un autre monde* que celui de la vie, de la nature et de l'histoire ; et dans la mesure où il affirme cet « autre monde », comment ne doit-il pas par là même – nier son opposé, ce monde, *notre monde* ? »²⁷⁹

Et surtout on peut lire : « Il se pourrait qu'un tel projet soit, si on l'interprète avec charité, un donquichottisme, une petite folie d'exalté ; mais il pourrait être quelque chose de pire, à savoir un principe de destruction hostile à la vie... « Volonté de vérité » — cela pourrait être une secrète volonté de mort. »²⁸⁰ Ainsi la volonté de vérité exprimée par

²⁷⁶ *NT*, § 7, p. 134/ KSA 1.56.

²⁷⁷ *NT*, § 3, p. 111-112/ KSA 1.35.

²⁷⁸ *GS*, Cinquième livre, § 344, p. 285/ KSA 3.575.

²⁷⁹ *GS*, Cinquième livre, § 344, p. 287/ KSA 3.577.

²⁸⁰ *GS*, Cinquième livre, § 344, p. 287/ KSA 3.576.

l'esprit scientifique, en tant que ce serait une « volonté de mort », c'est encore du nihilisme.

Cependant pour échapper à cette réalité les peuples auront recours à l'art. Et ce sont les Grecs qui ont su bien appliquer ce remède, on le voit dans l'avant-propos du *Gai Savoir*, §4²⁸¹, « Oh ! Ces Grecs, ils s'y connaissaient pour ce qui est de *vivre* : chose pour laquelle il est nécessaire de s'arrêter courageusement à la surface, au pli, à la peau, d'adorer l'apparence, de croire aux formes, aux sons, aux mots, à l'Olympe de l'apparence ! Ces Grecs étaient superficiels — *par profondeur* ! »²⁸² Et cela s'explique par le fait qu'il est parfois plus sage et plus décent de ne pas gratter la surface, de préserver le masque. Comme il est dit dans *Par-delà bien et mal*, § 270²⁸³ : « C'est une caractéristique propre de l'humanité raffinée que d'avoir du respect « pour le masque » et de ne pas exercer sa psychologie et sa curiosité là où il ne le faut pas. »²⁸⁴

Dans un second temps, il faut bien nous rendre compte que nous ne pouvons de fait pas parvenir à établir pleinement la vérité. En d'autres mots il ne peut y avoir un discours qui dise adéquatement le fond de l'être, car il ne peut y avoir une telle correspondance entre des mots et propositions aux significations stables, et la réalité continue sans cesse en mouvement et en changement.²⁸⁵

Mettons dès lors cela en perspective avec ce qui est dit dans le *Fragments Posthumes* de 1885 où l'on retrouve un passage que nous avons déjà cité précédemment :

« Et savez-vous ce qu'est le monde pour moi, voulez-vous que je vous le montre dans mon miroir ? Ce monde, un monstre de force sans commencement ni fin, une somme fixe de force dure comme l'airain, qui n'augmente ni ne diminue, qui ne s'use jamais

²⁸¹ *GS*, Avant-propos, § 4, p. 32-33/ KSA 3.352.

²⁸² Texte repris dans *NW*, Épilogue, p. 206/ KSA 6.439.

²⁸³ *PBM*, Neuvième section, § 270, p. 266/ KSA 5.226.

²⁸⁴ Comparons avec ce mot d'Anouilh dans *Le rendez-vous de Senlis* : « Oui il y a un mais ! Il y a toujours un mais dans la vie, quand on gratte un peu la surface des choses. Un conseil. Vous me paraissez d'un naturel sain et tranquille ; ne vous livrez pas à ce petit travail, c'est dangereux. Ne grattez pas, mademoiselle, ne grattez surtout pas ! Les apparences suffisent largement à faire un monde. »

²⁸⁵ Comme dans le fameux texte de Bergson sur « les mots comme étiquettes », dans *Le Rire*.

mais se transforme (...) Voilà mon univers dionysiaque qui se crée et se détruit éternellement lui-même. »²⁸⁶

Expliquons : la science apollinienne construit une apparence, qui décrit la surface des choses et que nous trouvons finalement acceptable puisque cette forme procure un plaisir dans la simplification du monde. Par exemple le principe d'identité est trompeur car rien ne demeure identique à soi, ainsi que l'est aussi le principe de causalité, car il est artificiel de découper dans le tout du monde ce qui serait une cause et ce qui serait un effet. Mais cette illusion de connaissance du monde nous reconforte néanmoins. Expliquons encore : séparer les êtres dans le tout du monde n'est possible que selon le principe apollinien, car selon le principe dionysiaque il n'y a qu'un seul monde et il est chaotique. C'est le « chaosmos », pour reprendre la formule de Deleuze, elle-même empruntée à James Joyce. Mais la production de règles permet de saisir des semblants de régularités dans le monde, et cela est une consolation.

Compte tenu de cela, ce qu'on a désigné par vérité a désigné surtout une activité métaphorique (nous prenons « métaphore » au sens où l'on transpose du sens). Le contact avec le monde produit des excitations nerveuses, qui se transposent en images, que nous transposons en sons, en mots. Nous vivons dans un bain de métaphores. Comme il est dit dans *Vérité et mensonge au sens extra-moral* : « qu'est-ce donc que la vérité ? Une multitude mouvante de métaphores, de métonymies, d'anthropomorphismes »²⁸⁷. Nous entendons par ces mots des formes diverses de transpositions du sens. Mais il y a des métaphores qui s'ignorent comme métaphores. On finit parfois par croire que la représentation est le représenté. Certains individus créent une texture de métaphores, qui produit une fausse profondeur du monde.

C'est là le travers de l'homme théorique (que l'on reconnaît dans la figure-type de Socrate), qui prétend aller en dessous de la surface soi-disant trompeuse. Le cas Socrate est envisagé notamment au § 15 de la *Naissance de la Tragédie*²⁸⁸, Nietzsche y dénonce l'invention d'une fausse profondeur. Si l'art invite à prendre plaisir à l'apparence, « l'homme théorique jouit et est satisfait de voir ce voile jeté à bas ». Mais il se fourvoie, il

²⁸⁶ *OPC*, XI, *Fragments Posthumes*, Automne 1884 – automne 1885, pp. 343-344, 38 [12]/ KSA 11.610-611.

²⁸⁷ *EP*, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, partie 1, p. 282/ KSA 1.880.

²⁸⁸ *NT*, § 15, p. 180/ KSA 1.98.

prétend aller au-delà, ou en dessous de la surface supposée trompeuse, en définitive son action est illusoire. L'homme théorique soutient la croyance que la pensée est capable de « connaître ce qui est, mais aussi de le *corriger* ». Socrate prétend échapper à cette réalité effrayante et la remplace par une manière de concevoir le monde, qu'il a produite comme si lui-même était un artiste (sans avouer toutefois que c'est là sa création poétique). Socrate revendique d'avoir pu construire la vérité par le biais du dialogue rationnel. Mais comment la réalité fluctuante se serait-elle docilement pliée dans le moule étroit de cette rationalité ? Elle ne le peut. Socrate est un fabricant d'illusion qui érige en modèle une certaine conception de la vérité.

D'ailleurs, au même § 15 de la *Naissance de la Tragédie*, la science est conçue comme étant le « filet commun de pensée » étendu sur l'existence. Mais le peu qui peut être retenu dans les mailles n'est qu'une infime partie du réel.

Dans ce moment-ci de notre réflexion, nous en sommes arrivés à considérer qu'on ne peut pas atteindre la vérité, et par conséquent la vérité socratique n'est qu'une mystification. À nouveau c'est l'art qui est rédempteur. Il permet de lisser les aspérités saillantes. Or le rapport esthétique est une approximation, et pas une exactitude, il n'y a pas d'exactitude. C'est là le sens du *Fragment Posthume*, automne 1885 – automne 1886 : « Le monde qui *nous concerne* est faux, c'est-à-dire qu'il n'est pas état de fait mais invention poétique (...) il est « fluctuant », comme quelque chose en devenir, comme une erreur qui se décale constamment, qui ne s'approche jamais de la vérité : car il n'y a pas de vérité. »²⁸⁹ Entendons : il n'y a pas, ne peut pas y avoir d'exacte adéquation du discours composé de désignateurs rigides et du monde fluctuant, mouvant, sans cesse en devenir.

Le moyen d'accéder alors à ce monde est celui de la métaphore. Nietzsche confirme ce caractère inaccessible de la vérité, en montrant que la production de la vérité est une activité métaphorique, métaphore désignant ici, non pas d'abord une figure de style, mais « *metaphora* » en grec, c'est-à-dire le transport, le déplacement, la transposition du sens. Ainsi voyons-nous dans *Vérité et mensonge au sens extra-moral* : « Transposer une excitation nerveuse en une image – première métaphore. L'image à son tour transformée en un son – deuxième métaphore. Et chaque fois, saut complet d'une sphère à une autre

²⁸⁹ *OPC*, XII, *Fragments Posthumes*, Automne 1885 – automne 1887, p. 120, 2 [108]/ KSA 12.114

tout à fait différente et nouvelle. »²⁹⁰ De cela découle que la croyance selon laquelle on pourrait *traduire* ce qui est dans un discours adéquat et rationnel n'est autre qu'une mystification.

Et cela se voit dans un passage de *Vérité et mensonge au sens extra-moral* :

« Il me semble avant tout que la perception juste, ce qui signifierait l'expression adéquate d'un objet dans le sujet, est une absurdité pleine de contradictions. Car entre deux sphères aussi distinctes que celle du sujet et de l'objet, il n'y a aucun lien de causalité, aucune exactitude, aucune expression possible, mais tout au plus un rapport esthétique c'est-à-dire à mon sens une transposition approximative, une traduction balbutiante dans une langue tout-à fait étrangère. »²⁹¹

Dans un troisième temps la vérité prend un autre sens encore. Si elle est valorisée, si elle est recherchée c'est *pour autre chose qu'elle-même*. Ainsi si toutefois il y avait tout de même une pulsion de vérité chez l'homme, celle-ci ne serait pas originaire. Nietzsche insiste sur son importance qui n'est que secondaire, parce que l'homme cherche d'abord à se conserver, c'est là sa toute première préoccupation. D'ailleurs, dans cette optique de conservation, c'est plutôt la dissimulation qui est efficace, il faut bien le reconnaître, et non pas la vérité. Ce qui peut nous sécuriser ce serait préféablement de porter le masque.

On en vient à se demander alors ce qui peut justifier la volonté de vérité. Or la volonté de vérité peut être justifiée comme suit : il y a une valeur sociale de la vérité, qui permet d'assurer la cohésion du groupe, dans le fait de ne pas tromper autrui, et de ne pas être trompé en retour. À titre de norme sociale, à titre de valeur collective, la vérité peut alors être recherchée. La vérité est commode, dit Nietzsche dans *Humain, trop humain*, I²⁹² : « parce que la voie de la contrainte et de l'autorité est plus sûre que celles de la ruse ». Alors le fait de se plier aux normes, cela favorise la vie dans le groupe. Toutefois on doit bien reconnaître, comme il est dit dans *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, que : « les hommes fuient moins le mensonge que le préjudice causé par le mensonge »²⁹³. Les

²⁹⁰ EP, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, partie 1, p.280/ KSA 1.879.

²⁹¹ EP, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, partie 1, p.285/KSA 1.884.

²⁹² HTH I, Deuxième section, *Éléments pour l'histoire des sentiments moraux*, § 54, p. 116/ KSA 2.74.

²⁹³ EP, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, partie 1, p. 279/ KSA 1.878.

hommes sont en recherche des avantages que la vérité procure, ceux qui conservent l'existence, mais les hommes sont indifférents à l'égard de la connaissance pure et sans conséquence. Quel est donc le but poursuivi par cette volonté de vérité alors ? Elle ne veut pas la vérité en elle-même (cela risquerait d'être une volonté de mort, du nihilisme), mais on dira plutôt que c'est la volonté de conservation de la vie qui veut la vérité, et de manière secondaire seulement.²⁹⁴

D'autre part la vérité peut être aussi recherchée pour le plaisir qu'elle peut apporter. De quel plaisir s'agit-il ? De celui qui est naturel à l'homme dans la connaissance et dans la reconnaissance de l'imitation ainsi que le dit Aristote dans la *Poétique*²⁹⁵ ? Non. Ici on dira plutôt que la volonté de vérité est attachée à une croyance selon laquelle la vérité donne la connaissance, qui donne un certain contrôle sur les choses, une certaine puissance. Vouloir la vérité c'est vouloir simplifier le monde, et cette simplification est une source de plaisir. Or le fait de croire en puissance génère du plaisir (le plaisir accompagne la volonté de puissance, volonté vers plus de puissance, *Wille zur Macht*). D'ailleurs dans notre manière artiste de nous comporter nous créons des ordres, des surfaces, nous frappons les cieus d'alignement, et il nous semble qu'ils nous obéissent et cela nous réjouit. On l'aura compris, la science est apollinienne. Apollon est principe d'individuation, il permet de découper les êtres, il distingue les individus singuliers (qui sont originellement confondus en Dionysos).

Conséquemment : la vérité est une puissance. Ainsi la science est volonté de vérité. Mais elle est aussi une activité artistique, au sens où elle crée et invente de manière apollinienne. Elle fonde un univers parallèle simplifié, et cela a pour but de limiter l'insoutenable. La scientificité ne serait-elle pas une *catharsis* du nihilisme ?

Pour répondre à cela nous citons le § 1 de l'*Essai d'autocritique* de 1886, qui présente, c'est-à-dire qui présente une nouvelle fois, qui réévalue en somme la *Naissance*

²⁹⁴ Certes à ce moment de cette explication, on commence à valoriser la vérité, mais on n'exclut pas pour autant totalement le mensonge. Pareillement à Montaigne, dans les *Essais*, 9, qui, après avoir vertement critiqué le mensonge comme contraire à la vérité dans la vie sociale, avoue : « Je ne garantis pas avoir sur moi assez d'empire pour ne pas me laisser aller à faire un mensonge effronté et solennel, si c'était le seul moyen à ma disposition pour échapper à un péril extrême. »

²⁹⁵ Cf. ARISTOTE, *La Poétique*, 4, 1448 b, p. 82.

*de la Tragédie*²⁹⁶ : « Se peut-il que l'esprit scientifique ne soit qu'une crainte et une feinte face au pessimisme ? Qu'il ne soit qu'un subtil moyen de légitime défense contre – *la vérité* ? Et, pour parler en termes moraux, quelque chose comme une lâcheté et une fausseté ? En termes non moraux, une ruse ? » L'être humain est avide d'explications simples, et cela lui procure du plaisir même si cette simplification n'est qu'une illusion de maîtrise.

Ce qui est recherché dans la volonté de vérité c'est en outre une certaine forme de puissance. Alors la pulsion de vérité n'est plus seulement qu'une pulsion pour se conserver, elle devient une tendance au dépassement, à la mise à l'épreuve, elle devient l'esprit de contradiction (Il y a en effet un aspect polémique – de *polémos*, la guerre – dans la défense de la vérité ; elle permet d'attaquer, de se défendre, de contredire, de se méfier, de reprendre... C'est pour ainsi dire une arme de guerre). On veut gagner en puissance sur l'autre mais surtout sur le monde. Or au § 110 du *Gai Savoir* : « Tous les instincts « mauvais » furent subordonnés à la connaissance, mis à son service, et reçurent l'éclat de ce qui est permis, vénéré, utile, et pour finir le regard et l'innocence du *bien* »²⁹⁷. Par la remise en question provenant de la recherche de vérité, c'est l'esprit humain qui devient plus pointu et qui devient esprit de finesse. La vérité se mue en valeur au sens de ce qui intensifie la vie. On doit reconnaître que, originairement, la vérité était une simplification abusive. Mais ensuite la vérité peut entrer au service de la vie, servir l'intensification de l'existence. Comme dans les *Considérations inactuelles*²⁹⁸, où la vérité des études historiques par exemple peut servir la vie, à condition qu'elles ne s'enlisent pas dans l'érudition et le culte du passé.

En résumé il y a bien deux positions divergentes qui sont affirmées par Nietzsche : d'une part il clame au § 4 de *Par-delà bien et mal*, « Reconnaître la non vérité pour condition de vie » contre la volonté de vérité à tout prix. Mais d'autre part, la vie, pour s'élever, aspire à la volonté de vérité qui permet de développer la finesse, le discernement, la sagacité.

²⁹⁶ **NT**, *Essai d'autocritique*, § 1, p. 84/ KSA 1.12-13.

²⁹⁷ **GS**, Troisième livre, § 110, p. 165/ KSA 3.471.

²⁹⁸ **CIn1**, II, *De l'utilité et des inconvénients de l'histoire*, § 2, p. 103/ KSA 1.258. On peut lire : « La vie a besoin du service de l'histoire (...) un excès de connaissances historiques nuit à l'être vivant. »

C'est alors une certaine approche typographique importante qui nous permet de comprendre le sens de cette différenciation : celle qui est faite entre la vérité et la « vérité » entre guillemets. Nous dirons que la vérité est le fruit de pulsions réalistes, qui cherche à accepter le monde chaotique. Cependant « la vérité » c'est refuser de voir ce qu'on voit, c'est finalement de la lâcheté, la foi dans l'idéalisme comme refuge. Comme il est dit dans l'*Antéchrist*²⁹⁹ : « j'appelle mensonge : *refuser* de voir ce qu'on voit, refuser de voir quelque chose *comme* on le voit », le mensonge alors est un manque d'authenticité. Ainsi la « vérité » c'est la faiblesse de l'idéalisme. La raison à cela est qu'il s'agit plutôt d'accepter, d'être dans l'acceptation, c'est le sens de l'*amor fati*. Voyons ainsi au § 230 de *Par-delà bien et mal*, où il est question de chercheurs de vérité hardis capable d'appréhender les choses du monde dans leur multiplicité. La pulsion de vérité est une force réaliste. Pour autant n'avons-nous pas dit que la réalité est invivable ? Certes, cela a été établi, et cependant ce qui serait courageux ce serait de chercher à s'éprouver tout de même en s'y confrontant. Nietzsche va même jusqu'à envisager la valeur d'un individu par sa capacité à éprouver en soi les vérités les plus exigeantes. Ainsi dit-il dans *Ecce homo*, Préface, §3 : « Quelle quantité de vérité peut *supporter*, voire *oser* un esprit ? tel a été, de plus en plus, pour moi le vrai critère de la valeur. »³⁰⁰ (La formule est reprise du § 39 de *Par-delà bien et mal*³⁰¹). Et cela quand bien même de la souffrance pourra en résulter. Ainsi nous pouvons voir, toujours dans *Par-delà bien et mal*, § 270 : « La profondeur que peut *atteindre* la souffrance des hommes, voilà qui détermine presque la hiérarchie. »³⁰²

Ainsi il y a eu métaphore, transport et transformation des valeurs ; l'erreur est devenue lâcheté, c'est-à-dire la croyance en l'idéal ou aux arrières-mondes. La volonté de vérité est devenue la volonté d'intelligence, le courage, la probité intellectuelle, la capacité à accueillir le monde comme chaos amoral.

De la critique de la vérité nous passons à la valorisation des interprétations. Il s'agit là du perspectivisme, autrement dit le fait de multiplier les interprétations, les points de vue. Comme on peut lire en *Généalogie de la morale*, Troisième traité, § 12 :

²⁹⁹ **AC**, § 54, p. 118/ KSA 6.238.

³⁰⁰ **EH**, Préface, § 3, p. 49/ KSA 6.259.

³⁰¹ **PBM**, Deuxième section, § 39, p. 90/ KSA 5.57 : « la force d'un esprit se mesurerait à la quantité précise de « vérité » qu'il parviendrait à supporter ».

³⁰² **PBM**, Neuvième section, § 270, p. 266/ KSA 5.225.

« Il n’y a de vision *qu’en perspective*, de « connaissance » *que perspective* ; et *plus* nous laissons parler les affects sur une chose, *plus* nous savons faire varier les regards chaque fois différents sur la même chose, plus notre « concept » de cette chose, notre « objectivité » seront complets. Mais éliminer toute volonté, suspendre les affects sans exception, à supposer que nous le puissions : comment ne serait-ce pas la *castration* de l’intellect ?... »³⁰³ Ce que nous devons comprendre alors c’est que la multiplication des interprétations affinerait l’adéquation à la réalité multiple, dionysiaque.

Or comment coordonner ces points de vue ? On ne peut pas établir une interprétation qui prévaudrait sur toutes les autres. Est-ce que le perspectivisme permettrait de tendre vers le plus d’objectivité possible ? À moins que ce soit cette idée d’objectivité qui se retrouve totalement dissoute. Nous répondons que le perspectivisme est une « dispersion sans synthèse »³⁰⁴. Mais alors cela nous mène-t-il à des interprétations infinies ? Ajoutons de plus qu’il n’est pas possible d’accorder entre eux les points de vue à cause notamment du fait qu’ils sont souvent en conflit entre eux : le rapport de force demeure fondamental.

Pour autant la philosophie de Nietzsche à propos de la vérité n’est pas un relativisme. Contre le relativisme (qui équivaldrait à un nihilisme au final, car « tout se vaut » équivaut à « plus rien ne vaut », c’est-à-dire plus rien ne fait la différence), une hiérarchie est à instaurer. Il ne s’agit pas simplement de refléter le monde à l’infini, il s’agit de forger le monde. En outre à ce propos, Nietzsche a anticipé l’argument à son encontre dans *Par-delà bien et mal* § 22 : « à supposer que cela aussi ne soit qu’une interprétation – et vous mourrez d’envie de faire cette objection ? – eh bien, tant mieux ».³⁰⁵ La formule de Nietzsche peut nous sembler insuffisante dans un premier temps. Mais il y a là comme une réponse à ceux qui voient dans l’affirmation que « tout est interprétation » une contradiction performative, que c’est tout aussi bien une sorte de confirmation performative³⁰⁶. « Tout est interprétation » est une interprétation ? « eh bien ! tant mieux ». En effet, si l’on ne peut établir la vérité de cette interprétation, la raison en est justement que tout est interprétation, et que le concept d’une vérité unique qui serait le fin mot de l’histoire est un concept absurde, un non-sens (*Widersinnig*). D’où le § 374 du *Gai savoir* :

³⁰³ **GM**, Troisième traité, *Que signifient les idéaux ascétiques ?*, § 12, p. 155/ KSA 5.365.

³⁰⁴ Formule prise chez Blaise BENOIT.

³⁰⁵ **PBM**, Première section, § 22, p. 71/ KSA 5.37.

³⁰⁶ Formule prise chez Christian BERNER in « Nietzsche et la question de l’interprétation », conférence prononcée le 10/11/2006 à l’université de Bourgogne.

« Savoir jusqu'où s'étend le caractère perspectiviste de l'existence, ou bien si elle a encore un autre caractère (...) voilà qui ne peut être tranché, comme il est juste, même par l'analyse et l'examen de soi les plus acharnés et les plus minutieusement consciencieux de l'intellect. »³⁰⁷ Mais pourquoi cette irrésolution ? Parce qu'un vivant ne peut juger la vie, ce serait être à la fois juge et parti, ce serait être un point de vue subjectif qui se veut objectif, ce serait n'être relatif qu'à soi et se prétendre absolu.

Mais qu'est-ce qu'interpréter ? Interpréter c'est donner sens à nous-mêmes et au monde qui nous entoure. Il s'agit de jouer son rôle en le construisant. Interpréter c'est construire le rapport à soi et au monde, activement. L'interprétation n'est pas seulement un art du jugement, elle est une pratique. Le philosophe est un artisan ou un artiste qui s'efforce d'élever la culture, qui forge la culture. C'est parce que le philosophe est médecin de la culture (*Fragments posthumes* de 1872-1873³⁰⁸). La culture est fragilisée par le nihilisme, elle doit recouvrer la santé. La santé c'est l'intensification de l'existence. Il s'agit dès lors de créer des valeurs pour la civilisation. De nouvelles valeurs sont à produire. Car le marteau n'est pas que la masse qui détruit – cela reviendrait à confondre le nietzschéisme et le nihilisme, ce qui serait un contresens total. Le marteau est aussi le petit marteau du médecin qui teste les réflexes, ou bien le marteau en musique qui donne le « la », le diapason qui donne la note juste. Ce sont les philosophes de l'avenir que Nietzsche appelle de ses vœux qui sauront donner ces valeurs nouvelles. Dans le § 211 de *Par-delà bien et mal* : « Leur « connaître » est un créer, leur créer est un légiférer, leur volonté de vérité – *volonté de puissance*. » Nietzsche n'est donc pas si amoraliste que sa réputation le laissait entendre. Comme il le dit dans *Aurore*, préface, §4, « ce livre donne congé à la confiance en la morale, et pourquoi donc ? *Par moralité !* (...) Or c'est indubitable, en nous aussi un « tu dois » continue de résonner. Nous aussi, nous obéissons encore à une loi sévère au-dessus de nous, et c'est là l'ultime morale qui nous est encore audible, l'ultime morale que nous savons encore *vivre* »³⁰⁹. Oui, c'est bien au nom de son impératif qu'il prône la valeur de l'intensification de l'existence.

³⁰⁷ **GS**, Cinquième livre, § 374, p. 340/ KSA 3.626.

³⁰⁸ **OPC**, II, *Considérations inactuelles* (vol. 1), *Fragments Posthumes*, p. 290, 1872, 23 [15]/ KSA 7.545.

³⁰⁹ **A**, Préface, § 4, p. 33/ KSA 3.16.

B. 1. Conclusion sur cette approche de la vérité.

Notre cheminement dans la pensée nietzschéenne suivant les analyses de B. Benoit, nous a amené à reconsidérer la notion de vérité comme adéquation en la remplaçant progressivement par la notion d'interprétation. Le sujet donne du sens et de la valeur et en cela il produit de l'interprétation. Dans cet acte créateur il s'agit d'une opération autant pratique que théorique : l'enjeu est de façonner le monde. S'il était question de vérité pour elle-même, elle ne serait pas suffisante à garantir l'existence, par contre elle est une aide précieuse pour intensifier l'existence. La figure ou le *persona* que l'on peut mettre en avant c'est Ulysse le rusé comme l'incarnation même de la *métis* : par son jeu de louvoiement entre le vrai et le faux, il s'adapte et sauve sa vie dans les situations les plus périlleuses. La vie réclame la vérité, mais elle peut tout aussi bien réclamer l'apparence, l'erreur, la tromperie, la dissimulation. Alors est-ce que c'est vraiment la vérité que l'on veut ? On dira plutôt que ce que l'on veut vraiment c'est pouvoir interpréter, c'est cela qui sert la vie, la vérité n'étant qu'un cas particulier de l'interprétation.

C. Pour ce qui est du reproche du masque.

Après avoir traité la notion de vérité et en avoir abordé les subtilités nietzschéennes, nous arrivons à la notion de masque. Le masque a en effet trait à la notion de vérité. Mais comme ce qu'en dit Juliette Chiche dans le *Dictionnaire Nietzsche*, à la mention : Masque (*Maske*) : « Ce qui est caché ce n'est pas la vérité mais le mensonge de la vérité, le besoin de nier son inexistence. La vérité est donc un masque. »³¹⁰ On comprend au passage que la vérité ce n'est pas, ainsi qu'on pouvait le comprendre dans une référence au retour archaïque présocratique, l'*alétheia* : la vérité comme dévoilement. On comprend que prétendre à une vérité ultime derrière le masque est un mensonge, quand bien même ce fut la vérité de l'être. Si la vérité *est* un masque, c'est qu'elle colle à la surface, à l'apparence, et non pas qu'elle fait référence à un monde caché.

³¹⁰ *Dictionnaire Nietzsche*, Sous la direction de Dorian Astor, édition Robert Laffont, collection « Bouquin », Paris, 2017, p.566.

On trouve dans *Par-delà bien et mal*³¹¹, au § 40, une sorte de traité du masque qui donne à entendre ce que peut signifier la formule : « tout ce qui est profond aime le masque » :

« Tout ce qui est profond aime le masque ; les choses les plus profondes ont même la haine de l'image et du symbole. Le *contraire* ne serait-il pas le seul et vrai déguisement sous lequel se pavanerait la pudeur d'un dieu ? Question troublante : il serait étonnant que quelque mystique n'ait pas été tenté ainsi pour son compte. Il y a des faits d'une nature si délicate qu'on fait bien de les enfouir sous une grossièreté et de les rendre méconnaissables ; il y a des actes d'amour et de folle générosité après lesquels rien n'est plus recommandé que de prendre un gourdin et de rosser le témoin : ainsi lui brouillera-t-on la mémoire. Plus d'un s'entend à brouiller et à maltraiter sa mémoire, pour se venger au moins de cet unique confident : la pudeur est pleine d'ingéniosité. Ce ne sont pas les pires choses dont on a le plus honte ; il n'y a pas que perfidie derrière un masque, – il entre tant de bonté dans la ruse ! J'imagine très bien un homme qui, ayant quelque chose de précieux et de fragile à dissimuler, roulerait dans la vie, rude et rond, comme une verte et vieille futaille bardée de lourds cerceaux : ainsi le veut la délicatesse de sa pudeur. Un homme d'une profonde pudeur trouve ses destins et ses choix les plus délicats sur des chemins où bien peu de gens ne parviennent jamais et dont ses proches et ses plus intimes amis doivent ignorer l'existence ; il dissimule à leurs yeux qu'il est en danger de mort, puis qu'il a reconquis la sécurité de son existence. Un tel être secret, qui, par instinct, a recours au langage pour se taire et pour passer sous silence, et qui trouve mille échappatoires pour ne pas communiquer, *veut*, et il s'y ingénie, que ce soit un masque de lui qui hante à sa place, le cœur et la pensée de ses amis. Et à supposer qu'il ne le veuille pas, il ouvrira un beau jour les yeux et verra qu'ils n'ont de lui, malgré tout, qu'un masque et que c'est bien ainsi³¹². Tout esprit profond a besoin d'un masque ; bien plus : un masque se forme sans cesse autour de tout esprit profond, grâce à l'interprétation continuellement fausse, c'est-à-dire *plate*, donnée à chacun de ses mots, de ses pas, des moindres manifestations de sa vie. »

³¹¹ **PBM**, Deuxième section, § 40, p. 90/ KSA 5.57-58.

³¹² Cf. Georges GUSDORF (1963) in *Pourquoi des professeurs ? – Pour une pédagogie de la pédagogie*, Paris, Petite bibliothèque Payot, n° 88, 1963, collection « Science de l'homme » : « Toute réussite se fonde sur un malentendu ; elle place sur le visage de l'homme en quête de sa vérité le masque de celui que les autres croient saisir en lui. »

Il est question de pudeur derrière ce masque, comme d'une sorte de devoir de réserve, ou bien comme un besoin de garder par devers soi son quant à soi. De toute façon ce n'est pas qu'une question de bonnes mœurs, comme si « cela ne se fait pas », c'est aussi une question ontologique, quand bien même on le voudrait « cela ne pourrait pas se faire », on n'atteint pas le fond des gens.

Ainsi il s'agit de pudeur, mais s'agit-il aussi de prudence ? Auquel cas on pourrait rapprocher ce masque de celui de Descartes, son fameux « *Larvatus prodeo* » qui le fait se méfier des risques de mécompréhension, mais aussi des risques de la censure de certaines instances étatiques. Certes, et même si ce n'est pas pour les mêmes raisons, il y a néanmoins quelque chose chez Nietzsche qui fait écho au principe cartésien, on le voit au § 230 de *Par-delà bien et mal*³¹³ où Nietzsche dit : « cette disposition de l'esprit, pour le moins préoccupante, à tromper d'autres esprits et à se dissimuler à leurs regards, (...) l'esprit y jouit de la multiplicité de ses masques et de sa rouerie, il y jouit également de son sentiment de sécurité ». Ce n'est pas que la sécurité soit une valeur importante chez Nietzsche, mais force est de constater qu'en l'homme en général on la retrouve comme motif de ses actes. C'est en tout cas un angle de vue qui intéresse le psychologue.

L'importance du masque prend une autre dimension quand celui-ci concerne le rapport ontologique au monde, c'est alors un angle de vue qui intéresse le métaphysicien. Dans la *Naissance de la tragédie*, au § 8, on lit :

« Il [le spectateur] transposait involontairement l'ensemble de cette image du dieu, qui flottait magiquement devant son âme, sur cette forme masquée, et faisait pour ainsi dire se dissoudre sa réalité dans une irréalité fantomatique. C'est ainsi que l'état de rêve apollinien, en nous dissimulant le monde diurne, fait naître et se transformer sans cesse sous nos yeux un monde nouveau. »³¹⁴

Dans cette première manière d'envisager le masque, il se donne comme apollinien. Et d'ailleurs ce sont les qualités apolliniennes qui sont conférées au masque, comme on le voit d'ailleurs à la suite au § 9 : « Lorsque nous essayons avec force de regarder le soleil en face, et qu'éblouis nous nous détournons, nous avons devant les yeux, pour ainsi dire à titre

³¹³ **PBM**, Septième section, § 230, p. 205/ KSA 5.168.

³¹⁴ **NT**, § 8, p. 142/ KSA 1.64.

de remède, des tâches sombres et colorées. »³¹⁵ Le dieu Apollon, dieu médecin est celui qui calme les douleurs.

Étonnamment le moraliste bien connu de Nietzsche, François de La Rochefoucauld, écrit dans ses *Réflexions ou Sentences et Maximes morales* (1664), 26 : « Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement. » Cette idée est reprise dans le titre d'une pièce de théâtre de Wajdi Mouawad : *Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*³¹⁶, qui, elle, s'inspire des pièces de Sophocle (pour rester dans le ton). Or pourquoi ce petit jeu d'optique est-il dit impossible, puisque Nietzsche dit pouvoir le pratiquer tout de même ? C'est que dans cet effet du cacher/montrer, dans cette espèce de théâtre d'ombre, se dessine la figure terrible de Dionysos. Ainsi à la suite, toujours dans la *Naissance de la tragédie*, au § 10, le masque est celui du héros originel Dionysos : « Que derrière tous ces masques, se cache une divinité. »³¹⁷ Donc soit le masque est apollinien, soit le masque est dionysiaque. Est-il l'un plus que l'autre ?

C'est au § 24, toujours dans la *Naissance de la tragédie*, que l'on trouve enfin l'explication complète du mouvement du dissimuler/révéler :

« Celui qui n'a jamais vécu cette expérience, d'être contraint de voir tout en aspirant dans le même temps à dépasser toute vision, aura du mal à se représenter la clarté et la netteté avec lesquelles ces deux processus subsistent et sont ressentis simultanément lorsque l'on contemple le mythe tragique : mais les véritables spectateurs esthétiques me confirmeront quant à eux que cette simultanée constitue le plus remarquable des effets propres à la tragédie. »³¹⁸

Il semble que le masque apollinien soit cet objet de contemplation, et que le masque dionysiaque soit cet objet d'aspiration, non pas qu'on l'attende par devers soi ou qu'on l'appelle de ses vœux mais plutôt ce masque dionysiaque est ce qu'on espère comme la confirmation d'un pressentiment, qui permet d'adhérer un peu plus à la réalité chaotique si difficile.

³¹⁵ *NT*, § 9, p. 143/ KSA 1.65.

³¹⁶ Cf. Wajdi MOUAWAD, *Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, éditions Actes sud papiers, 2008.

³¹⁷ *NT*, § 10, p. 150/ KSA 1.71.

³¹⁸ *NT*, § 24, p. 233/ KSA 1.150-151.

Or la « trahison » vient non pas de l'un de ces deux masques, car ceux-ci font appel l'un à l'autre, se réclament l'un l'autre, et ont besoin l'un de l'autre, mais la critique nietzschéenne porte sur un troisième masque. À la fin du § 10 de la *Naissance de la tragédie*, le masque d'Euripide est dénoncé comme travestissement ou contrefaçon, au sens où il est un oubli de Dionysos. S'adressant à Euripide, Nietzsche dit « tes héros – ils n'ont eux aussi que des passions masquées et contrefaites, et ne prononcent aussi que des discours masqués et contrefaits »³¹⁹, ce qui confirme cette idée de troisième masque qui dénote par rapport aux deux autres : « Et parce que tu as abandonné Dionysos, Apollon lui aussi t'as abandonné. » Donc, ni apollinien, ni dionysiaque, le masque d'Euripide est autre chose. Celui-ci est accusé d'avoir perdu le mythe et la musique.

Pour ce qui est du rapport du masque au mythe, consultons le *Dictionnaire Nietzsche* de Dorian Astor. On lit : « L'ordre sémiotique du mythe, qui est conçu comme une « image en raccourci du monde » et une « abréviation de l'apparence », a un caractère fondateur dans les civilisations régies de façon symbolique »³²⁰. Cela montre combien le mythe est d'une importance fondamentale pour une civilisation, combien le mythe reflète cette civilisation. Or « un mythe ne doit pas être interprété avec les moyens de l'exégèse allégorique »³²¹. On comprend cela par les fameuses analyses de Ricœur sur la différence à faire entre mythe et allégorie³²². Pour Paul Ricœur, il est relativement facile d'opposer mythe et allégorie, mais beaucoup moins de distinguer clairement mythe et symbole. Le sens commun présente parfois le symbole comme une manière de prendre les mythes de façon non allégorique, et ainsi, symbole et allégorie seraient des attitudes ou des dispositions intentionnelles de l'herméneutique. En d'autres termes, interprétation symbolique et interprétation allégorique seraient deux directions de l'interprétation portant sur le même contenu, celui des mythes. Ricœur essaye de se démarquer de cette façon de concevoir le mythe par

³¹⁹ *NT*, § 10, p. 153/ KSA 1.75.

³²⁰ *Dictionnaire Nietzsche*, sous la direction de Dorian Astor, article « Mythe », par Enrico Müller, p. 612-613.

³²¹ *Id.* p. 613.

³²² « Je tiendrai le mythe pour une espèce de symbole, comme un symbole développé en forme de récit, et articulé dans un temps et un espace non coordonnables à ceux de l'histoire et de la géographie selon la méthode critique. » Et aussi : « L'allégorie est toujours susceptible d'être traduite dans un texte intelligible par lui-même ; une fois ce meilleur texte déchiffré, l'allégorie tombe comme un vêtement inutile... Le mythe [au contraire] à une façon de révéler, irréductible à toute traduction d'un langage chiffré en un langage clair... il signifie ce qu'il dit », in Paul Ricœur, *Philosophie de la volonté, t. II, Finitude et culpabilité*, éditions Seuil, collection « Points Essais », Paris, 2009.

rapport au symbole. Si le symbole désigne une structure de signification ou bien un signe qui communique un sens, le mythe est compris comme un récit traditionnel, qui porte sur des événements primordiaux et est destiné à fonder l'action rituelle des hommes d'aujourd'hui. Ainsi, le mythe sert en général à instituer toutes les formes d'action et de pensée par lesquelles l'homme se comprend lui-même dans son monde³²³. Ainsi ce qui fait la richesse du mythe c'est son irréductibilité à une « traduction » en langage clair, et la possibilité qu'il donne à une interprétation riche et quasi-infinie.

C'est « une dialectique sophistique »³²⁴, soigneusement affûtée et polie, ajustée sur le discours des héros par Euripide qui est en cause. Cette dialectique n'est autre que le masque d'autre chose, autre chose qui tend justement à réduire l'opacité multiple du mythe, à savoir l'analyse à l'œuvre dans le discours socratique. Euripide est le masque de Socrate, le produit dérivé d'une civilisation qui s'inscrit dans une formidable crise du langage. En réponse à cette crise, la dialectique socratique tente une reconquête du langage lui-même, par le langage. Ce qui semble bavardage pour certains, propos verbeux pour d'autres, est en fait une tentative de réduction de la réalité à une forme rationnelle, décomposable, recomposable, et réductible à l'analyse. Mais l'idée que la réalité dionysiaque pût être contenue dans les catégories de la pensée, ou dans les formes pensées de la pensée, cette idée est la plus provocante pour Nietzsche.

Force est de reconnaître en effet les nombreuses attaques de Nietzsche à l'encontre de Socrate³²⁵. C'en est à ce point qu'il n'est plus question au bout du compte d'une attaque

³²³ « On entendra ici par mythe ce que l'histoire des religions y discerne aujourd'hui : non point une fausse explication par le moyen d'images et de fables, mais un récit traditionnel, portant sur des événements arrivés à l'origine des temps et destiné à fonder l'action rituelle des hommes d'aujourd'hui et de manière générale à instituer toutes les formes d'action et de pensée par lesquelles l'homme se comprend lui-même dans son monde. Pour nous, modernes, le mythe est seulement mythe parce que nous ne pouvons plus relier ce temps à celui de l'histoire telle que nous l'écrivons selon la méthode critique, ni non plus rattacher les lieux du mythe à l'espace de notre géographie : c'est pourquoi le mythe ne peut plus être explication ; exclure son intention étiologique, c'est le thème de toute nécessaire démythologisation. Mais en perdant ses prétentions explicatives le mythe révèle sa portée exploratoire et compréhensive, ce que nous appellerons plus loin sa fonction symbolique, c'est-à-dire son pouvoir de découvrir, de dévoiler le lien de l'homme à son sacré. Aussi paradoxal qu'il paraisse, le mythe, ainsi démythologisé au contact de l'histoire scientifique et élevé à la dignité de symbole, est une dimension de la pensée moderne. » Id.

Pour davantage d'explication, nous renverrons à l'article de Ricœur « Le symbole donne à penser », publié dans la revue *Esprit* de juillet-août 1959.

³²⁴ *NT*, § 10, p. 153/ KSA 1.75.

³²⁵ Par exemple dans la *Naissance de la tragédie*, le *Gai savoir*, le *Crépuscule des idoles*, *Humain trop humain*, *Aurore*, *Ecce homo*, etc. Pour davantage de précision on peut renvoyer à : Alexander Nehamas, « Le visage

personnelle : ce n'est plus la personne de Socrate qui est visée, devons-nous comprendre en dernière instance, il s'agit là du « Cas Socrate », le « Symptôme Socrate », symptôme de la dérive d'une civilisation. On trouve tout de même comme une esquisse de sympathie, malgré tout, envers Socrate. Nietzsche écrit : « Socrate, pour l'avouer une bonne fois, m'est si proche que j'ai presque toujours un combat à livrer avec lui. »³²⁶ Mais en amont, la déclaration de guerre avait commencé par une forfanterie supposée, qui aurait été faite par Socrate. Il est possible que le Nietzsche philologue coutumier des textes classiques eût de l'admiration pour Socrate avant de repérer un certain trait de caractère que l'on dira plus tard. On voit même dans le livre quatrième du *Gai savoir*, § 340³²⁷ : « Socrate mourant. – J'admire la vaillance et la sagesse de Socrate en tout ce qu'il fit, dit – et ne dit pas. (...) Je voudrais qu'il ait également gardé le silence au dernier instant de sa vie. » Ce qui est reproché à Socrate avec tant de force ce sont ces derniers mots, « dernières paroles » qualifiées à la fois de ridicules et de terribles : « je dois un coq à Asclépios »³²⁸. Qu'y a-t-il de si déroutant dans cette phrase de Socrate pour qu'elle devienne le signe à rebours de toute une réinterprétation négative du personnage ?

Asclépios (chez les Grecs) ou Esculape (chez les Romains), est le dieu de la santé ou de la médecine ; son passé mythologique de martyr en fait un allié compréhensif pour traiter et modérer la souffrance des hommes. Il était de coutume de lui sacrifier un coq pour célébrer une guérison. Mais Socrate meurt, alors comment pourrait-il guérir de quoi que ce soit ? C'est que, et Nietzsche l'interprète ainsi, cela signifie « pour celui qui a des oreilles : « Oh ! Criton, *la vie est une maladie !* ». » Ou autrement dit, la vie est un mal, dont on voudrait se défaire, dont un certain instinct nous pousserait à nous défaire, une souffrance, car « Socrate a *souffert de la vie !* ». La vie serait donc condamnée par Socrate comme une maladie, et comme une souffrance, donc comme une longue agonie. Or quiconque a lu déjà les multiples reprises de cette analyse dans l'œuvre nietzschéenne, connaît les lignes de force de la critique. Car un vivant ne peut juger la vie, puisqu'il est à la fois juge et parti, et

de Socrate a ses raisons... Nietzsche sur « le problème de Socrate » », in *Revue germanique internationale* [En ligne], mis en ligne le 07 septembre 2011. URL : <http://journals.openedition.org/rgi/705> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rgi.705>.

³²⁶Ce passage apparaît dans les notes préparatoires à un essai inachevé, intitulé « Science et sagesse en conflit », *OPC*, II, *Considérations inactuelles* (vol. 2), *Fragments Posthumes*, de 1875, p. 335, 6 [3]/ KSA 8.97.

³²⁷*GS*, Quatrième livre, p. 279/ KSA 3.569.

³²⁸Le passage auquel Nietzsche fait référence est le suivant : « levant son voile, car il s'était voilé la tête, Socrate dit, et ce fut sa dernière parole : « Criton, nous devons un coq à Asclépios ; payez-le, ne l'oubliez pas ». », Platon, *Phédon*, traduction E. Chambry.

parce qu'il n'est qu'une petite partie incluse, ou même engluée, dans le tout du vivant, donc inextricable. Ainsi le jugement à la fois n'est pas possible, à la fois n'est pas un jugement impartial, à la fois est de la vengeance, ou du ressentiment, et à la fois est de la malhonnêteté intellectuelle, car un esprit perspicace comme celui de Socrate eût dû se rendre compte du glissement qu'il opérerait, et de l'inversion des valeurs qu'il était en train de mettre en place.

Mais ce qui nous importe ici, compte tenu que nous entendons traiter du masque et que du masque il est question précisément dans ce texte et dans ce contexte, c'est que le masque apparaît ici comme voile, comme ce qui recouvre. En revanche ce masque-là, ici, dans ce contexte, devient visible lorsqu'il s'enlève. Et ce qui semble être reproché à Socrate, ce n'est pas tant qu'il ait porté un masque, car après tout, c'est le sort commun de tout un chacun, mais c'est qu'il l'ait retiré. Remarquons que la critique à son encontre n'est jamais aussi forte qu'au moment où le masque est ôté. En l'occurrence Nietzsche aurait préféré « qu'il se fût également tu dans les derniers moments de sa vie », et il semble que Socrate n'aurait pas eu alors à subir les foudres de la critique. Et peut-être même son fond caché fût demeuré caché. Et peut-être eut-il fallu dire : « tant mieux ! », dans ce cas. Et l'on peut supposer que même alors un grand perspicace psychologue comme Nietzsche eut pu réserver sa critique par devers soi, car comme il dit dans *Par-delà bien et mal*, au § 270³²⁹ : « C'est une caractéristique propre de l'humanité raffiné que d'avoir du respect « pour le masque » et de ne pas exercer sa psychologie et sa curiosité là où il ne faut pas. » Eh quoi ! Dirons-nous, existerait-il une sainte réserve dans l'attitude nietzschéenne ? S'agit-il de décence, de bonnes manières, comme celles des vieilles dames anglaises ? On dira plutôt qu'il s'agit, dans le respect du masque, comme du respect du mythe, comme du respect du dionysiaque ; il s'agit de ne pas prétendre à atteindre une connaissance exhaustive d'un pseudo-fond caché, d'une quelconque traduction complète de qui l'on est. Car le masque donne à interpréter, comme le mythe donne à interpréter, comme Dionysos se cachant et se dévoilant sans cesse est toujours objet d'une interprétation infinie – ou plutôt indéfinie, car on ne saurait même pas le définir comme infini. Mais Socrate ne se

³²⁹ *PBM*, Neuvième section, § 270, p. 266/ KSA 5.226.

réserva pas sur ce point et se dévoila, c'est bien cette impudicité³³⁰ qui pose problème. Comme il est dit dans le *Gai savoir*, § 36³³¹ :

« Socrate, commis une indiscretion sur lui-même par sa dernière parole : pour la première fois, il rejeta son masque en donnant à entendre qu'il avait porté un masque et joué une comédie, – il avait joué le père de la patrie et la sagesse sur le trône, et ce jusqu'à l'illusion parfaite ! *Plaudite, amici, comædia finita est !* »³³²

En outre qu'eut-il fallu préférablement, plutôt que de se dévoiler de la sorte ? Garder le silence peut-être, comme ce qui est dit de Tibère, dans le même paragraphe du *Gai savoir*, qui mourut en silence « *lui* était un homme authentique et non pas un comédien ». Il fut vrai dans le sens d'une probité intellectuelle, mais aussi dans le sens du respect du masque. Peut-être eut-il fallu préserver le masque. Ou mieux encore, masquer le masque. Cette autre solution, nous l'envisageons par rapport à une lecture de *Par-delà bien et mal*, § 278³³³ :

« – Qui es-tu, voyageur ? (...) Et qui que tu sois : qu'est-ce qui te ferait plaisir à présent ? Qu'est-ce qui t'aidera à récupérer ? Nomme-le : ce que j'ai, je te l'offre ! –
« À récupérer ? À récupérer ? Oh, curieux, que dis-tu là ! Mais je t'en prie, donne-moi –
– » Quoi ? dis-moi quoi ! – « Un masque de plus ! Un second masque ! » ... »

Un second masque ? Au lieu de « démasquer », on ajoute un autre masque. Il est surprenant que ce soit cela la solution proposée. Et cependant ce qui doit nous inciter à comprendre cette solution de cette manière, c'est le passage précédemment cité de *La Généalogie de la morale*, Troisième traité, § 12, que nous allons exploiter ici d'une autre manière :

« Il n'y a de vision *qu'en* perspective, de « connaissance » *que* perspective ; et *plus* nous laissons parler les affects sur une chose, *plus* nous savons faire varier les regards chaque

³³⁰ Impudicité que nous mettons en relation avec la figure de Baubo, exhibant ses parties intimes, cf. **GS**, Avant-propos, § 4, p. 33/ KSA 3.352. Cf. S. KOFMAN, *Nietzsche et la scène philosophique*, « VI Baubô », p. 294-299.

³³¹ **GS**, Premier livre, § 36, p. 94/ KSA 3.405.

³³² Ce seraient les derniers mots de l'empereur Auguste selon Suétone, ou bien encore ce serait l'épithète inscrit sur la tombe de Beethoven.

³³³ **PBM**, Neuvième section, § 278, p. 269-270/ KSA 5.229.

fois différents sur la même chose, plus notre « concept » de cette chose, notre « objectivité » seront complets. Mais éliminer toute volonté, suspendre les affects sans exception, à supposer que nous le puissions : comment ne serait-ce pas la *castration* de l'intellect ?... »³³⁴

Notre insistance sur cette répétition se justifie du fait que nous apportons ici une nouvelle signification : rajouter un masque au masque c'est donner de la perspective, et a contrario prétendre dévoiler le fond caché, c'est tomber à plat. Le masque donne du relief et nourrit le rapport à la vie par une intensification de l'interprétation.

Il résulte de cela que le masque, quand il est préservé et respecté, demeure dans le rapport entre dionysiaque et apollinien. Il ne saurait par conséquent être objet de blâme, de reproche ou de critique en lui-même. Ce n'est donc pas cela qui alimente la critique nietzschéenne à l'encontre du théâtre.

Nous devons dès lors nous tourner vers autre chose pour trouver ce qui est fondamentalement reproché au théâtre dans la perspective nietzschéenne.

D. Pour ce qui est du **reproche** de cabotinage.

Ce dont il est aussi beaucoup question quand Nietzsche attaque Wagner, c'est du cabotinage. Notons cependant que nous prenons ce mot comme traduction de « *Schauspieler* », Nietzsche ne dit pas lui-même cabotin, ou « *Schmierenskomödiant* », il écrit « *Schauspieler* ». Souvent « *Schauspieler* » est plutôt traduit par « comédien » chez un certain nombre de traducteurs de l'œuvre de Nietzsche. On ne trouve pas par ailleurs facilement, dans la tradition allemande en général, de grande théorie faisant la différence entre acteur et comédien, comme on en trouve par contre dans la tradition française chez Louis Juvet par exemple³³⁵. Nous voyons ainsi que c'est la traduction classique faite par

³³⁴ **GM**, Troisième traité, *Que signifient les idéaux ascétiques ?*, § 12, p. 155/ KSA 5.365.

³³⁵ Cf. Louis JOUVET, *Réflexions du comédien*, éditions La librairie théâtrale, 1941. Outre une distinction moderne qui associe l'acteur au cinéma et le comédien au théâtre, on trouve chez Juvet l'idée que l'acteur agit, il est à l'œuvre dans son rôle, quand le comédien joue ou est joué : « L'acteur ne peut jouer que

Halévy et Dreyfus, révisée par Le Rider, qui fait le choix du mot « cabotin » (éditions Robert Laffont, collection « Bouquins », par exemple). Nous pouvons penser que ce choix de traduction se justifie du fait que Nietzsche dénigre justement la manière de se comporter dans le jeu d'acteur. Or c'est là tout l'enjeu qui occupe notre présente étude : de pouvoir décider de ce qui peut être soumis à la critique, de pouvoir déterminer précisément ce qui est critiquable, si ça l'est.

Nous dirons que le cabotinage désigne une façon de se comporter au théâtre d'une manière qui ne sert pas le théâtre mais qui est soupçonnée servir la personne de l'acteur, ses intérêts, son prestige, ses ambitions. Ce serait comme un détournement d'objectif et de fonction, car au lieu de faire adhérer le public à la représentation, on cherche à le faire adhérer au représentant. Il y a, pour ce faire, des effets de manchette, des trucs, des astuces, une technique assez facile qui produit des effets de connivence entre le public et son idole. Il est certes requis tout de même une sorte de talent pour réussir à produire ces effets, encore que, même si le public est flatté, il risque tout de même de se lasser à force, si les mêmes « trucs » sont redondants ou trop voyants. Ainsi il ne suffirait pas de se plier simplement au goût du public, de lui donner ce qu'il demande, mais il faut réussir à le surprendre avec ce qu'il attend. C'est ce qui fait la séduction, mais c'est cette séduction qui est reprochée³³⁶. Comment ?

« L'artiste sait que son œuvre n'agit pleinement que lorsqu'elle suscite la croyance à une improvisation, à une apparition éclair tenant du miracle ; et il sert donc volontiers cette illusion et introduit dans l'art ces éléments d'inquiétude enthousiaste, de désordre aveugle avançant à tâtons, de rêve aux aguets au début de la création, qui jouent comme techniques de tromperie destinées à placer l'âme du spectateur ou de l'auditeur dans une disposition qui la porte à croire au surgissement éclair du parfait. »³³⁷

On pourrait pardonner, peut-être même excuser ou encore disculper le comédien, alors même qu'il manifesterait une certaine tournure récurrente dans ses expressions, mais à la condition spécifique que celle-ci ne fut pas au préalable préméditée. Car si certaines

certaines rôles ; il déforme les autres selon sa personnalité. Le comédien, lui, peut jouer tous les rôles. L'acteur habite un personnage, le comédien est habité par lui. »

³³⁶ **CW**, *Lettre de Turin, mai 1888*, § 5, p. 42/ KSA 6.21, Nietzsche dit de Wagner : « Sa force de séduction touche au monstrueux. »

³³⁷ **HTHI**, Quatrième section, *Issu de l'âme des artistes et des écrivains*, § 145, p. 195/ KSA 2.141.

tendances, ou certains motifs reviennent fréquemment, on pourrait dire que c'est une sorte d'instinct ou même un style de l'artiste qui en est la cause. En revanche si cet artiste, comme c'est le cas avec Wagner, défend qu'il fait prévaloir une pensée mûrement élaborée, consciente³³⁸, alors cela signifie que les leitmotifs que l'on retrouve çà et là dans son œuvre et qui nous avaient paru charmants en nous surprenant, n'ont été placés là que dans le but de produire un effet. C'est comme une plaisanterie qu'un familier nous ressort encore une fois en faisant comme s'il venait de l'inventer pour nous, cela ne nous surprend plus, cela ne nous fait plus rire, cela nous lasse même, au bout d'un certain nombre de répétitions amnésiques. Pareillement, si alors les ficelles apparaissent, les trucs se dévoilent, le processus se montre, or « ce qui est en train de se faire est déprécié », car « partout où l'on peut voir le devenir, on cède un peu à la froideur »³³⁹ et le roi est nu.

D'autre part Nietzsche ne croit pas tant à la vertu de l'improvisation, dût-elle être l'effet d'une inspiration. Si ses amis étaient impressionnés par ses improvisations au piano, ainsi que le reconnaît Georges Liébert dans son article *Nietzsche et la musique*³⁴⁰, Nietzsche quant à lui a néanmoins le sentiment d'« obtenir à bon marché l'admiration »³⁴¹ de ses auditeurs. Il développe plutôt dès lors l'idée que c'est un long travail, une longue patience qui fait l'activité artistique. Ainsi qu'on le voit dans *Humain, trop humain*, I³⁴² :

« comparée à la pensée artistique sérieusement et laborieusement sélectionnée, l'improvisation artistique se situe très bas. Tous les grands furent des grands travailleurs, infatigables non seulement dans la découverte, mais également dans l'élimination, le tri, la refonte, l'ordonnancement ».

Ce ne sera pas tant l'improvisation guidée par l'inspiration qui fera la valeur de la création artistique, mais la capacité de l'artiste à sélectionner parmi des productions, celles

³³⁸ Pourtant dans *Cln2*, IV, *Richard Wagner à Bayreuth*, § 2, p. 104/ KSA 1.436, il est dit de Wagner « il est le contraire d'une nature précoce ». Mais ce jugement est corrigé dans *Le Cas Wagner*, il y a bien préméditation lorsque Wagner écrit *La religion et l'art* pendant le travail de composition de *Parsifal*, où est évoqué un programme de sauvetage de la religion par l'art, cf. *CW*, *Lettre de Turin, mai 1888*, § 6, p. 47, et note 103 p. 240/ KSA 6.26.

³³⁹ *HTH I*, Quatrième section, *Issu de l'âme des artistes et des écrivains*, § 162, p. 208/ KSA 2.152.

³⁴⁰ Publié en postface des *Œuvres*, II, éditions Robert Laffont, collection « Bouquin », p. 1471.

³⁴¹ Lettre à Gustav Krug et Wilhelm Pinder du 12 juin 1864, *Co I*, p. 302/ BVN-1864, 426.

³⁴² *HTH I*, Quatrième section, *Issu de l'âme des artistes et des écrivains*, § 155, p. 201/ KSA 2.146-147.

qui valent à ses yeux. Ce qui fait tort à l'artiste et lui vaut l'accusation de cabotinage est cette abdication de sa puissance personnelle. On trouve dans le *Gai savoir*, § 77 :

« une tournure vulgaire m'offense dans les œuvres du Nord, par exemple dans la musique allemande, indiciblement. Elles comportent de la *honte*, l'artiste s'est abaissé à ses propres yeux, et il n'a même pas pu s'empêcher d'en rougir : nous en éprouvons de la honte avec lui et nous sommes offensés à ce point parce que nous pressentons que c'est à cause de nous qu'il a cru devoir s'abaisser »³⁴³.

Ainsi il arrive parfois que le plébiscite du public ne corresponde pas aux sélections de l'artiste. Dans ces cas, l'artiste peut être surpris quand il se rend compte que ce qui fait sens pour le public n'est pas ce qui fait sens pour lui dans ses œuvres. L'artiste aurait bien un choix de ses propres préférences, mais alors il prendrait conscience par dépit que ce sont des œuvres que, lui, considère comme mineures, qui lui attachent le public. À l'inverse, des choix qui lui semblent majeurs dans ses œuvres laissent le public indifférent. Et c'est là que peut se trouver le cabotinage, car en servant au public ce que le public a préféré, l'artiste se désavoue d'une certaine façon. En donnant au public ce qui plaît au public, l'artiste devient populaire, au sens où il accède à la célébrité, mais il devient populaire au sens où il se soumet au goût du peuple. *Vox populi vox dei* ? L'artiste ne fait plus confiance à ses propres jugements, à sa finesse toute personnelle, à sa capacité individuelle de sélection, à son propre syncrétisme issu de son expérience et de sa longue patience.

Devenir ainsi populaire c'est se perdre dans la masse indistincte, c'est perdre ce qui fait de l'artiste un artiste selon les critères nietzschéens. C'est même une forme de lâcheté car il aurait fallu lutter pour faire valoir son propre goût. Il y a *honte* parce qu'il y a un manque de probité intellectuelle, un manque d'intégrité de la part de l'artiste. Comme si l'artiste avait perdu ce qu'il avait lui-même à dire, à exprimer, comme si l'artiste pouvait raisonnablement croire que ce que l'artiste a à exprimer pouvait lui être dicté par une masse de gens, masse disparate, meute dispersée. Un artiste qui ne saurait plus se faire confiance à soi-même sur ses propres choix perdrait du fait le sens de son être artiste.

³⁴³ **GS**, Second livre, § 77, p. 125/ KSA 3.433.

E. Le reproche de soumettre la musique au service d'autre chose que d'elle-même.

Nous allons désormais aborder un argument décisif dans la critique nietzschéenne à l'encontre du théâtre. Déjà dans son *Introduction aux leçons sur l'Œdipe-Roi de Sophocle*, de l'été 1870, Nietzsche déplore une forme de décadence dans la perte de la musique : « La position des chants se voit par là déplacée : alors qu'originellement ils étaient la chose principale à laquelle préparaient les épisodes, ils sont devenus peu à peu une musique d'entracte. »³⁴⁴

Dans les *Considérations inactuelles*, IV³⁴⁵, Nietzsche, qui est encore à ce moment un grand adepte de Wagner, évoque la virtuosité de son ami, virtuosité qui rend les actions dramatiques intelligibles au public par le biais de la parole, du geste et de la musique. La musique est le vecteur qui fait passer les sentiments des acteurs dans l'âme des auditeurs, alors que ce n'est qu'ensuite que la parole fait percevoir les images, et le geste, à savoir les manifestations visibles. Il y a là une admiration de l'efficacité de la manière de faire de Wagner. Et « Tout ces effets se produisent simultanément et sans se nuire mutuellement le moins du monde. »

Mais après la rupture, Nietzsche devient critique sur ces mêmes points, il reconnaît certes toujours l'efficacité précédemment décrite, mais la dénonce cette fois en accusant Wagner de tyrannie. Dans *Le Cas Wagner*, § 8³⁴⁶, la question n'est pas « comment peut-on, au contact de ce *décadent*, perdre tout son sens du goût », mais « la question est : comment *ne pas* le perdre ? ». Ou autrement dit, comment lui échapper. Il y a une telle maîtrise dans la manière de faire passer son art, qu'il est difficile pour un individu spectateur et auditeur de continuer à conserver son propre goût. Voilà qui serait paradoxal dans ce jeu d'influences : le cabotin se soumet d'abord au goût du public, pour composer ensuite son propre goût d'artiste, mais pour imposer en dernier recours son goût désormais compromis au public. C'est bien cela que Nietzsche semble appeler la décadence.

³⁴⁴ Cf. F. NIETZSCHE, *Introduction aux leçons sur l'Œdipe-Roi de Sophocle*, p. 49.

³⁴⁵ *CIn2*, IV, *Richard Wagner à Bayreuth*, § 9, p. 149/ KSA 1.488.

³⁴⁶ *CW*, *Lettre de Turin, mai 1888*, § 8, p. 50/ KSA 6.29.

En plus de cela, Wagner « avait besoin d'une rhétorique théâtrale, un moyen d'expression, de soulignement des gestes », lit-on dans ce même § 8. Or c'est bien cela qui fait l'un des problèmes majeurs et le sujet d'un des principaux chefs d'accusation. Car le mélange artistique de l'art total, qui était vu comme une qualité dans la *Naissance de la tragédie* et dans *Richard Wagner à Bayreuth*, se révèle finalement être un dévoiement de la musique. La musique a perdu de son prestige et de son indépendance. Elle qui était proposée comme le véhicule privilégié du dionysiaque, se retrouve reléguée à une place subalterne, et donc par voie de conséquence, pareillement, le dionysiaque passe au second plan. Ce qui est accusé, c'est une « prépondérance excessive de l'apollinien »³⁴⁷.

Nietzsche reproche à Wagner d'avoir dit expressément dans son Introduction à son *Opéra et drame* : « La musique n'est jamais qu'un moyen »³⁴⁸. Mais alors, si Wagner recourt à d'autres arts, c'est qu'il ne fait pas confiance à la musique et qu'il a besoin du théâtre et de la littérature pour « persuader le monde de prendre sa musique au sérieux »³⁴⁹.

« La musique n'est jamais qu'un moyen » ? C'est cela surtout qui reste sur l'estomac dyspeptique du physiologiste Nietzsche. Imaginons ensuite qu'un artiste comme Wagner veuille accorder un tant soit peu d'importance au théâtre et à la mise en scène, même si c'était à part égale avec la musique en termes d'importance. Imaginons cela. Eh bien même dans ce cas, à cause de ce mot fâcheux « qu'un moyen », cela donnerait tout de même l'impression que la musique paraisse comme un moyen au service du théâtre, même si musique et théâtre étaient tous deux des moyens réciproques, finalement. Le théâtre ne saurait donc éviter de récupérer les foudres de Nietzsche musicien. C'est un effet de perspective, un effet néfaste, regrettable. Et cependant à cause de ce mot fâcheux de Wagner, le jugement est entériné, il ne sera plus possible de revenir dessus.

En outre pourquoi défendre ainsi la place de la musique ? Parce que la musique est à elle-même sa propre fin, elle est l'expression d'elle-même, elle dit ce qu'elle dit en le disant. Elle n'est pas représentation d'autre chose. Elle n'est d'ailleurs pas représentation du tout, elle est présentation. Elle est bien davantage « *Vorstellung* » que « *Darstellung* »,

³⁴⁷ Comme il est dit dans *OPC*, I, *La naissance de la tragédie, Fragments Posthumes*, Automne 1869 – printemps 1872, p. 367, de 1871, 9 [10]/ KSA 7.276.

³⁴⁸ *CW*, *Lettre de Turin, mai 1888*, § 10, p. 56/ KSA 6.36.

³⁴⁹ Id.

vu qu'elle se pose (*stellt*) au-devant (*vor*) immédiat du sujet. Cette immédiateté s'oppose à la médiateté du différé. Cette distinction implique deux attitudes opposées qui sont la contemplation et la participation. La contemplation implique une scène où le monde réel est mis entre parenthèse, puisque ce monde est représenté. A contrario la participation implique une scène aussi réelle que l'autre réalité, à savoir la scène du monde, que nous pourrions désigner comme une scène de la pleine présence. Cette pleine présence est le lieu de la métamorphose de l'homme en satyre³⁵⁰. La musique est ainsi fondamentalement dionysiaque.

En revanche ce n'est pas qu'un souci de préférence esthétique personnelle qu'un philosophe musicien prononcerait. La condamnation de la formule : « La musique n'est jamais qu'un moyen » se justifie car « La musique ne peut jamais devenir un moyen au service du texte (...) autant elle devient à coup sûr mauvaise musique si le compositeur brise toute force dionysiaque qui s'élève en lui, par un regard anxieux sur les mots et les gestes de ses marionnettes. »³⁵¹ Cette insistance sur les formes, cette prépondérance excessive de l'apollinien risque d'éveiller en nous l'homme théorique, autre forme de l'oubli du dionysiaque, comme nous l'avons vu déjà.

Cette inadéquation de l'exercice de la musique contrarie son être originaire. C'est un problème ontologique, concernant l'être-même de la musique. Ce n'est pas juste un problème éthique, concernant un devoir-être associé à la préférence de goût d'un musicien qui voudrait produire un jugement normatif. Le mésusage de la musique amène au saccage du vecteur du dionysiaque, et par là non seulement à sa dévaluation mais encore à sa destruction. C'est ce qui conduit Nietzsche à formuler des doutes quant au fait que Wagner fût musicien³⁵². Cela ne signifie pas qu'en réalité Wagner n'aurait pas été musicien. Bien sûr que ce dernier compose de la musique et qu'il a su s'inscrire éminemment dans l'histoire de la musique. Cependant Nietzsche se prévalant de pouvoir produire de fins jugements de psychologue, ne pardonne pas à Wagner d'avoir sciemment fait de la musique le moyen d'autre chose qu'elle-même, entendu ici comme le vassal du théâtre.

³⁵⁰ *NT*, § 7, p.133/ KSA 1.55 : « « Le satyre, en tant que choreute dionysiaque vit dans une réalité admise par religion, sous la sanction du mythe et du culte. »

³⁵¹ *OPC*, I, *La naissance de la tragédie, Fragments Posthumes*, Automne 1869 – printemps 1872, fin 1870 – avril 1871, p. 299, 7 [127]/ KSA 7.187.

³⁵² *CW*, *Lettre de Turin, mai 1888*, § 8, p. 50/ KSA 6.30.

F. Pour ce qui est du **reproche** de la piètre qualité du public.

Si la musique n'est pas prise au sérieux, pour ce qu'elle est, c'est à cause du public qui n'est pas à la hauteur de ce qu'il devrait être. En l'occurrence c'est peut-être aussi la piètre qualité du public qu'il faut accuser en ce qui concerne le théâtre. On déplorerait alors la pauvre implication des spectateurs de théâtre. Se souciant de ce problème de l'indigente valeur du public, Nietzsche reconnaissait à Wagner le fait de s'intéresser de même à la question. Ainsi dans un fragment posthume de 1874³⁵³ on peut lire : « Le public qui s'installe dans nos théâtres est très diversement et inégalement formé pour les divers arts du théâtre ; le degré de son savoir et de son sentiment n'est pas le même en musique et en art dramatique, il est autre encore pour la poésie dramatique. » Ceci constitue un état de fait reconnu par Nietzsche et par Wagner. Mais loin de le déplorer absolument, Wagner sut en tirer parti³⁵⁴.

F. 1. La nostalgie du public de la Grèce antique.

Nous avons déjà dépeint précédemment la proximité des jugements aristocratiques de Nietzsche et de Platon, qui accusent comme de concert la décadence de leur époque respective, par le biais d'un dénigrement de la foule, notamment. Seulement si Platon craignait les désordres que risquait d'occasionner des représentations scéniques sur des spectateurs-gardiens de sa cité idéale, qui ont l'emportement facile, Nietzsche, par contre,

³⁵³ *OPC*, II, *Considérations inactuelles* (vol. 1), *Fragments Posthumes*, p. 203-204, 33 [2]/ KSA 7.787-788.

³⁵⁴ Dans le même passage, Nietzsche reconnaît que Wagner a su « s'adapter » à ces difficultés : « Wagner prit très vite note de ce qui agit sur ce public et pour expliquer ces effets postula que ce public exprimait toujours son attirance et son éloignement à partir de son être intime et en quelque sorte à partir de la racine même de son être. Il [Wagner] chercha donc les sources des effets derrière les formations variées des individus, dans leur noyau vivant. À la vue d'un opéra, par exemple, il supposa instinctivement qu'aucun spectateur ne pouvait séparer sa jouissance musicale de la jouissance du drame et de l'art dramatique, et que l'effet produit par l'opéra tout entier venait de l'addition d'une foule d'effets isolés, auxquels chaque art avait contribué pour une part égale. Plus tard, une grande actrice brouilla ce calcul, Mme Schröder-Devrient [dans la traduction de Gallimard on lit Schöder-Devrient] hausse par son jeu une musique insignifiante et une pièce de théâtre superficielle, avec des personnages qui ressemblent à des marionnettes, jusqu'à l'effet de la grandeur tragique ; mais aussitôt l'idéal de Wagner s'élève aussi, et son calcul revient sans changement, en ce sens qu'il se demande quelle altitude n'atteindrait pas l'effet si la grandeur de la musique et d'une façon générale le drame entier correspondaient à une telle artiste. » En effet Wilhelmine Schröder-Devrient était une cantatrice allemande pour qui Wagner écrivit effectivement des rôles dans ses opéras, et donc Wagner a effectivement intégré le talent de l'actrice dans sa mise en scène.

reproche non pas que la tragédie ne soit pas assez dialectique pour des esprits moins favorisés par la raison, mais au contraire, qu'elle le soit trop. Les spectateurs emportés par le logos rationnel d'Euripide, perdraient le fond mythique du tragique pour écouter la leçon de l'homme théorique.

Ce sont donc des mobiles différents qui justifient la critique platonicienne d'une part, et la critique nietzschéenne d'autre part. Néanmoins les deux philosophes ont ceci de commun qu'ils prennent tous deux la foule de haut, et blâment le caractère versatile de celle-ci.

Pourtant c'est bien le peuple qui génère en partie la tragédie, comme un terreau social fertile, et le fait de la faire remonter à la personne de Thespis est juste une facilité d'historien, comme un moyen de l'étalonner par un repère. Un peuple en ce sens doit être valorisé dans son ensemble, parce qu'il est porteur de valeur, justement, et qu'il constitue la base d'une culture.

En revanche en *Naissance de la tragédie*, § 7, p. 55, Nietzsche dit : « la tragédie est née du chœur tragique et n'était à son origine que chœur ». Et aussi p. 56 : « Nous sommes en effet surpris dès que nous comparons à ce chœur le public de théâtre qui nous est familier, et que nous demandons s'il serait vraiment possible de tirer de ce public, même en l'idéalisant, une quelconque analogie avec le chœur tragique. » Or cette mention spéciale, « même en l'idéalisant », montre une petite difficulté pour penser la relation entre le chœur et le public, et nous avons déjà exposé dans notre première partie quelques aspects de cette difficulté. Nous retenons que Nietzsche s'accorde avec Schiller pour voir « le chœur comme un rempart vivant dont s'entoure la tragédie ». Mais ce n'est pas pour autant un mur, c'est plutôt une membrane traversée par la force magnétique de l'œuvre et la transmettant aux spectateurs, à l'instar de l'inspiration divine du poète du *Ion* de Platon. Le chœur est d'une certaine façon tout de même le spectateur idéal (en référence à Schlegel), ou plutôt nous dirons que c'est un concentré de magnétisme, une condensation de spectateur.

De plus s'il y a un tel lien originaire entre le public et le chœur, plus la part d'implication dans l'œuvre accordée au chœur est réduite, et plus le spectateur se retrouve en décalage avec lui-même. Ainsi chez Eschyle cette part est plus grande, par contre chez Sophocle elle est un peu moindre, jusqu'à Euripide chez qui elle est encore plus diminuée.

Il n'est pas étonnant que dans ces conditions la grande masse du public risque de se retrouver désœuvrée.

Y a-t-il une comparaison à faire ici entre la perte du dionysiaque et l'avènement de l'apollinien ? Dans le culte bachique, le public se retrouve dans les choreutes, ceux qui pratiquent le rituel, et qui sont possédés du divin, qui sont enthousiastes. Cependant, et Plutarque y veille de près, dans le culte de Delphes apollinien ce n'est que la Pythie qui est possédée du divin, les croyants qui l'entourent attendent son verdict, son « veri-dicite », sa parole vraie. Ce mouvement comme passage du dionysiaque à l'apollinien est passage d'une attitude d'implication à une attitude attentiste, qui est pendue à un logos qui se dévoile. Cela conduit à ce que le public perde progressivement l'intensité qu'il avait à l'âge d'or de la tragédie.

Pourtant, malgré cette déchéance annoncée, il semble que Nietzsche ait placé de très gros espoirs dans le public de Bayreuth, et même qu'il crut pouvoir rencontrer un renouveau de l'excellence du public grec antique dans celui de Bayreuth.

F. 2. Le public de Bayreuth.

Avant tout, nous devons préciser que Nietzsche écrivit la quatrième *Considération inactuelle*, consacrée à « *Richard Wagner à Bayreuth* » entre décembre 1875 et juillet 1876. Le festival de Bayreuth débutait en août 1876. Donc Nietzsche écrit en encensant le public de Bayreuth *avant* qu'il y ait la première représentation. Après, ce sera une tout autre affaire.

En l'occurrence déjà dès le début, « *Richard Wagner à Bayreuth* » commence comme cela : « Pour qu'un événement soit grand, deux conditions doivent se trouver réunies : la grandeur du sentiment chez ceux qui l'accomplissent et la grandeur du sentiment chez ceux qui en sont les témoins. » Le mot « témoins » marque la rareté et la valeur morale du peu de spectateurs autorisés, ceux qui étaient les témoins de l'origine.

Il va de soi qu'un spectacle requiert des spectateurs. Ici l'on ajoute que la valeur de l'événement du spectacle est amplifiée par la valeur des spectateurs, ceux-là même qui sont prêts à témoigner, prêts à défendre le spectacle comme dans un tribunal. Mais si l'on y

regarde de plus près les mots en allemand désignent « ceux qui le vivent » (*die es erleben*) et ne font pas mention de cette notion de témoignage. Pourtant c'est bien à ce titre que Nietzsche s'implique lui-même parmi ces compagnons de la première heure des projets et déboires (notamment financiers) de Wagner. Tant qu'il y avait des combats à mener, tant que le projet n'était que projet, il y avait l'espoir de retrouver dans l'art total la tragédie grecque antique originaire et de renouer avec le dionysiaque.

C'est alors que l'on peut voir dans ce même livre « *Richard Wagner à Bayreuth* »³⁵⁵, que c'est un certain public qui est dénigré, mais pas tout le public. Pour ce public dénigré, on déplore « un singulier manque de lucidité dans le jugement, une passion mal déguisée d'amusement et de distraction à tout prix, des scrupules érudits, une affectation du côté des exécutants cherchant à faire croire qu'ils prennent l'art au sérieux, une soif brutale du gain du côté des entrepreneurs ». Ces travers fâcheux ressortent d'autant plus dès lors que, parlant de cette organisation vulgaire du théâtre, « on la compare avec l'ancienne réalité du théâtre grec ! Si nous ne savions rien des Grecs il n'y aurait peut-être pas moyen d'attaquer notre état de choses ». Mais le philologue ne peut pas oublier les Grecs, la comparaison s'impose à lui avec force.

A contrario ce que Nietzsche pense avoir trouvé dans le public de Bayreuth est, pour ainsi dire, idyllique : « Là, vous trouvez des spectateurs bien préparés et plein d'enthousiasme (...). Là vous trouvez le dévouement le plus désintéressé de la part des artistes. »

F. 3. Le public dans sa triste réalité.

Et puis c'est la désillusion. Le moment de la réalité effective du festival correspond au début de la séparation d'avec Wagner. Dégrisé de ses espoirs avortés, Nietzsche explique cela dans *Ecce homo*, au § 2, quand il parle de son livre *Humain, trop humain* :

« Où étais-je donc ? Je ne reconnaissais plus rien, c'est à peine si je reconnaissais Wagner (...). Les jours incomparables de la pose de la première pierre [c'est-à-dire en 1872], la petite société du groupe de *fidèles* qui la fêtaient (...). *Qu'était-il arrivé ?* – On

³⁵⁵ *Cln2, Considérations Inactuelles* IV p. 372-373.

avait traduit Wagner en allemand ! Le Wagnérien s'était rendu maître de Wagner ! (...)
– Le pauvre Wagner ! Où était-il tombé ! – Si encore il était entré chez les porceaux !
Mais chez les Allemands ! ... »³⁵⁶

Les références à Bayreuth ensuite, dans l'œuvre de Nietzsche, ne laissent plus voir que du dépit. Le public de Bayreuth, dans la réalité, est loin d'être à la hauteur de l'image qui en avait été faite précédemment. Comme dans *Nietzsche contre Wagner*, dans la partie : « Où je fais des objections »³⁵⁷, on peut lire : « À Bayreuth on n'est respectable qu'en tant que masse, comme individu on ment, on se ment à soi-même. On se laisse soi-même chez soi en allant à Bayreuth, on renonce au droit de parler et de choisir, à son goût, même à la bravoure qu'on peut exercer envers Dieu et le monde chez soi entre quatre murs. » Mais ce n'est pas pour autant que l'on pourrait élever son goût de spectateur en s'aidant de celui de l'artiste. Non, le goût dominant est celui de la foule, et il s'impose. Ajoutons à cela ce que l'on peut lire dans *Le Cas Wagner*, « Post-scriptum »³⁵⁸ :

« Mais il ne faut se lasser de dire en face aux wagnériens *ce qu'est* le théâtre : jamais rien de plus qu'un bas degré de l'art, jamais rien qu'une chose secondaire, de non raffiné, quelque chose qui a été tordu en forme de bobards pour les masses ! (...)
Bayreuth est du grand opéra, même pas du *bon* opéra... Le théâtre est une forme de la démolâtrie en matière de goût, le théâtre est un soulèvement des masses, un plébiscite *contre* le bon goût. »³⁵⁹

Si notre projet demeure de proposer une sorte de sauvetage du théâtre malgré la critique nietzschéenne, à ce moment de notre recherche, ce dénigrement du théâtre, adjoint au dénigrement de la foule des spectateurs, constitue un obstacle majeur que nous aurons du

³⁵⁶ **EH**, *Pourquoi j'écris de si bons livres*, sur « Humain, trop humain », § 2, p. 114/ KSA 6.324.

³⁵⁷ **NW**, *Où je fais des objections*, p. 186/ KSA 6.420.

³⁵⁸ **CW**, *Post-scriptum*, p. 63/ KSA 6.42.

³⁵⁹ Il est vrai que, par ailleurs, Nietzsche peut reconnaître paradoxalement que le mauvais goût c'est tout de même du goût, et il peut même le défendre comme dans **GS**, *Second livre*, § 77, p. 124/ KSA 3.433 : « Le mauvais goût a son droit comme le bon goût, et il a même un privilège sur celui-ci au cas où il constitue le grand besoin, la satisfaction sûre et comme une langue universelle, un masque et une attitude absolument compréhensibles : le bon goût, le goût choisi, a toujours au contraire quelque chose de recherché, qui sent la tentative, qui n'est pas pleinement sûr de sa compréhension, — il n'est pas et n'a jamais été populaire ! Ce qui est populaire, c'est et cela demeure le *masque* ! En avant donc pour tout ce qui est mascarade dans les mélodies et les cadences, dans les bonds et les gaietés de rythme de ces opéras ! Voilà bien la vie antique ! Qu'y comprend-on si l'on ne comprend pas le plaisir pris au masque, la bonne conscience de toute mascarade. »

mal à surmonter. Ce public n'échappe pas aux attaques : « le crétinisme de Bayreuth », dans le « *Second post scriptum* »³⁶⁰ ; et dans l'*Épilogue*³⁶¹ : « Mais une fausseté comme celle des gens de Bayreuth n'est pas aujourd'hui exceptionnelle. » Voilà qui change encore la donne. Le public de Bayreuth n'est pas une exception car il est un signe de la modernité, car c'est la modernité qui veut ça, pour ainsi dire. Le public de Bayreuth annonce le public de la modernité.

Le public de la modernité est juste pressé, va au spectacle pour se distraire. Le public de la modernité est composé « des hommes de la vie quotidienne de l'âme, qui au soir ne semblent pas des vainqueurs sur leur char triomphal, mais des mulets exténués sur qui la vie a un peu trop souvent joué du fouet. (...) – Comment ? On offre des ailes à la taupe et d'orgueilleuses chimères, — juste avant l'heure de se coucher, avant qu'elle ne rampe dans son terrier ? On l'expédie au théâtre et on met des jumelles devant ses yeux aveugles et usés ? »³⁶². Se distraire, la facilité du spectacle, se changer les idées, se délasser, tout cela donne l'idée d'une récréation. Alors que pour Nietzsche la culture est une action, ici, cette forme décadente de culture est une passivité. C'est qu'il y a eu inversion des valeurs. Ce qui est important dans la modernité c'est le travail, et pour se détendre, il y a l'art. Mais ce qui est existentiel pour Nietzsche c'est l'art, car seul l'art nous donne un rapport adéquat à la vie. Peut-être d'ailleurs qu'alors, paradoxalement, Nietzsche envisagerait le travail comme la récréation.

F. 4. Pas de public du tout.

En somme, que le public soit de bon goût ou de mauvais goût, qu'il soit par ailleurs décadent, et même qu'il ait pris goût à cette décadence, cela ne sert à rien de le blâmer, car il est ce qu'il est, il est le fils de son époque. Personne ne peut sauter par-dessus l'esprit de son temps, pourrait dire Hegel. Et le théâtre que le public se donne à lui-même, comme un miroir, reflète ses tendances et ses intérêts cachés. Ce sont les intérêts de son époque, ce qui traîne dans l'air du temps.

³⁶⁰ **CW**, *Second Post-scriptum*, p. 67/ KSA 6.46.

³⁶¹ **CW**, *Épilogue*, p. 73/ KSA 6.52.

³⁶² **GS**, *Second livre*, § 86, p. 135/ KSA 3.443-444.

Imaginerait-on alors que la philosophie de Nietzsche soit un historicisme, lui qui se revendique intempestif ? Non, assurément le nietzschéisme n'est pas dialectique, son esthétique n'attend pas les lendemains qui chantent. Si toutefois il y a une perspective temporelle, pourtant, c'est bien celle-là qui nous intéresserait pour chercher si une postérité héritée de cette pensée est possible avec le théâtre.

Pour l'heure, notre quête de trouver dans le rejet du public l'explication du rejet du théâtre ne rencontre pas un franc succès. Il y a des éléments, certes, assez indiscutables. Mais est-ce bien le public qui est en cause, n'est-ce pas plutôt une incompatibilité que Nietzsche se reconnaît par rapport à lui ? En revanche ce n'est pas parce que le public n'est pas foncièrement blâmable que l'on va pour autant courir avec allégresse se frotter tout contre lui. Il n'est peut-être tout simplement pas fréquentable. Cela expliquerait qu'on refuse de le fréquenter, dans la mesure où cela serait quelques fois possible, dans les limites de ces possibilités.

Si nous voulons établir un certain bilan préliminaire, la cause du rejet nietzschéen du théâtre ce n'est pas tant que le théâtre ait exagéré la représentation de l'apollinien au détriment du dionysiaque. Ce n'est pas tant que le théâtre depuis Euripide ait été trop théorique au sens de l'homme théorique, lorsqu'il insiste sur le langage comme mode d'expression prépondérant. Ce n'est pas tant le problème du mensonge qui le hante et l'habite, ou bien celui de la vérité du théâtre qui n'est parfois pas adéquate à la réalité chaotique douloureuse. Ce n'est pas tant non plus que le masque recouvre cette réalité et la rend supportable. Et même s'il est en cause, ce n'est pas tant que le public en arrive à imposer son goût aux artistes. Ce n'est pas même ce goût qui est si commun, qui est adouci à l'extrême et qui manque d'aspérité et de relief. Ce n'est pas, encore, cet ensemble constitué de l'artiste, du public et de la représentation détachée, qui produit un théâtre impatient, plus soucieux de ses effets forcés que de laisser l'auditeur/spectateur à ses pensées stimulées.

Non, ce qui est en cause, au fond, c'est, semble-t-il désormais, le lieu même du théâtre, qui concentre tous ces désagréments énumérés ci-dessus.

Car ce lieu implique déjà de s'asseoir et de rester assis, ce qui déjà n'est pas évident : « Rester assis cinq heures durant : première étape vers la sainteté ! – Oserai-je dire que la

sonorité de l'orchestre de Bizet est à peu près la seule que je supporte encore ? »³⁶³ Voilà une attitude physiologique. Entendons cela comme suit : il faut être physiquement prêt à subir cette position longtemps pour pouvoir être disposé à se prêter à l'expérience du spectacle³⁶⁴.

Mais surtout, ce qui nourrit vraiment la critique c'est la déclaration majeure de Nietzsche à l'encontre du théâtre dans un passage de *Nietzsche contre Wagner* :

« Que m'importe, à moi, le théâtre ? que m'importent les crampes de ses extases « morales » où le peuple – et qui n'est pas « peuple » ! – trouve son compte ! Que m'importent les tours de passe-passe et poses du comédien ! – On le voit, je suis foncièrement anti-théâtral, j'ai au fond de l'âme contre le théâtre, *cet art des masses par excellence*, le mépris profond qu'éprouve aujourd'hui tout artiste à son endroit. »³⁶⁵

Nous allons en proposer quelques analyses qui nous paraissent nécessaires afin de pouvoir ensuite dégager certaines positions théoriques.

D'abord, le fait que Nietzsche dise de lui-même qu'il a un naturel anti-théâtral, voilà qui est déjà théâtral, d'autant plus quand nous, lecteurs, assistons virtuellement au spectacle de sa propre mise en scène de lui-même qu'il expose dans *Ecce homo*, entre autres. Nous serons inévitablement amenés à revenir là-dessus un peu plus tard. Il est par ailleurs aussi question de l'exception des artistes d'aujourd'hui dans la citation. Peut-être doit-on entendre par là des artistes indépendants, rares et attachés à leur propre manière d'exprimer, et qui n'en sont pas à convenir selon le goût du public. Des sortes d'avatars de l'image du poète maudit en somme. Mais peut-être s'agit-il tout de même d'artistes authentiques qui manifestent leur probité intellectuelle dans leurs créations artistiques, parce qu'ils se sentent investis d'une puissance dionysiaque qui leur impose leurs modes d'expression. Dans tous les cas, aux dires de Nietzsche lui-même qui les oppose aux masses, ceux-là doivent être tellement rares qu'ils sont certainement difficiles à trouver.

³⁶³ **CW**, *Lettre de Turin*, mai 1888, § 1, p. 33/ KSA 6.13.

³⁶⁴ En 2014, au festival d'Avignon, Thomas Jolly propose un spectacle marathon de 18 heures, avec son *Henry VI* de Shakespeare, là aussi il faut être préparé à endurer l'épreuve physique.

³⁶⁵ **NW**, *Où je fais des objections*, p. 185/ KSA 6.419, ainsi que **GS**, Cinquième livre, § 368, p. 330/ KSA 3.617.

D'autre part, dans la citation il est question d'extases « morales », où morales est entre guillemets. Ce peut être à cause d'une sauce de « moraline » qui recouvre les faits exposés, une sorte d'édulcorant adipeux qui dissout la dure réalité derrière des normes communes acceptables. Ou plutôt s'il y a ce mot ce doit être par rapport aux fins heureuses, dans le théâtre de divertissement, qui ne sauraient être adéquates à la réalité tragique et funeste de l'existence que l'on préfère d'ordinaire éviter de regarder en face. Le spectacle aurait pour devoir moral de faire une bonne fin, une fin morale, peut-être pour exorciser le mal, ou pour exprimer des vœux qui séduisent le peuple.

Mais surtout dans la citation, Nietzsche dit : « Que m'importe, à moi ». Le problème fondamental du théâtre est bien celui-là, car c'est cela qui est à la fois magique et surprenant dans le théâtre : que des faits advenant à des personnages représentés qui ne me sont rien, à moi spectateur, parviennent tout de même à me toucher, à m'émouvoir. Qui plus est, ce qui est raconté n'arrive pas vraiment à ceux qui le racontent, ce sont des mimes, les acteurs font semblant de vivre les événements cités, et malgré ce faux-semblant, nous sommes émus ; comment ce faux organisé peut-il me procurer une véritable émotion ?³⁶⁶ En suivant Nietzsche nous pourrions dire : que m'importe ce qu'on me raconte, ce qu'on me montre, là, au théâtre ? Il y a d'abord ce personnage qui m'est éloigné, dans un écart de temps, et d'espace souvent aussi. Il y a, par-dessus le personnage, l'acteur, qui joue, qui fait semblant, qui représente un autre écart entre moi et le personnage. Il y a de plus les événements, ce qui lui arrive, qui ne m'arrive pas à moi. Il y a ces histoires qui sont inventées, qui sont de la fiction, qui ne sont pas réelles pour moi. Tout cela m'est parfaitement étranger. Il suffit que je n'y croie plus, l'espace d'un instant, si l'acteur joue mal, par exemple, si un décor s'écroule, si une partie du masque tombe, pour que je retourne à moi-même et que je me rende compte de la supercherie. Alors je me retrouve assis sur mon siège au milieu de tous ces autres gens qui semble-t-il demeurent

³⁶⁶ Pour bien souligner cette étrangeté, mettons cela en parallèle avec une réflexion de Louis Jouvet : « Par un étrange goût dont on n'a pas encore trouvé et dont on ne trouvera sans doute jamais toutes les raisons, dans ce refuge, dans ce faux paradis, dans ce lieu que des métamorphoses dérisoires, des supercheries puérides, une magie enfantine rendent le plus vain, le plus fallacieux, le plus inutile de tous les lieux humains, mais où l'homme apporte cependant ce qu'il y a de plus pur, de plus désintéressé, de plus sincère au moment où il y pénètre... l'homme se regarde lui-même... L'homme vient au théâtre pour se contempler à travers ses semblables, pour se refléter dans l'acteur qui est sur la scène... Il devient son propre miroir... Il croit qu'il se voit. Il vit de cette autre présence, de cette vision. Ce n'est qu'un vertige. En fait, on peut dire aussi bien qu'il cesse d'exister. » Dans *Témoignages sur le théâtre*, éditions Flammarion, 2002, p. 187.

hypnotisés. Difficile de ré-adhérer après cela, difficile de croire de nouveau dans l'émerveillement.

En revanche nous pourrions dire qu'il s'agit là de masques qui s'ajoutent à des masques, ce que nous avons tout de même reconnu comme étant valorisé dans une analyse précédente sur le masque. Alors pourquoi le dénigrer ici ?

C'est que Nietzsche n'est pas « peuple ». Il critique les masses, il reproche au grand nombre de spectateur de *faire masse*, dirions-nous, au sens d'abord électrique du mot qui absorbe et neutralise un surplus d'énergie, et au sens physique de pesanteur ensuite, qui s'immobilise et s'écrase sous son propre poids.

Très tôt chez Nietzsche se manifeste ce dédain hautain du public populaire. Dans les cours qu'il donna à Bâle en 1870 déjà on voit que Nietzsche n'est pas « peuple », surtout lorsqu'il décrit le public de Shakespeare :

« pendant la représentation, au parterre et dans les galeries, on buvait de la bière, on dévorait des pommes, des œufs, des saucisses et ces dernières servaient aussi de projectiles entre le haut et le bas du théâtre... La majeure partie du public était composée d'hommes et de femmes qui n'avaient aucun égard pour rien. Une épaisse fumée et un vacarme fait de bruits divers emplissait le théâtre, des apprentis hurlaient des imprécations aux cavaliers tirés à quatre épingles qui se tenaient sur la scène. Ceux-ci, allongés sur des escabeaux à trois pieds, allumaient leurs pipes aux lampes et étendaient leurs demi-bottes munies d'éperons devant les pieds du pauvre spectre et du prince Hamlet de sorte qu'ils avaient de la peine à ne pas trébucher »³⁶⁷.

Toutefois, et même si les aspects retenus donnent une piètre image de ce théâtre, on va remarquer une évolution dans le temps à propos de ce dénigrement. Car il y a quelque chose de dionysiaque dans ce tumulte et dans ce désordre. Et Nietzsche n'est pas si anti populaire, finalement. Comme le dit C. Andler, dans la biographie de Nietzsche : « Nietzsche, qui a méprisé la plèbe, a toujours eut le goût des fêtes populaires. Il y découvrait les restes d'un dionysisme rempli encore des dieux anciens et non corrompu de

³⁶⁷ Cf. F. NIETZSCHE, *Introduction aux leçons sur l'Œdipe-Roi de Sophocle*, p. 45.

réflexion. »³⁶⁸ Notons que cela est évoqué autour du carnaval de Naples qui eut lieu en février 1876, au cours duquel notre auteur s'est beaucoup amusé, se jetant dans la mêlée, s'amusant de recevoir des confettis. Certes on pourrait toutefois souligner quelques traits de décadence advenus entre le public grec antique, idéalisé dans la *Naissance de la Tragédie*, et le public de Shakespeare. Mais en définitive ce n'est pas tant ce trait de grotesque, de chaotique, ou de désordonné qui répugne vraiment au Nietzsche de la maturité. C'est d'une autre forme de grossièreté dont il est question.

Dans *Le Gai savoir*, § 86³⁶⁹, intitulé « *Du théâtre* », déjà cité précédemment, mais que nous reprenons pour préciser l'analyse, Nietzsche parle « des hommes de la vie quotidienne de l'âme, qui au soir ne semblent pas des vainqueurs sur leur char triomphal, mais des mulets exténués sur qui la vie a un peu trop souvent joué du fouet. Que sauraient donc ces hommes des « états d'âme supérieurs » s'il n'y avait des breuvages enivrants et des coups de fouet idéaux ! ». Et il leur reproche leur manque d'ambition et leur fatigue de l'existence. Et voici ce qui suit :

« Comment ? On offre des ailes à la taupe et d'orgueilleuses chimères, — juste avant l'heure de se coucher, avant qu'elle ne rampe dans son terrier ? On l'expédie au théâtre et on met des jumelles devant ses yeux aveugles et usés ? Des hommes dont la vie n'est pas « action », mais affaire sont assis face à la scène et regardent des êtres étrangers dont la vie est plus qu'une affaire ? »

Que signifie « affaire » ici ? C'est que ces gens dont il est question sont affairés, ce sont des modernes au sens où ils appartiennent pleinement à cette fin du XIXe siècle. Leur époque est celle de l'accélération, de la rapidité, de l'empressement et de la recherche du gain. « On a déjà honte aujourd'hui du repos ; la méditation prolongée provoque presque des remords. On pense la montre en main, comme on déjeune, le regard rivé au bulletin de la bourse, — on vit comme un homme qui constamment « pourrait rater » quelque chose. »³⁷⁰ C'est cela être affairé, c'est être pris dans un flux d'affaires, dans un flux

³⁶⁸ Cf. C. ANDLER, *Nietzsche, sa vie et sa pensée*, IV, « La maturité de Nietzsche jusqu'à sa mort », éditions Bossard, Paris, 1928, p. 27.

³⁶⁹ **GS**, Second livre, § 86, p. 135/ KSA 3.443-444.

³⁷⁰ **GS**, Quatrième livre, § 329, p. 264/ KSA 3.329. Voir aussi **GS**, Premier livre, § 42, p.98/ KSA 3.408 : « *Travail et ennui*. — Chercher du travail pour avoir un salaire – en cela, presque tous les hommes des pays

temporel aussi, dans une course. Mais alors c'est bien cela qui est reproché à ces gens, d'en arriver à ne plus considérer l'art que comme distraction ou repos ; pour mieux retourner aux affaires ensuite. Cette échelle de valeur est cela-même qui empêche Nietzsche de pouvoir faire société avec ces gens-là. Nous ne pouvons faire société qu'avec des personnes qui partagent nos valeurs communes.

De plus cette sorte de spectateur attend beaucoup de l'artiste, mais attend peu d'eux-mêmes, car il y a de la facilité à s'abandonner à un faiseur de spectacle, et à ne faire que suivre passivement et de façon attentiste ce qui se déroule pour soi, devant soi, ce qui se donne en pâture pour ainsi dire. Toujours dans ce même § 86, Nietzsche ajoute : « Celui qui trouve en lui-même assez de tragédie et de comédie préférera rester loin du théâtre. » Nous allons saisir cette idée de se tenir loin du lieu du théâtre, nous allons chercher à prendre cela au mot. Si ensuite on peut lire : « exceptionnellement peut-être la représentation tout entière — y compris le théâtre, le public et le poète — deviendra pour lui le véritable spectacle tragique et comique, en regard de quoi la pièce représentée ne signifiera que peu de chose », cela ne fait que justifier le jugement dénigrant envers les voisins que l'on devrait supporter si l'on devait s'asseoir à côté. Or ce qui va nous donner plus encore des arguments pour défendre notre théorie c'est ce qui suit :

« Celui qui est lui-même quelque chose comme Faust et Manfred se souciera fort peu des Faust et des Manfred du théâtre ! — tandis que le fait que, d'une façon générale, l'on met en scène de pareilles figures sera certainement pour lui matière à réflexions. Les pensées et les passions les plus *fortes* devant ceux qui ne sont pas capables de pensées et de passions — mais d'*ivresse* ! Et celles-là comme un moyen d'arriver à celle-ci. Le théâtre et la musique devenus la fumerie de haschich et le mâchage de Bethel des Européens ! »

Comprenons cette difficulté de « trouver en lui-même assez de tragédie et de comédie ». Cela semble plutôt difficile. Car oserait-on se comparer à des auteurs tragiques ? Ceux-là ont des qualités qui ne sont pas communes. Ce sont des gens talentueux. Et l'acuité de ces talentueux artistes, le regard que l'artiste peut proposer, et spécialement de l'artiste de

civilisés sont aujourd'hui semblables ; le travail est pour eux un moyen, et non le but lui-même ; c'est pourquoi ils ne font guère preuve de subtilité dans le choix de leur travail, pourvu qu'il rapporte bien. »

théâtre, sont tout de même soulignés par Nietzsche ailleurs. Ainsi dans le *Gai savoir*, § 78³⁷¹ :

« À quel sujet nous avons le devoir d'être reconnaissants. — Ce sont les artistes, et en particulier les artistes dramatiques (ceux du théâtre) qui ont été les premiers à donner aux hommes des yeux et des oreilles qui leur permettent de prendre un peu de plaisir à entendre et à voir ce que chacun est lui-même, ce que chacun vit lui-même, ce que chacun veut lui-même ; ce sont eux qui les premiers, nous ont appris à apprécier le héros caché dans tous ces hommes de la vie quotidienne, qui nous ont appris l'art de savoir nous considérer en héros, de loin et pour ainsi dire simplifié et transfiguré, — l'art de se « mettre en scène » à ses propres yeux. C'est le seul moyen qui nous soit donné de passer sur certains détails ignobles que nous portons en nous. Sans cet art, nous ne serions rien d'autre que premier plan et nous serions totalement prisonniers de l'optique qui amplifie formidablement ce qu'il y a de plus proche et de plus vulgaire et le fait passer pour la réalité en soi. »

Alors comment peut-on à la fois défendre qu'il faille trouver en soi-même de la tragédie et de la comédie, et à la fois défendre que ce sont les artistes et surtout ceux du théâtre qui les premiers ont donné aux hommes des yeux et des oreilles pour voir et entendre ? Et plus encore comment peut-on défendre cela tout en dénigrant le théâtre ?

Encore une fois, nous défendons ici la thèse que ce qui est attaqué finalement c'est le lieu-même du théâtre, avec son public, sa foule, ses spectateurs qui n'en sont pas vraiment. Car que serait le spectateur authentique au final ? Que peut signifier l'art de « se mettre en scène » devant soi-même ? N'oublions pas que la représentation ou le spectacle ont aussi été dénigrés quand ils charriaient trop d'apollinien et pas assez de dionysiaque. Dans un *Fragment posthume* de 1871³⁷², on lit en substance que représenter c'est profaner. Que reste-t-il en fin de compte du rapport au théâtre ?

³⁷¹ **GS**, Second livre, § 78, p. 125-126/ KSA 3.433-434.

³⁷² **OPC**, I, *La naissance de la tragédie, Fragments Posthumes*, Automne 1869 – printemps 1872, p. 377, de 1871, 9 [42] : « On ressent une sorte de *profanation*, et on s'efforce d'expliquer cette impression par les défauts de la mis en scène, l'incompréhension de Shakespeare du côté de l'acteur. » La version allemande montre mieux le manque dont il est question : « Man fühlt etwas wie eine Entweihung und bemüht sich, diesen Eindruck aus den Mängeln der Darstellung, dem Nichtverständnis *Shakespeare's* von Seiten der Schauspieler usw. abzuleiten. » Nachgelassene Fragmente 1871, 9 [42]/ KSA 7.290.

Nous dirons qu'il reste la pièce écrite. Dans un *Fragment Posthume* de 1871³⁷³, Nietzsche écrit que, selon lui, Shakespeare se lit plutôt qu'il se regarde mis en scène : « Il y a là un fait singulier, la lecture d'une pièce de Shakespeare nous fait beaucoup plus d'effet que sa représentation. » Cela pourrait d'ailleurs anticiper sur le différend avec Wagner, puisque dans *Richard Wagner à Bayreuth*, on trouve : « aucun des drames de Wagner n'est destiné à être lu »³⁷⁴.

Cette insistance sur la valeur de la tragédie comme œuvre à lire plutôt qu'à voir pourrait rappeler celle qu'avait formulée déjà Aristote³⁷⁵. Le livre de la *Poétique* est assez explicite sur les règles de la composition de la tragédie. Aristote prescrit un ordre de ce qui est important dans les parties qui constituent la tragédie. Au premier rang est placée la fable (*muthos*), au second sont placés les caractères (*éthé*), au troisième la pensée ou langage approprié (*dianoia*), au quatrième l'élocution (*lexis*), au cinquième et sixième rang sont les « accessoires » ou assaisonnements (*edusmata*), entendus comme respectivement le chant (*mélos*) et enfin seulement le spectacle (*opsis*). Selon cette perspective, la tragédie serait, dans son principe et dans son âme, une fable ou un *muthos*. Et si l'on défend que c'est la partie la plus importante, cela revient à réduire l'importance de la mise en scène. La raison à cela c'est que, d'une part il y a un risque de réduire la compréhension de ce qui est dit, si l'on est distrait ou captivé par des effets de mise en scène, d'autre part, la compréhension intellectuelle sera plus complète si elle est éloignée des excès de la passion qui est produite par le spectacle.

Toutefois cela non plus ne saurait satisfaire Nietzsche, et il l'exprime clairement dans un *Fragment Posthume* de 1869-1870³⁷⁶ où il écrit : « Contre Aristote qui ne compte l'*opsis* et le *mélos* que parmi les *edusmata* de la tragédie : qui cautionne déjà le drame à lire. » Nietzsche mélomane ne pouvait pas accepter que la musique fût reléguée à une

³⁷³ **OPC**, I, *La naissance de la tragédie, Fragments Posthumes*, Automne 1869 – printemps 1872, p. 400, de 1871, 9 [126]/ KSA 7.321.

³⁷⁴ **Cln2**, IV, *Richard Wagner à Bayreuth*, § 9, p. 149/ KSA 1.488.

³⁷⁵ Cf. ARISTOTE, *La Poétique*, 26, 1462 a, p. 137 : « Ajoutons que la tragédie, même sans la gesticulation, produit encore l'effet qui lui est propre, aussi bien que l'épopée ; car, par la simple lecture, on peut voir clairement quelle en est la qualité. Si donc elle l'emporte sur les autres points, il n'est pas nécessaire qu'elle ait cet avantage. »

³⁷⁶ **OPC**, I, *La naissance de la tragédie, Fragments Posthumes*, Automne 1869 – printemps 1872, p. 213, 1869-1870, 3 [66]/ KSA 7.78. Ou bien, dans la version allemande : « Gegen Aristoteles, der die ὄψις und das μέλος nur unter die ἡδύσματα der Tragödie rechnet : und ganz bereits das Lesedrama sanktioniert. »

importance subalterne. Mais il est vrai aussi qu'à cette époque, vers 1870, il pouvait croire encore à l'art total qu'il associait à la tragédie grecque antique. Ce n'est pas dans la séparation des parties de la tragédie que l'on découvrirait son essence, mais plutôt dans son ensemble. Si Nietzsche critique la prise de position d'Aristote et semble refuser le drame à lire, c'est parce qu'il rejette d'une part le fait de découper les éléments constitutifs de la tragédie, et surtout le fait de reléguer à la dernière place la musique dans l'ordre des importances. La critique semble en revanche moins étayée portant sur l'importance de la lecture comme suffisante pour évaluer une pièce de théâtre.

Nous allons maintenant tâcher de concilier ce refus du lieu théâtral, avec la critique portée contre Aristote concernant la préférence de la fable, ou *muthos*. Nous nous donnons pour tâche de prendre en compte aussi le précepte de trouver en soi suffisamment de tragédie et de comédie, et sans oublier l'art de « se mettre en scène » devant soi-même. Ce que nous allons tenter dès lors c'est de rassembler toutes ces lignes de force. Il faut trouver en soi-même quelque chose comme Faust et Manfred³⁷⁷.

G. Le théâtre imaginaire.

Nous voudrions proposer ceci : que le théâtre soit celui qui se déroule dans l'intérieur d'un esprit imaginaire. On penserait l'essence du théâtre comme sa représentation intérieure, comme un théâtre intérieur. Ce dont nous nous inspirons pour évoquer cette idée, c'est d'une autre idée : celle du musée intérieur de Malraux, ou Musée imaginaire. De par un vécu intime et personnel lié à une fréquentation des œuvres, il s'agit d'actualiser non seulement un texte, mais en plus de lui donner vie. Quiconque a en soi des images, des couleurs, de la musique, saura habiller ensemble les caractères, la pensée, le ton, la prononciation, les décors, la force dramatique. Quiconque sait mettre en scène ses personnages, parce qu'il a suffisamment fréquenté les hommes et a exercé sa perspicacité psychologique, n'aura pas besoin qu'on lui dicte ce qu'il doit imaginer. Il se retrouverait même en concurrence avec un autre metteur en scène, qui lui serait extérieur. « Que

³⁷⁷ **GS**, Second livre, § 86, p. 135/ KSA 3.443-444 : « Celui qui est lui-même quelque chose comme Faust et Manfred se souciera fort peu des Faust et des Manfred du théâtre ! », déjà cité.

m'importe, à moi, le théâtre ? », c'est-à-dire le théâtre des autres, mis en scène par les autres.

Ce qui diffère de la position d'Aristote, c'est qu'il n'y a pas de privilège du *muthos* dans cette perspective du théâtre intérieur, car tous les éléments cités participent de concert à l'ensemble du spectacle, quand bien même ce spectacle ne se déroulat qu'à guichet fermé et porte close, dans le for intérieur de la monade sans porte ni fenêtre.

Cette notion : « Le Musée imaginaire » est une idée de Malraux, qu'il explique dans *Le Musée Imaginaire*, un essai de 1947³⁷⁸. Cette idée est celle d'un rassemblement par la pensée des œuvres d'art, plus particulièrement des œuvres picturales ou bien des photographies de sculptures, dans un lieu immatériel imaginé par un esprit soucieux du détail. Ce musée n'est pas réalisé au gré de souvenirs vagues, selon le tout-venant des œuvres rencontrées. Malraux sollicitait sa mémoire avec exigence, et était capable de descriptions précises, retenues notamment dans des fiches de lectures, dans des recensements élaborés. Comme il le dit par ailleurs, dans *La Tête d'obsidienne* : « J'ai dit à Picasso que le vrai lieu du Musée imaginaire est nécessairement un lieu mental », mais aussi, et surtout :

« Picasso savait qu'il n'y était pas question du musée des préférences de chacun, mais d'un musée dont les œuvres semblent nous choisir, plus que nous ne les choisissons. Le Musée imaginaire, qui ne peut exister que dans notre mémoire, n'est pas non plus un Louvre développé. Celui de Baudelaire accueille quatre siècles ; le Musée imaginaire, cinq millénaires, l'immémorial sauvage et préhistorique [...]. Les dieux et les saints sont devenus des statues ; la métamorphose est l'âme du Musée imaginaire. La foule des œuvres de toutes les civilisations n'« enrichit » pas le Louvre, elle le met en question. »

Ce musée imaginaire peut être mis en relation avec une autre notion, celle d'Inventaire Général, dont Malraux est aussi à l'origine. Le rapprochement entre ces deux concepts avait déjà été développé par Roger Caillois dans sa préface au catalogue de l'exposition "André Malraux" à la Fondation Maeght, en 1973, intitulée : « Esquisse de quelques-unes des conditions requises pour concevoir l'idée d'un véritable Musée imaginaire ». Roger Caillois définit le Musée imaginaire de la manière suivante :

³⁷⁸ et dans *Les voix du silence* en 1951, ainsi que dans *La Tête d'obsidienne*, en 1974

« Voici l'inventaire général conçu et aménagé dans son économie essentielle : tout le contraire d'une histoire de l'art, plutôt un tableau à entrées multiples des intentions, des continuités, des osmose, des paroxysmes et des impasses qui en assurent l'unité comme les bifurcations. En même temps, l'échiquier des rapports inextricables des œuvres avec le climat, la technique, les mœurs, les pouvoirs, l'argent, la foi. Après l'enquête, le patrimoine entier de la planète plonge jusque dans les millénaires de la préhistoire, il annexe tout Kamchatka géographique ou mental, sans compter les résurrections qui métamorphosent. D'où un encombrement, une pléthore qui submerge et décourage (...). »

Rien ne nous oblige à souscrire cependant au découragement devant le fouillis dénoncé. Malraux lui-même a réagi contre ce propos dans une lettre : « À votre : "Que faire de lui [c'est-à-dire du Musée Imaginaire] ?", permettez-moi de répondre d'abord que je voudrais bien savoir ce qu'il fera de nous, et surtout de nos successeurs. » On peut expliquer cela comme suit : l'impression de confusion est le résultat d'une vue d'ensemble, qui donnerait davantage un sentiment incertain de cabinet de curiosités baroque, que de musée organisé. Mais encore une fois, dirons-nous, si l'inventaire a été fait scrupuleusement, et si les spécificités minutieuses ont été dégagées et retenues, et surtout mises en relations les unes avec les autres, alors ce qui est visé c'est une œuvre particulière à chaque fois, comparable à une autre œuvre particulière ; et ce qui en ressort est un réseau d'œuvres distinctes, une organisation plutôt qu'un fouillis.

On retient de cela que ce musée imaginaire requiert au préalable un recensement détaillé, une mise en relation avec des éléments retenus dans la mémoire, un lieu mental d'exposition, et un travail indéfini de mise en perspective des œuvres.

Revenons à l'idée de théâtre intérieur. On pourrait faire le lien entre ce théâtre intérieur et une certaine théâtralité hors théâtre. C'est d'ailleurs le titre de l'article de Jacques Goetschel³⁷⁹. Si l'on veut définir ce qu'est la théâtralité, on dira avec Roland Barthes « la théâtralité, c'est le théâtre moins le texte »³⁸⁰. Goetschel ajoute à cela la nécessité du lieu scénique. Seulement Goetschel pense indispensable, pour donner du sens à la notion de

³⁷⁹ Cf. J. GOETSCHEL, *Théâtralité hors théâtre : pour lire Nietzsche*, in « Les Études philosophiques », 2005/2 n°73, PUF.

³⁸⁰ Cf. R. BARTHES, « Le théâtre de Baudelaire », *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, coll. « Tel quel », 1964, p. 41.

théâtralité, la présence, le rapport aux spectateurs, aux comédiens, au lieu même. En outre, parce que le jeu se réinterprète sans cesse au théâtre, alors il est toujours en dehors de soi, en dehors du texte, d'où le titre « théâtralité hors théâtre ». Or c'est cela selon Goetschel sa marque d'altérité, qui est aussi son signe de séduction et sa féminité. Mais nous ne trouvons pas aisé de suivre ce commentateur jusque dans ces conclusions.

Dans ce que nous proposons par contre nous envisageons d'excéder le lieu même et les rapports en présence aux spectateurs, aux comédiens, au lieu physique. La notion du théâtre intérieur exclut-elle toute théâtralité pour autant ? Nous répondrons que non, qu'il subsiste du spectaculaire même si cela demeure intérieur, intime, personnel. Après tout, que nous importe de partager nos émois avec les autres, que nous importent les foules !

D'ailleurs l'idée elle-même d'un spectacle mental réservé n'est pas étrangère au genre théâtral lui-même. Musset invente un *Spectacle dans un fauteuil*, une pièce qui est faite pour être lue, pas pour être jouée. Hugo écrit *Cromwell* davantage comme manifeste d'un genre nouveau qu'il appelle drame romantique, qu'il défend dans une préface inaugurale, mais la pièce serait trop compliquée à mettre en scène, en cause : sa longueur, le nombre de scènes, le nombre d'acteurs sur scène. Citons encore une autre pièce injouable ; *La cape magique* de Lou Andréa Salomé, qui est davantage un texte initiatique à la symbolique de l'analyse psychanalytique, que du théâtre, en cause : la difficulté à exposer sur scène du symbole. On pourrait enfin évoquer *L'ombilic des limbes* d'Antonin Artaud, impossible à mettre en scène (par exemple lorsqu'il dit qu'il faudrait faire couler à partir des cintres des litres de sang sur les comédiens). Retenons de ces exemples qu'il existe même à l'intérieur du genre théâtral des pièces qui excèdent délibérément le lieu scénique de la représentation³⁸¹.

Ce topos imaginaire où l'on puise l'inspiration pour cette mise en scène projetée sur l'écran de son psychisme, ce peut être cela le « double » désigné par Artaud. Car dans « *Le théâtre et son double* », il ne faudrait pas se méprendre : le double du théâtre n'est pas le monde commun, courant, la réalité que le théâtre n'aurait qu'à imiter. Non le double est un modèle imaginaire à partir duquel le scénariste compose sa pièce. Cette idée que nous

³⁸¹ Cf. *Impossibles Théâtres XIXe-XXe siècles*, Collectif, éditions Comp'Act, collection « Acte Même » (Chambéry), 2005, Compte rendu publié dans *Acta fabula* (Octobre 2017, vol. 18, n°8) : "Dossier : Les Conditions du théâtre : un état de la recherche".

évoquons ici qui permet de rapprocher l'idée du double de celle du théâtre imaginaire, cela fait assurément d'Artaud un successeur digne de la pensée nietzschéenne. Mais nous aurons à en reparler.

Nous revenons alors au parallèle que nous évoquions, dans la référence au théâtre intérieur, ou théâtre imaginaire, qui serait, au bout de notre enquête, la seule manière d'existence légitime du théâtre, selon notre lecture des textes de Nietzsche. Si l'on nous accorde que cette manière d'existence du théâtre est possible, alors elle se fait sous le mode de la lecture, mais ne réduit pas pour autant le sens, la signification à la fable ou au *muthos*. Au contraire, la lecture fait appel à toutes les capacités de l'imagination du lecteur, permettant à celui-ci de mettre en scène lui-même son spectacle dans son espace mental, ce qui ne saurait pouvoir se faire sans qu'il ait une quelconque expérience dans ce domaine.

En effet les réflexes de projection d'image ne seront obtenus qu'à force de pratique exercée : les idées et inventions de mises en scènes sont obtenues avec l'imagination certes, mais aussi avec ce qu'on pense qui est réalisable sur scène, cela requiert une sorte d'expérimentation. Voilà une nouvelle difficulté dans l'interprétation du seul théâtre envisageable selon notre lecture des textes de Nietzsche – à savoir, redisons-le, le théâtre lu – ; cette interprétation a besoin, pour être validée, que Nietzsche fut lui-même capable de réaliser une mise en scène, entendons : qu'il ait des compétences, un bagage, des références dans le domaine du théâtre. Or c'est cela qu'une enquête doit établir désormais : Quelles sont les références de Nietzsche en matière de théâtre ?

IV. Les références de Nietzsche en matière de théâtre.

Nous ne prenons pas pour argent comptant les affirmations, que nous jugeons trop rapides, de Bernard Lambert dans l'introduction de son essai : *Les grandes théories. Nietzsche et le théâtre*³⁸², où l'auteur dit que dans l'œuvre de Nietzsche il y a « absence permanente de références à des spectacles concrets, absence d'exemples etc., bref rien ou presque qui renseigne sur une pratique théâtrale, ou qui fasse progresser notre savoir sur cette pratique ». Au contraire nous allons défendre qu'en faisant une analyse détaillée de l'œuvre complète et des références que Nietzsche fait lui-même, en consultant aussi la correspondance, ou les fragments posthumes, en consultant de plus la liste des œuvres composant la bibliothèque de Nietzsche établie sur le catalogue *Nietzsches persönliche Bibliothek* de 2003³⁸³, en établissant ces sources, donc, nous devrions connaître la matière première du jugement de Nietzsche sur le théâtre.

Nous trouvons des notes sur des auteurs français, sur des auteurs allemands, sur un auteur espagnol, Calderon, et sur un auteur anglais, à savoir Shakespeare bien sûr, et ce ne sont là que quelques exemples. Nous proposons d'exposer ce recensement, que nous allons tâcher d'établir le plus complet possible, en mentionnant le rapport spécifique au théâtre, et à ces auteurs, dans cet ordre.

A. Nietzsche et Victor Hugo.

On trouve plusieurs fois la mention de Victor Hugo, par exemple dans le *Crépuscule des idoles*, les « Incursions d'un inactuel », § 6, p. 178, on lit : « Froide, comme Hugo », comme cela est dit de tous les romantiques. « Romantique » est d'ailleurs le trait significatif retenu pour Hugo, mais on ne trouve pas de mention à sa dramaturgie. D'autre

³⁸² Cf. B. LAMBERT, *Les grandes théories. Nietzsche et le théâtre*. In *Littérature*, n°9, 1973, *Littérature*. Février 1973. Pp. 3-30.

³⁸³ *Nietzsches persönliche Bibliothek*, Giuliano Campioni, Paolo D'Iorio, Maria Cristina Fornari, Francesco Fronterotta, Andrea Orsucci, éditions De Gruyter, Berlin – New York, 2003.

part dans *Le Cas Wagner*, § 11³⁸⁴, Victor Hugo, l'homme, est dit comédien, notamment dans le rapport au succès auprès des masses. Et dans la note 6³⁸⁵, Wagner est comparé à Victor Hugo, « tout à fait comme Victor Hugo, fidèle à lui-même jusqu'en matière de biographie, – il est resté comédien ». De même au § 8³⁸⁶, Wagner est dit « le Victor Hugo de la musique », au sens où ces deux artistes ont en commun de travailler la puissance d'expression pour produire des effets sur le public. Grâce à ce moyen il est facile de toucher la sensibilité des foules, aussi Nietzsche dit que les jeunes gens admirent en Victor Hugo la « prodigalité royale », car on n'en fait jamais trop, on n'est jamais trop dispendieux pour satisfaire l'expression. Peut-être Nietzsche déplore trop d'emphase, de sentimentalité, de recherche d'effets³⁸⁷.

Le romantisme qui est déploré est lié au succès populaire, qui est déjà un symptôme de décadence selon Nietzsche. Le romantisme est pensé comme une nostalgie et à la fois un besoin de fabriquer des consolations de types opiacés et narcotiques³⁸⁸. Une certaine nostalgie cherche à « remettre en honneur une sensibilité ancienne et primitive, notamment le christianisme, l'âme du peuple, ses légendes, sa langue, le monde moyenâgeux, l'ascétisme oriental, le monde indien »³⁸⁹. Pour davantage de précision, nous renvoyons à l'article « Romantisme » du *Dictionnaire Nietzsche*³⁹⁰ élaboré par Chiara Piazzesi (sous la direction de Dorian Astor).

Nous n'allons pas plus loin dans le recensement des références de Nietzsche à Hugo, ce qui nous intéresse, c'est ce qui peut faire sens du point de vue du théâtre. Or Hugo n'est pas cité comme dramaturge. D'ailleurs, dans la bibliothèque de Nietzsche on ne trouve que

³⁸⁴ *CW*, *Lettre de Turin, mai 1888*, § 11, p. 58/ KSA 6.37.

³⁸⁵ *CW*, Post-scriptum, a [Note de Nietzsche], p. 62/ KSA 6.41.

³⁸⁶ *CW*, *Lettre de Turin, mai 1888*, § 8, p. 51/ KSA 6.30.

³⁸⁷ Sur Victor Hugo, dans *OPC*, XI, *Fragments Posthumes*, Automne 1884 – automne 1885, p. 335, 38 [6]/ KSA 11.601, Nietzsche reprend avec dureté une formule de Baudelaire pour qualifier Hugo : « un « âne de génie » (...) qui a toujours eu le courage de son mauvais goût. (...) Jamais mortel n'a commis d'antithèse si balourde et si braillarde ».

³⁸⁸ *GS*, Premier livre, § 24, p. 87/ KSA 3.398.

³⁸⁹ *A*, Livre III, § 197, p.172/ KSA 3.171.

³⁹⁰ Cf. *Dictionnaire Nietzsche*, sous la direction de Dorian Astor, éditions Robert Laffont, collection « Bouquin », p. 782-785.

Les Misérables, et un *William Shakespeare von Victor Hugo*. Une mention est faite aux *Orientales* dans les *Fragments Posthumes*³⁹¹ (reprise dans *Volonté de puissance*, § 68).

Pourtant cette absence peut nous questionner. Pourquoi n'y a-t-il pas mention de *Cromwell* par exemple ? Pourquoi n'y a-t-il pas mention de *Ruy Blas* ? Et pourquoi insisterions-nous sur ce dernier ? Parce que Nietzsche fait souvent référence à un presque homonyme : Gil Blas. Et cela nous amène sur un autre auteur : Lesage.

B. Nietzsche et Lesage.

On ne trouve pas aisément de mention explicite dans l'œuvre nietzschéenne à Alain-René Lesage (1668-1747). Ce dernier est un auteur dramatique français qui a écrit notamment un roman picaresque : *l'Histoire de Gil Blas de Santillane*. C'est une histoire riche en péripéties, dans lesquelles le personnage de Gil Blas s'essaie tantôt à la friponnerie, tantôt à la vertu, changeant de statut et de métier continuellement. Nietzsche y fait référence à plusieurs reprises. Par exemple dans le *Gai savoir*, § 361³⁹², dans « *Du problème du comédien* », Gil Blas est associé au bouffon, au pitre, au clown, et est pensé tout de même comme le précurseur de l'artiste. Aussi au § 77, l'œuvre *Gil Blas*, est décrite comme le « travestissement français » qui permet à Nietzsche d'appréhender le roman d'aventure espagnol. Et dans le *Fragment Posthume* de mai – juin 1888³⁹³, « 17. Problème de l'acteur », le personnage de Gil Blas est décrit comme l'acteur qui joue à l'artiste, le pitre (*Hanswurst*), le satyre, le bouffon. Néanmoins Nietzsche semble apprécier dans Gil Blas « l'absence de sentimentalité et de rhétorique » ainsi que cela est dit dans la postface des *Œuvres Complètes*, II, de la collection « Bouquin », dans l'article « Nietzsche et la

³⁹¹ **OPC**, XIII, *Fragments Posthumes*, Automne 1887 – Mars 1888, p. 320, 11 [330]/ KSA 13.140.

³⁹² **GS**, Cinquième livre, § 361, p. 321/ KSA 3.609, cet article « Du problème du comédien » nous intéresse tout particulièrement, vu qu'il se positionne à la frontière de l'artiste et du comédien. Le comédien est tantôt décrié comme mimétique (dissimulateur par nécessité), puis comme manipulateur, ce qui pose la critique ; et ensuite il est dit « précurseur de l'artiste, et même du « génie » ». Seulement génie est entre guillemets, n'est donc pas à prendre au sens littéral, ce doit être un faux génie. Le Gil Blas est somme toute une forme de coquin dissimulateur.

³⁹³ **OPC**, XIV, *Fragments Posthumes*, Mai – Juin 1888, p.276, 1888, 17 [9]/ KSA 13.530.

civilisation française », p. 1352³⁹⁴. Et l'on trouve aussi dans le *Fragment Posthume* 1887, 10 [53]³⁹⁵, qu'il est fait allusion à *Turcaret*, une comédie de Lesage. Il est question d'un certain goût (un bon goût) qui aurait rendu Lesage plus enclin à rechercher la dureté dans les comédies réalistes de la fin du XVIIe et des débuts du XVIIIe siècle.

Ceci vaut le coup d'être mentionné puisque de ces deux ouvrages, *Gil Blas de Santillane* et *Turcaret*, seul le premier figure dans le catalogue de la bibliothèque de Nietzsche.

C. Nietzsche et Molière.

Continuons ces recherches parmi les auteurs français. Cette fois, concernant la référence à Molière, nous avons des livres recensés dans la bibliothèque de Nietzsche. Ce sont, *Le malade imaginaire*, *Le bourgeois gentilhomme*, *Les femmes savantes*, *Les précieuses ridicules* et *George Dandin*. *Le malade imaginaire* est d'ailleurs cité explicitement dans *Par-delà bien et mal*, § 11, p. 58 où il est question de cette notion particulière de « faculté », que nous retrouvons dans l'expression « en vertu d'une faculté », la fameuse *virtus dormitiva*. Ici, Nietzsche et Molière se moquent des explications par les vertus, ou explications par des « facultés ».

Dans *Ecce homo*, « Pourquoi je suis si avisé », § 3³⁹⁶, on peut lire : « mon goût d'artiste prend sous sa protection les noms de Molière, de Corneille, de Racine, non sans fureur rentrée contre un génie désordonné comme Shakespeare ». (On trouve une autre traduction³⁹⁷ « non sans une rage contenue » par Mériam Korichi à l'article

³⁹⁴ Il aurait pu être fait allusion aussi à un quotidien de la presse écrite intitulé *Le Gil Blas*, édité à partir de 1879, et que Nietzsche aurait pu consulter à Nice, comme il consulta le journal des frères Goncourt. Cependant nous n'en trouvons pas de mention explicite.

³⁹⁵ *OPC*, XIII, *Fragments Posthumes*, Automne 1887 – Mars 1888, p. 133, 1887, 10 [53]/ KSA 12.484.

³⁹⁶ *EH*, *Pourquoi je suis si avisé*, § 3, p.78/ KSA 6.285.

³⁹⁷ Pour le texte allemand : « dass mein Artisten-Geschmack die Namen Molière, Corneille und Racine *nicht ohne Ingrimm* gegen ein wüstes Genie wie Shakespeare in Schutz nimmt », il peut sembler alors que Nietzsche soit prêt à sacrifier la référence à Shakespeare, ce qui est étonnant. Et pourquoi cette rage ? Contre qui cette rage ?

« Shakespeare » dans le *Dictionnaire Nietzsche*, ce qui complète le sens d'une certaine manière, qui s'expliquera lorsque nous parlerons de Shakespeare). Dans tous les cas, Nietzsche ne semble pas trouver matière à querelle avec des auteurs comme Molière. Il semble que ceux-là sont dignes d'être écoutés ou lus, qu'ils donnent à penser et ne sont pas critiqués. Et qu'ils sont même défendus.

Dans *Humain trop humain*, II, « Le voyageur et son ombre », § 63³⁹⁸, Molière comme moraliste est cité comme marquant et dessinant des caractères moraux. Au § 230³⁹⁹, Molière donne à ses individus un seul trait moral, ce qui pourrait passer pour une « idée fixe » à une époque plus tardive, ainsi que Nietzsche nous en avertit. Ce jeu de caricatures est-il pour autant critiqué ? Il ne semble pas. D'ailleurs cela ressemble au jeu des « types » auquel Nietzsche s'adonne souvent⁴⁰⁰. Molière est complimenté car il sait donner à ses personnages des caractères déterminés, fussent-ils d'apparence caricaturaux, de la même manière que Nietzsche sait bien décrire ses « types », ou bien irions-nous jusqu'à dire éventuellement aussi ses « cas », nous reviendrons plus tard sur ces notions.

On retient dans les références citées comme œuvres de Molière connues de Nietzsche : *Le malade imaginaire*, *Le bourgeois gentilhomme*, *Les femmes savantes* et *Les précieuses ridicules*, mais aussi *Tartuffe*⁴⁰¹. À quoi on ajoute *Georges Dandin* à partir de la bibliothèque de Nietzsche.

D. Nietzsche et Corneille.

Nous restons dans les références théâtrales à des auteurs français. Nietzsche semble admirer chez Corneille la capacité à s'assimiler les temps passés et les livres anciens. Cet auteur serait-il irrévérencieux en s'accapant des références antiques et en les remodelant à sa manière ? Non, car il se donne la liberté d'interpréter, de re-crée, voire d'intensifier.

³⁹⁸ *HTH II*, *Le voyageur et son ombre*, § 63, p. 277/ KSA 2.581.

³⁹⁹ *HTH II*, *Le voyageur et son ombre*, § 230, p. 362/ KSA 2.657.

⁴⁰⁰ Cf. article « Type, typologie », dans le *Dictionnaire Nietzsche*, sous la direction de D. Astor ; éditions Robert-Laffont, collection « Bouquin », pp. 893-896. Mais sur cette notion, nous prévoyons de revenir.

⁴⁰¹ *OPC*, XIII, *Fragments Posthumes*, Automne 1887 – Mars 1888, p. 266, 11 [162]/ KSA 13.76.

C'est ce que l'on peut voir au § 83 du *Gai savoir*, p. 131. Corneille est même comparé élogieusement aux Romains, et légitimé dans sa pratique.

Or c'est surtout par rapport au *public* de Corneille que Nietzsche fait un rapport favorable. Dans *Le Cas Wagner*, § 9, par deux fois il est fait mention de ce public, comme d'un ensemble de gens raffinés, patients, un public qui savait attendre que les intrigues soient complètement installées, puis qui savait attendre quel dénouement était apporté ensuite. Sous le nom de Corneille se dessine aussi la déontologie du dramaturge, qui emploie toute sa force à suer « sang et eau : conférer de la nécessité au nœud de l'intrigue ainsi qu'au dénouement en sorte que tous deux ne soient [possibles que d'une seule façon, que tous deux donnent une impression de liberté (principe de la plus petite dépense d'énergie)] »⁴⁰². Imitant en ce sens la puissance du destin, le dramaturge tisse les lignes de force des histoires individuelles entremêlées ; Corneille semble particulièrement apprécié ici pour son savoir-faire en la matière.

Il s'agit donc à la fois, dans cette référence, par contraste, de la critique du public impatient, pressé, avide d'effets et d'expression, de sentiments et à la fois il s'agit de la critique du dramaturge qui cède à la facilité (ici Wagner, mais dans la *Naissance de la tragédie*, c'est Euripide qui est accusé de céder à la facilité d'une résolution finale apportée par le « *deus ex machina* »).

On retrouve encore la référence au public de Corneille dans *Aurore*, Livre III, § 191. Il est dit que le public du XVIIe siècle, de même que Corneille lui-même, tous deux aiment l'existence selon Nietzsche. Or cette existence n'est pas une existence résignée et soumise passivement à la providence divine, c'est plutôt une existence que nous pourrions entendre au sens qu'en donne la philosophie existentielle en général, au sens où la grandeur et l'humanité sont possibles en même temps. Le mot « possible » est en italique et doit donc attirer notre attention⁴⁰³.

⁴⁰² **CW**, *Lettre de Turin, mai 1888*, § 9, p. 53/ KSA 6.33. Le passage que nous mettons entre crochets est difficile à comprendre, et néanmoins constitue une des règles, à ce qui paraît, de l'esthétique dramaturgique, selon Nietzsche. Si Nietzsche nie souvent la liberté, il semble ne pas exclure de pouvoir choisir la fatalité dans l'*amor fati*, qui est une certaine sorte de manifestation de liberté tout de même.

⁴⁰³ Nous retrouvons dans le texte du § 191 des accents qui pourraient rappeler étrangement un autre texte, issu du *Traité du désespoir* de Sören Kierkegaard⁴⁰³, dans lequel il est dit que le moi dans son existence est désespéré s'il manque de possible. On peut lire chez Kierkegaard : « Le déterministe, le

Ajoutons en somme que ce qui peut charmer autant Nietzsche dans la manière de composer du « grand Corneille »⁴⁰⁴, c'est aussi la proximité entre la création et le fond ontologique, entre l'apollinien et le dionysiaque. Peut-être que si Corneille a su capter son public, c'est certes parce que son public était réceptif, mais aussi parce que Corneille a su dresser son public en lui donnant des images fortes, sans réduction de la réalité⁴⁰⁵. Corneille a su éduquer son public, mais c'est aussi parce que son public était éduicable.

On retiendra surtout alors que ce qui fait la spécificité de la référence à Corneille, c'est son public, le rapport spécifique à son public, ce qui fait la qualité de ce public et de ce rapport. Du point de vue du contenu, par contre, on ne voit pas de mention d'œuvre de Corneille sous la plume de Nietzsche. Pourtant dans la *Nietzsches persönliche Bibliothek*, on trouve bien *Le Cid*, *Polyeucte* et *Horace*, en allemand (*Der Cid*, *Polyeuct der Märtyrer*, *Horatius*)

E. Nietzsche et Racine.

Toujours dans le rapport aux Français, on trouve une certaine référence à Racine, formulée de la même manière, reprise à deux endroits différents. Dans *Humain, trop humain*, II, « Opinion et sentences mêlées », § 171⁴⁰⁶, et dans *Nietzsche contre Wagner*, « Une musique sans avenir »⁴⁰⁷ : « C'est seulement Mozart qui rendit le siècle de Louis XIV et l'art de Racine (...) en or sonnante. » On voit par là que Racine est complètement

fataliste sont des désespérés qui ont perdu leur moi parce qu'il n'y a plus pour eux que de la nécessité », et aussi : « La personnalité est une synthèse de possible et de nécessité. » Comparons avec ce qui suit dans *Aurore*, au § 191⁴⁰³ : « Même la contrainte la plus rigoureuse des formes, la sujétion à l'arbitre du prince ou de l'Eglise, ne peuvent soumettre ni la fierté, ni la chevalerie, ni la grâce, ni l'esprit de chacun. » Ainsi cette mise en perspective dans le jeu des possibles entre ces auteurs nous amènerait à souligner l'éventualité d'une once infime de liberté dans le possible chez Nietzsche. Cela est notable.

⁴⁰⁴ Formule reprise peut-être ironiquement à l'encontre de Mme de Sévigné, cf. **A**, Livre III, § 191, p.166/ KSA 3.164.

⁴⁰⁵ **A**, Livre III, § 191, p.166/ KSA 3.164 : « combien plus altier était son public à lui, auquel il pouvait faire du bien avec les images des vertus chevaleresques, du devoir rigoureux, du sacrifice magnanime, de la maîtrise héroïque de soi-même ! ».

⁴⁰⁶ **HTH II**, *Opinions et sentences mêlées*, § 171, p. 131/ KSA 2.450.

⁴⁰⁷ **NW**, *Une musique sans avenir*, p. 188/ KSA 6.423.

inscrit dans l'histoire culturelle et artistique, qu'il a totalement sa place, tout comme Mozart. Il y a comme une date, comme une époque, comme si l'on pouvait intervertir en disant « le siècle de Racine ». L'idée ici est que la musique est une « manifestation tardive de toute civilisation », la musique arrive après. C'est pourquoi il y a l'évocation d'une époque qui fait date. Mais il fallait bien comprendre que, préalablement, l'excellence du support tragique existait forcément déjà.

On trouve du Racine dans la bibliothèque de Nietzsche : *Andromaque*, *Athalie*, *Bajazet*, et *Esther*. Et l'on voit que l'auteur de tragédie est nommé parmi les figures reconnues de la culture littéraire. Ainsi dans *Humain, trop humain*, II, « Opinion et sentences mêlées », § 173⁴⁰⁸, on peut lire :

« Un art comme celui qui *s'épanche* d'Homère, de Sophocle, de Théocrite, de Calderon, de Racine, de Goethe, qui *déborde* d'une conduite de vie sage et harmonieuse, voilà ce qu'il nous faut, ce que nous tâcherons d'atteindre lorsque nous serons nous-mêmes devenus plus sages et plus harmonieux, et non ce bouillonnement barbare, si ravissant qu'il soit, de choses ardentes et bariolées jaillissant d'une âme indomptée et chaotique qu'auparavant, dans notre jeunesse, nous prenions pour de l'art. »⁴⁰⁹

Il y a comme une déontologie, comme un devoir être esthétique à devenir comme Racine, c'est-à-dire à être plutôt enclin vers ce qui est « réglé, monotone, simple et logique ». La description se passe comme si l'auteur disait : lui qui balance entre deux âges, il comprend encore le besoin d'excès de la jeunesse et il anticipe sur la clarté d'esprit que l'on retire d'un art consommé et rigoureux.

Bref, ce que l'on retient de la référence à Racine, c'est que Nietzsche admire son art, qui est rigoureux, et qui semble bien tenir à la fois du dionysiaque et de l'apollinien. On retient comme œuvres de Racine citées par Nietzsche : *Andromaque*, *Athalie*, *Esther*. Et dans la *Nietzsches persönliche Bibliothek*, on trouve la pièce *Bajazet*.

⁴⁰⁸ *HTH II, Opinions et sentences mêlées*, §173, p. 134/ KSA 2.453.

⁴⁰⁹ Dans l'article « Goethe » du *Dictionnaire Nietzsche*, D. Astor traduit un peu différemment : « Un art comme celui dont *débordent* Homère, Sophocle, Théocrite, Calderon, Racine, Goethe, *superflu* d'une conduite sage et harmonieuse de la vie, voilà ce qu'il faut, ce que nous apprenons enfin à vouloir quand nous sommes nous-mêmes devenus plus sages et plus harmonieux, et non pas ce que nous entendions par l'art auparavant dans notre jeunesse, cette explosion barbare, toute ravissante qu'elle est, d'élans fougueux et désordonnés jaillissant d'une âme chaotique, indomptée. »

F. Nietzsche et Voltaire.

Demeurons encore un peu encore chez les Français. Il y a toute une littérature autour du rapprochement entre Nietzsche et Voltaire. Le *Dictionnaire Nietzsche* y consacre d'ailleurs un article, « Voltaire », pp. 945-947. Notre propos n'est pas de tout reprendre. Certes l'influence de Voltaire est importante, le grand œuvre de Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, ressemble à un conte voltairien, mettant en scène le Zoroastre du *Zadig*, pour ne citer que cette référence. On trouve effectivement dans la bibliothèque de Nietzsche les œuvres complètes de Voltaire en deux volumes ; et *Zaïre*.

Cependant ce qui nous intéresse ici, c'est le Voltaire dramaturge : nous voulons restreindre nos analyses au côté théâtral de Voltaire. Nous trouvons de tels liens dans *Humain, trop humain*, I :

« La contrainte rigoureuse que se sont imposés les dramaturges français eu égard à l'unité d'action, de lieu et de temps, au style, à la versification et à la construction des phrases, au choix des mots et des pensées, fut une école aussi importante que celle du contrepoint ou de la fugue dans l'évolution de la musique moderne, ou que les figures de Gorgias dans l'éloquence grecque. Se lier de la sorte peut paraître absurde ; il n'y a malgré tout nul autre moyen de sortir de la naturalité que de commencer par se restreindre au suprêmement rigoureux (peut-être au suprêmement arbitraire). On apprend ainsi progressivement à avancer avec grâce même sur les étroites passerelles qui passent au dessus de l'abîme vertigineux, et l'on rapporte ainsi pour bénéfice la suprême souplesse de mouvement : ainsi que l'histoire de la musique le prouve aux yeux de tous les contemporains. On voit ici comment, pas à pas, les liens se font plus lâches jusqu'à ce qu'ils puissent finir par paraître complètement éliminés : cette *apparence* est le résultat suprême d'une évolution nécessaire de l'art. »⁴¹⁰

Cela ne semble faire référence qu'indirectement à Voltaire, mais la suite précisera le rapport. Pour l'instant ce passage conforte ce que nous avons déjà retenu de ce que

⁴¹⁰ *HTHI*, Quatrième section, *Issu de l'âme des artistes et des écrivains*, § 221, p.240-241/ KSA 2.180-181.

Nietzsche concède aux dramaturges français : leur style et en même temps la force des contraintes littéraires qu'ils s'imposent⁴¹¹.

Ensuite, dans le texte cité, on peut lire : « Les Français eux-mêmes, après Voltaire, furent privés tout d'un coup des grands talents qui auraient continué cette évolution de la tragédie de la contrainte à cette apparence de liberté. »⁴¹² Voltaire est donc un moment important dans l'histoire de la dramaturgie, un moment incontournable, qui fait date, même. Comme une nostalgie inconsolable, un savoir-faire perdu, que la tradition a rompu.

« Qu'on lise seulement de temps en temps le *Mahomet* de Voltaire, pour se mettre clairement devant l'esprit ce qui, par cette rupture de la tradition, a été une fois pour toutes perdu pour la culture européenne. Voltaire fut le dernier des grands poètes dramatiques qui entrava par la mesure grecque son âme aux mille formes, née même pour les plus grands orages tragiques. »

Voilà qui est des plus élogieux. Nous sommes loin de la critique acerbe à l'encontre du théâtre. Et ce n'est pas fini : « il fut aussi le dernier grand écrivain qui, dans le maniement de la langue de la prose, eut l'oreille d'un Grec, la conscience d'artiste d'un Grec, la simplicité et l'agrément d'un Grec ». Nous connaissons la *Naissance de la tragédie*, nous n'oublions pas que Nietzsche commença sa carrière comme philologue universitaire, cette comparaison aux Grecs n'est pas peu de chose.

Mais, peut-être comme pour Wagner, l'admiration cesse en partie avec le temps, l'éloge s'essouffle. Si, dans *Par-delà bien et mal*, au § 224, Voltaire est encore désigné comme le dernier écho d'Homère, cependant dans le § 26, on lit que l'abbé Galiani est dit plus

⁴¹¹ La très fameuse règle des trois unités, de temps, de lieu, d'action : « Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli / Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli », vv.45-46. Ou la règle de la vraisemblance « jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable : / Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable » vv.47-48. Ou celle de la bienséance : « Ce qu'on ne doit point voir, qu'un récit nous l'expose, / Les yeux en la voyant saisisseront mieux la chose ; / Mais il est des objets que l'art judicieux / Doit offrir à l'oreille et reculer des yeux » vv.51-54, Boileau, in *l'Art poétique*, Chant III, 1674.

⁴¹² C'est encore ici comme dans la citation sur Corneille que nous faisons précédemment l'idée de l'apparence de la liberté, qui n'est pas la liberté, mais son masque tragique, qui semble appeler l'idée de *l'amor fati*.

profond que Voltaire, et plus silencieux... Comprenons : à comparaison, Voltaire est peu profond et bavard⁴¹³.

C'est qu'il y a un soupçon, malgré la formule « écraser l'infâme », que derrière l'idéal de l'amour de l'humanité, il y ait un christianisme « surchristianisé », comme l'idée nous est soumise dans *Aurore*, § 132, p. 129. Malgré tout, dans *Ecce homo*, « Pourquoi j'écris de si bons livres »⁴¹⁴, lorsque Nietzsche se rapporte à son livre *Humain, trop humain*, § 1, Voltaire demeure un personnage, « un grand seigneur de l'esprit ».

Nous tenons à citer une dernière source concernant ce point, l'article « Nietzsche et la civilisation française », rédigé par Jean Lacoste, situé en postface des *Œuvres Complètes*⁴¹⁵, dans sa partie « Voltaire et le goût des cours ». Nous partageons avec l'auteur de cet article le « soupçon que Voltaire n'a représenté pour Nietzsche qu'un moment, un épisode, une récréation (cf. *Ecce homo*, « Pourquoi je suis si avisé », § 3) ».

Pour autant, nous retenons pour le moins *Mahomet* et *Zaïre* comme œuvres dramaturgiques de Voltaire dans les références nietzschéennes. Et dans la *Nietzsches persönliche Bibliothek*, on trouve les *sämtliche Schriften, erster et zweiter Band*. Enfin nous retenons la place d'exception qui est conférée, par Nietzsche, à Voltaire, dans l'histoire du théâtre en France.

G. Nietzsche et Diderot.

Encore un autre auteur français. On trouve peu de références à Diderot dans l'œuvre de Nietzsche, et pourtant l'auteur est valorisé, notamment en ce qu'il est proposé comme le successeur de Voltaire. Ainsi voit-on dans le *Fragment Posthume*, 1887, 11 [296]⁴¹⁶ : « Voltaire le dernier esprit de la vieille France, Diderot le premier de la nouvelle. Voltaire

⁴¹³ Voltaire le dit d'ailleurs lui-même : « je suis comme les petits ruisseaux : ils sont transparents parce qu'ils sont peu profonds », dans ses *Correspondances*, 759, à M. Pitot, le 20 juin 1737.

⁴¹⁴ *EH*, *Pourquoi j'écris de si bons livres*, sur « Humain, trop humain », § 1, p. 113/ KSA 6.322.

⁴¹⁵ Cf. *Œuvres Complètes Nietzsche*, des éditions Robert-Laffont, collection « Bouquins », p. 1338.

⁴¹⁶ *OPC*, XIII, *Fragments Posthumes*, Automne 1887 – Mars 1888, p. 305, 11 [296]/ KSA 13.122.

a enterré l'épopée, la fable, les petits vers, la tragédie. Diderot a inauguré le roman moderne, le drame et la critique de l'art. »

Il y avait certes déjà antérieurement dans l'œuvre de Nietzsche quelque citation ; ainsi dans *Aurore*, Livre V, § 499, p. 284, c'est l'œuvre dramatique *Le fils naturel* (à propos d'un argument sur le rapport entre solitude et méchanceté) qui est citée.

Ailleurs, dans *Humain, trop humain*, II, « Opinion et sentences mêlées », § 113⁴¹⁷, une mention est faite à Diderot. Nous nous permettons la remarque suivante. Il y a dans le commentaire nietzschéen comme un jeu d'emboitements d'auteurs, qui se font référence les uns aux autres, qui s'appellent les uns les autres⁴¹⁸. Comme si d'une part certains étaient cautions d'autres, comme si ceux-ci devenaient les bornes axiologiques de ceux-là, à partir desquels les valeurs peuvent être posées, des points de perspective à partir desquels des lignes de fuites peuvent être tirées.

En l'occurrence un auteur anglais comme Laurence Sterne a été présenté par Goethe, mais aussi par Diderot, et Diderot avait été présenté préalablement par Lessing⁴¹⁹. Mais dans le § 113 déjà mentionné ci-dessus, l'ouvrage de Diderot qui est cité est *Jacques le fataliste*. En outre, si ce dialogue n'est pas à proprement parler une œuvre de théâtre, il est cependant mis en comparaison avec le roman de Sterne sur un point de vue dramaturgique : « son livre ressemble à un spectacle dans le spectacle, à un public de théâtre devant un autre public de théâtre ».

Nietzsche n'est peut-être pas sans connaître le *Paradoxe sur le comédien*, dans lequel Diderot théorise le jeu théâtral comme étant résolument emprunté, imitant la passion le plus finement possible, mais toutefois sans l'éprouver intimement, cela constituant un devoir du bon acteur. La théorie de Diderot est aussi connue pour être celle du quatrième mur : les acteurs doivent jouer comme si l'ouverture de la scène sur le public était un quatrième mur, donc sans se soucier, autant qu'il est possible, du public. Nous sommes en

⁴¹⁷ *HTH II*, *Opinions et sentences mêlées*, § 113, p. 104/ KSA 2.425.

⁴¹⁸ Et le nombre de ces auteurs dépasse largement les quatre couples d'hommes célèbres en *HTH II*, *Opinions et sentences mêlées*, § 408, p. 224/ KSA 2.534 : « Épicure et Montaigne, Goethe et Spinoza, Platon et Rousseau, Pascal et Schopenhauer. C'est avec eux que je dois m'expliquer (...), c'est par eux que je veux me faire donner tort ou raison, c'est eux que je veux écouter quand dans ce débat ils se donnent mutuellement tort ou raison. »

⁴¹⁹ *PBM*, Deuxième section, § 28, p. 88/ KSA 5.46, Lessing a traduit les drames de Diderot, en 1760.

droit de penser que Nietzsche a connaissance de cela, soit par une traduction de Lessing, ou de Goethe, ou bien par une lecture directe, et ce qui nous permet de le penser c'est que le *Fragment Posthume* 11 [296]⁴²⁰ évoque Diderot comme « *Kunstkritik* ».

D'une autre manière, et cela mérite d'être noté, dans une lettre à Reinhart von Seydlitz du 13 mai 1888, on peut lire :

« Hier, j'ai songé à un d'une *moralité larmoyante*, pour parler comme Diderot. Un paysage d'hiver. Un vieux cocher, qui, avec l'expression du plus brutal cynisme, plus dur encore que l'hiver aux alentours, urine sur son propre cheval. Le cheval, la pauvre créature martyrisée, regarde autour de soi, reconnaissant, *très reconnaissant*. »⁴²¹
Étrangement prémonitoire, comme si cela anticipait, huit mois à l'avance, l'effondrement.

Cette « moralité larmoyante » (en français dans le texte), en rapport avec Diderot, peut faire référence au roman de cet auteur *La Religieuse*, dans lequel la sensibilité est un mélange de moralité et de pathologie, et s'exprime par les larmes, qui sont la manifestation du lien entre le corps et l'esprit sensible. Enfin dans la *Nietzsches persönliche Bibliothek*, on trouve *Das Theater des Herrn Diderot. Aus dem Französischen übersetzt von Lessing*, Berlin, 1760.

⁴²⁰ *OPC*, XIII, *Fragments Posthumes*, Automne 1887 – Mars 1888, p. 305, 1887, 11 [296]/ KSA 13.122.

⁴²¹ Pour souligner davantage encore l'étrangeté de cette espèce de vision, nous donnons la version originale : « Gestern dachte ich mir ein Bild aus von einer *moralité larmoyante*, mit *Diderot* zu reden. Winterlandschaft. Ein alter Fuhrmann, der mit dem Ausdruck des brutalsten Cynismus, härter noch als der Winter ringsherum, sein Wasser an seinem eignen Pferde abschlägt. Das Pferd, die arme geschundene Creatur, blickt sich um, dankbar, sehr dankbar –. » Lettre à Reinhart von Seydlitz du 13 mai 1888, *Co VI*, p. 302-303/ BVN-1888, 1034.

C'est un peu comme dans le film « Le cheval de Turin » de Béla Tarr, sorti en 2011, où l'on assiste à la substitution de l'animal à l'homme et de l'homme à l'animal. Lors de cet échange entre l'homme et l'animal, l'animal se prend de compassion pour l'homme. Peut-être l'homme a-t-il pris la place de l'animal.

H. Nietzsche et Edmond de Goncourt.

Une dernière allusion à un auteur français sur le théâtre. Nietzsche lisait le journal des Goncourt régulièrement à Nice. C'est une citation du *Fragment Posthume* 24 [3] de l'hiver 1883 – 1884⁴²² où il est question de la *Faustin* d'E. de Goncourt, avec la mention que nous retenons ici : « le comédien qui fait de soi un personnage, par exemple la *Faustin* ». Ce n'est toutefois pas une pièce de théâtre, c'est un roman, mais le monde du théâtre s'y laisse connaître, et est cité là comme un exemple, peut-être emblématique de ce milieu. Cela a pu contribuer à dégrader l'image des gens de théâtre, histrions et cabotins, aux yeux de Nietzsche.

I. Nietzsche et Kotzebue.

Nous en arrivons aux références allemandes. August von Kotzebue (1761-1819) fut un auteur dramatique dont la notoriété dépassait même celle de Schiller et de Goethe à son époque. Nietzsche le mentionne dans *Humain, trop humain*, II, § 170⁴²³, dans « Les allemands au théâtre », et dit de ce dramaturge :

« Le véritable talent des Allemands a été Kotzebue, lui et ses Allemands, tant ceux des classes supérieures que ceux des classes moyennes, ne pouvaient être que du même monde, et ses contemporains auraient pu dire sérieusement de lui : « En lui nous vivons, agissons et existons. » Il n'y avait là rien de contraint, rien d'imposé, aucun plaisir mitigé ni forcé : ce qu'il voulait et savait faire était compris et, aujourd'hui encore, le succès théâtral *honorable* sur les scènes allemandes est effectivement échu aux héritiers honteux ou effrontés des moyens et des effets à la Kotzebue. »

Notons ceci : alors que les Allemands sont souvent dénigrés par Nietzsche pour leur type de culture dégénérée, voilà une référence qui paraît plutôt élogieuse. En revanche c'est une manière nostalgique de complimenter un public qui n'est plus, ce qui a pour

⁴²² *OPC*, IX, *Fragments Posthumes*, p. 676, 1883, 24 [3]/ KSA 10.644.

⁴²³ *HTH II*, *Opinions et sentences mêlées*, § 170, p. 128/ KSA 2.448.

conséquence de dénigrer la modernité. Et sûrement s'agit-il déjà d'une critique sous-jacente du public moderne et aussi d'une critique de la recherche d'effets de l'artiste.

Par ailleurs, dans *Par-delà bien et mal*, § 244, p. 223, on trouve : « Kotzebue connaissait certainement assez bien ses Allemands : « c'est bien nous connaître » lui lancèrent-ils en jubilant. » Cette citation marque bien la connivence, et même la concordance entre l'artiste et le public. Il n'est pas encore question de « faire le comédien », de chercher à manipuler le public, ou d'être trop influencé par lui, comme ce sera le cas dans la critique adressée à Wagner. Il y a comme une adhésion mutuelle entre l'artiste et le public, qui ne semble pas inspirer le reproche ou la remise en question ici, car il est dit : « Les villageois allemands tels que Kotzebue les a peints – et sa peinture était bonne »⁴²⁴. Pour ce qui est des œuvres retenues, on trouve : *La petite ville allemande* [c'est le titre français de *Die deutschen Kleinstädter*].

J. Nietzsche et Schiller.

Nous restons chez les auteurs allemands. Les rapports de Nietzsche à Friedrich von Schiller (1759-1805) ont subi des variations au cours du temps. Une étude précise en témoigne, dans le *Dictionnaire Nietzsche*⁴²⁵, à l'article « Schiller » rédigé par D. Astor. D'abord Schiller est admiré, il y a à cela plusieurs raisons : le jeune Nietzsche est romantique, et résonne des élans héroïques des œuvres de Schiller ; ensuite à l'école de Pforta où Nietzsche a fait ses classes, l'auteur est étudié et célébré ; et plus tard, lorsque Nietzsche enseigne à Bâle, dans ses leçons sur l'*Œdipe-Roi* de Sophocle à l'été 1870, il est question de Schiller, de façon assez élogieuse toujours (Schiller aurait su retrouver le sens de la tragédie antique, en quelque sorte) ; et même encore, lors de la rédaction de la *Naissance de la tragédie*, les théories esthétiques de Schiller servent celles de Nietzsche (comme la théorie du chœur entendu comme rempart vivant). Passant ensuite à la sorte de

⁴²⁴ *OPC*, XI, *Fragments Posthumes*, Automne 1884 – automne 1885, de Juin – Juillet 1885, 36 [40]/ KSA 11.567 : « *Die deutschen Kleinstädter*, wie sie Kotzebue gemalt hat » Notons ce glissement de sens des mots entre la ville et les villageois dans le titre en français.

⁴²⁵ Cf. *Dictionnaire Nietzsche*, des éditions Robert-Laffont, collection « Bouquin », Paris, 2017, pp. 802-806.

vénération temporaire pour Wagner, que nous savons, Nietzsche lui associe Schiller, comme complément théorique, d'autant plus que Schiller a aussi des idées sur la musique. Toutefois, la superbe de Wagner estompe un peu l'attrait accordé à Schiller, et si un mérite est conservé pour Schiller, il devient subalterne par rapport à celui de Wagner. En revanche lors de la rupture avec Wagner, la relation élogieuse à Schiller ne tient plus. Plus tard ce sont les grands mots pompeux du dramaturge et son moralisme qui sont accusés. Pour finir Schiller est condamné au même titre que Wagner, pour « la même absence de scrupule, et également son mépris pour un monde qu'il met à ses pieds »⁴²⁶.

Pourtant, au début, Schiller est reconnu, ainsi dans la *Naissance de la tragédie*, § 8, p. 59 : « Et Schiller a raison encore, en ce qui concerne ces commencements de l'art tragique : le chœur est un rempart vivant contre l'assaut de la réalité, parce que — chœur de satyres — il donne une image plus vraie, plus réelle, plus complète de l'existence que l'homme civilisé qui se considère généralement comme l'unique réalité. » ; et au § 7, p. 56 : « Dans sa célèbre préface à la *Fiancée de Messine*, Schiller a émis, à propos de la signification du chœur, une pensée infiniment plus précieuse, en considérant le chœur comme un rempart vivant dont s'entoure la tragédie, pour rester pure et se séparer du monde réel, et pour sauvegarder son domaine idéal et sa liberté poétique. » Voilà pour le complément théorique sur l'esthétique théâtrale.

On peut lire aussi, pour ce qui est de la communauté des idées sur la musique, au § 5, p. 48 :

« Schiller nous a éclairés sur le processus de sa création poétique par une observation psychologique qui lui paraissait inexplicable, mais nullement embarrassante ; il avoue en effet que, pour lui, la condition préparatoire favorable à l'acte de création poétique n'était pas la vision d'une suite d'images, avec une causalité coordonnée des pensées, mais bien plutôt une *atmosphère musicale* : « Le sentiment est chez moi tout d'abord sans objet clair et défini ; celui-ci se forme plus tard. Un certain état d'âme musical le précède et à celui-ci succède en moi l'idée poétique. » »

⁴²⁶ **CW**, *Lettre de Turin, mai 1888*, § 8, p. 51/ KSA 6.31 : « [Wagner] partage avec Schiller, avec tout homme de théâtre l'absence de scrupules, ainsi que leur mépris du monde qu'il met à ses pieds. » [Par le moyen de la recherche des effets au théâtre]

Nietzsche ne pouvait que se retrouver dans les paroles de cet auteur qui met en avant la musique par-delà la forme et l'idée, ou autrement dit qui place le dionysiaque au-dessus de l'apollinien.

Pour ce qui est de l'éloge de Schiller au moment de la complémentarité avec Wagner, nous voyons dans les *Considérations inactuelles*, IV⁴²⁷ : « Les personnages de Schiller, depuis les *Brigands* jusqu'à *Wallenstein* et à *Tell*, parcourent eux aussi un tel chemin d'anoblissement et expriment également quelque chose du devenir de leur créateur. » Au § 7, p. 131 : « l'on peut dire des drames de Schiller qu'ils sont la transposition d'une éloquence populaire ». Au § 10, p. 164, Schiller a exigé des artistes : « Élanchez-vous d'une aile audacieuse / Bien haut par-delà votre temps ! / Que de bien loin se dessine en votre miroir / L'aurore du siècle avenant ! »

À rebours de cela on retient les quelques critiques qui pointent contre Schiller. Dans *Humain, trop humain*, I,⁴²⁸ § 221, « Schiller doit la sûreté relative de sa forme au modèle, vénéré involontairement bien que désavoué, de la tragédie française », comprenons que, bien qu'il ne reconnaisse pas cet héritage, Schiller est sous l'influence du style français. Voilà déjà poindre l'accusation de la mauvaise foi de la part de cet auteur. Et dans *Humain, trop humain*, II, § 170⁴²⁹ : « Le deuxième talent théâtral [après Kotzebue] a été Schiller : celui-ci découvrit une catégorie de spectateurs qui jusque-là n'étaient pas entrés en ligne de compte ; il les trouva dans les générations encore immatures, chez les jeunes filles et les jeunes gens allemands. » C'est une autre forme de malhonnêteté intellectuelle qui apparaît ici, au travers d'une manière d'abuser des gens sans expérience, sans goût affirmé. En outre au § 176 de *Humain, trop humain*, I⁴³⁰, Nietzsche dit, des maximes de Schiller, qu'elles sont théâtrales et qu'elles produisent des effets très forts. C'est déjà un des aspects de ce qui sera reproché à la manière de faire de Wagner qui se profile là.

Enfin, dans *Le Cas Wagner*, § 3, p. 38, c'est avec ironie que Nietzsche le traite : « Schiller, le « noble » Schiller, qui leur rebattait les oreilles avec de grands mots, – c'est celui-ci qui était à leur goût [aux Allemands]. » Du statut de l'artiste éloquent, Schiller est

⁴²⁷ *Cln2*, IV, *Richard Wagner à Bayreuth*, § 2, p. 105/ KSA 1.438.

⁴²⁸ *HTH I*, Quatrième section, *Issu de l'âme des artistes et des écrivains*, § 221, p. 241/ KSA 2.181.

⁴²⁹ *HTH II*, *Opinions et sentences mêlées*, § 170, p. 129/ KSA 2.448.

⁴³⁰ *HTH I*, Quatrième section, *Issu de l'âme des artistes et des écrivains*, § 176, p. 218/ KSA 2.161.

passé au statut de l'artiste au style pompeux, à ce qui est faussement noble, à ce qui finalement est trop populaire. Et au § 6, p. 46 : « Schiller est devenu « classique ». » Cela semble tomber comme un verdict sans appel, parce qu'être classique c'est tomber dans une sorte de domaine public, c'est tomber sous la coupe du public.

Nietzsche lit des auteurs français entre 1887 et 1888, et tombe d'accord avec eux sur la critique du public de théâtre ; « masse d'humanité réunie, une bêtise agglomérée » est une citation du journal des Goncourt, que l'on retrouve dans des *Fragments Posthumes*⁴³¹. À la même époque, un autre français, B. Constant écrit *Quelques réflexions sur le théâtre allemand*, qui est l'introduction que Constant fait à sa traduction française du *Wallenstein* de Schiller. Dans les *Fragments Posthumes*⁴³², Nietzsche adhère aux analyses de Constant, sur la distinction entre le moralistes français et les idéalistes de la morale, les premiers étant de fins psychologues, les seconds (dont fait partie Schiller) étant des négateurs de la réalité, des êtres de ressentiment.

Dans la bibliothèque de Nietzsche il est fait mention de la somme *sämtliche Werke in zehn Bänden*, ce qui est plutôt conséquent. Pour le moins, nous retiendrons des œuvres de Schiller que nous pouvons supposer connues de Nietzsche puisqu'il y fait référence : *Les Brigands*, *Wallenstein*, *Guillaume Tell*, et *La fiancée de Messine*. À cela s'ajoute une autre pièce, une tragédie : *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua (La conjuration de Fiesco à Gêne)*⁴³³. Sans oublier *Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet (Le théâtre, considéré comme institution morale)*⁴³⁴ qui traite de la théorie esthétique et morale du théâtre. Et nous savons, au passage, que Nietzsche a lu *Quelques réflexions sur le théâtre allemand*, de Benjamin Constant, ce qui retouche assurément la connaissance que Nietzsche possède de ce théâtre. Cela complète d'autant le catalogue des références en matière de théâtre que nous nous chargeons ici d'établir.

⁴³¹ *OPC*, XIII, *Fragments Posthumes*, Automne 1887 - Mars 1888, p. 303, 11 [296]/ KSA 13.120.

⁴³² *OPC*, XIII, *Fragments Posthumes*, Automne 1887 – Mars 1888, p. 311, 11 [304-305]/ KSA 13.129-130.

⁴³³ Dans *CIn1*, 1, *David Strauss, l'apôtre et l'écrivain*, § 12 à la fin, p. 88/ KSA 1.241, on trouve une citation extraite de l'acte V, scène 16, de cette tragédie de Schiller.

⁴³⁴ Evoqué dans *NT*, § 22, p. 224/ KSA 1.142. Dans sa note p. 321, C. Denat indique aussi cet autre livre de Schiller : *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen (Sur le fondement du plaisir pris aux objets tragiques, 1792)*.

K. Nietzsche et Lessing.

Toujours chez les Allemands, Gotthold Ephraïm Lessing (1729 – 1781), reçoit un traitement particulier. Si dans la *Naissance de la tragédie*, au § 11⁴³⁵, il est associé à la figure dépréciée d'Euripide, et au § 15 il est appelé « Le plus sincère des hommes théoriques » (rappelons que « homme théorique » est une critique) , et si dans les *Considérations inactuelles*⁴³⁶, on trouve : « aucun des grands écrivains allemands n'est aussi populaire que Lessing auprès des petits écrivains allemands » (notons bien que populaire n'est pas une qualité), néanmoins Nietzsche s'associe à Goethe en disant « Plaignez donc cet homme hors pair » (c'est-à-dire Lessing lui-même). Nietzsche semble retenir de Lessing autre chose que ce que le public a retenu de cet auteur. Ce public est blâmé : « vous auriez le droit de penser sans honte à ce Lessing qui s'est justement brisé contre votre apathie, (...) contre la misère de vos théâtres ». Nietzsche reconnaît, dans les *Considérations inactuelles*⁴³⁷ : « Lessing est l'auteur le plus séduisant parmi les Allemands. » Encore peut-être faudrait-il se méfier de cette séduction : il y a une ambiguïté entre le Lessing qui renvoie à Shakespeare et qui tourne la forme française d'art moderne en dérision⁴³⁸ (forme française que Nietzsche valorise, mais que Lessing n'a pas su reconnaître) et le Lessing qui « a une vertu authentiquement française et [c'] est l'écrivain qui a été le plus assidu à l'école des Français »⁴³⁹. Qu'est-ce qui fait dire à Nietzsche que Lessing fut en un sens « français » ? C'est, du point de vue des effets, la virtuosité que montre Lessing pour traduire les Français. Dans *Par-delà bien et mal*, § 28 :

« Lessing constitue une exception, en vertu de sa nature de comédien qui comprenait beaucoup de choses et s'entendait à beaucoup de choses : lui qui ne fut pas pour rien traducteur de Bayle et qui aimait à se réfugier dans le voisinage de Diderot et de Voltaire (...), Lessing aimait la liberté d'esprit, la fuite hors d'Allemagne. »⁴⁴⁰

⁴³⁵ *NT*, § 11, p. 159/ KSA 1.80.

⁴³⁶ *CIn1*, I, *David Strauss, l'apôtre et l'écrivain*, § 4, p. 39/ KSA 1.182.

⁴³⁷ *CIn2*, III, *Schopenhauer éducateur*, § 2, p. 26/ KSA 1.348.

⁴³⁸ *HTH I*, Quatrième section, *Issu de l'âme des artistes et des écrivains*, § 221, p. 241/ KSA 2.181.

⁴³⁹ *HTH II*, *Le voyageur et son ombre*, § 103, p.295/ KSA 2.597.

⁴⁴⁰ *PBM*, Deuxième section, § 28, p. 79/ KSA 5.46.

En ce sens Nietzsche reconnaît dans Lessing une sorte de parent, un « alter- inactuel », dirions-nous, un auteur qui sait se rapprocher d'autres temps et d'autres lieux.

Pour ce qui est des références des œuvres théâtrales de cet auteur, on trouve une mention à *Nathan le sage*, dans les *Considérations inactuelles*, III⁴⁴¹. Dans la bibliothèque de Nietzsche, il y a les œuvres complètes de Lessing en dix tomes, mais aussi *Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück, Lustspiel in fünf Aufzügen*.

L. Nietzsche et Goethe.

Concernant un autre auteur allemand, Johann Wolfgang Goethe (1749 – 1832), on trouve dans la bibliothèque de Nietzsche les *Goethes Briefwechsel mit Schiller*, ainsi que les œuvres complètes, *Sämtliche Werke* en quarante volumes de cet auteur. Cela laisse entendre que Nietzsche avait une connaissance vraiment complète de l'œuvre de Goethe.

L'article « Goethe » du *Dictionnaire Nietzsche*, p. 391– 395, est déjà largement fourni, il est riche d'analyses détaillées et peut être suffisamment explicite pour cerner l'évolution des rapports que Nietzsche tisse au fur et à mesure avec l'œuvre et le personnage de Goethe.

Cependant nous voudrions défendre l'idée selon laquelle, bien que Nietzsche ait peut-être (re) découvert tardivement son lien à cet auteur, en l'occurrence ce lien existait déjà bien avant cette découverte. À l'insu de Nietzsche, et les nombreuses citations qu'il fait déjà dans la *Naissance de la tragédie* en témoignent, l'œuvre de Goethe infuse en Nietzsche, il en est habité et cite cet auteur à loisir. Nous recensons effectivement déjà une dizaine de citations ou références au *Faust* de Goethe dans la *Naissance de la tragédie*.

En revanche le côté dramaturgique n'est pas évident à mettre en lumière, et c'est plutôt le poète Goethe, davantage que le dramaturge, qui s'est imposé à la perspective nietzschéenne.

⁴⁴¹ *CIn2*, III, *Schopenhauer éducateur*, § 8, p. 94/ KSA 1.425.

Toutefois il y a tout de même quelques mentions explicites qui sont faites concernant le rapport de Goethe au théâtre, au drame ou à la tragédie.

Disons d'abord qu'il nous semble difficile d'adhérer sans réserve à la position de D. Astor dans son article « Goethe » dans le *Dictionnaire Nietzsche* quand il dit qu'il a fallu du temps à Nietzsche pour savoir quoi faire de Goethe. Certes, force est pour nous de reconnaître que le rapport à Goethe a évolué au fil du temps. Par contre nous constatons une aisance continue à citer le *Faust*, convoquant les vers, les re-convoquant le cas échéant, comme si Nietzsche en était habitué. C'est là le résultat d'une longue fréquentation. Nous recensons trente-sept citations du *Faust* dans l'œuvre complète⁴⁴².

Pour ce qui est de l'œuvre théâtrale en générale, il y a aussi une référence à *Nausikaa*⁴⁴³, qui est une tragédie inachevée de Goethe, quelques autres à *Iphigénie en Tauride*⁴⁴⁴ et d'autres encore à *Torquato Tasso*⁴⁴⁵.

Dans un second temps, Goethe est présenté par Nietzsche comme un autre inactuel (autre que lui-même). En ce sens Goethe sert de référence, il sert d'aune de comparaison, pour évaluer Schiller, ou bien pour évaluer Beethoven, ou bien pour évaluer Wagner. Il est ainsi posé comme point de vue et norme de mesure étalon. C'est aussi cela qui peut faire

⁴⁴² **NT**, « Essai d'autocritique » § 7, p. 94/ KSA 1.16, *Faust* II, acte 2 v. 7438 – 7439 ; § 3, p. 42, *Faust* I, v. 2603 ; § 8, p. 64, *Faust* I, v. 3982 – 3985 ; § 9, p. 69, *Faust* I, v. 409 ; § 13, p. 82, *Faust* I, v. 1607 – 1611 ; § 16, p. 92, *Faust* II, acte II v. 6173 et sq. ; § 18, p. 103, *Faust* II, acte II v. 7438 et sq. ; § 18, p. 103, *Faust* II, v. 7697 – 7810. **Cln1**, I, § 3, p. 33/ KSA 1.175-176, *Faust* I, v. 1247 – 1250 ; § 4, p. 35, *Faust* I, v. 1108 – 1109, § 6, p. 44, *Faust* I, 3181 ; **Cln1**, II, § 3, p. 109/ KSA 1.265, *Faust* I, v. 408 ; § 3 p. 113, *Faust* I, v. 1339 – 1341 ; **Cln2**, III, § 3, p. 37/ KSA 1.360, *Faust* I, v. 376 ; § 4 p. 47, *Faust* I, v. 1379 – 1381 ; § 6, p. 60, *Faust* I, v. 328-329 ; **HTH I**, § 265, p. 287/ KSA 2.220, *Faust* I, v. 1851 ; § 124, p. 171, *Faust* II, v. 12065 et sq. ; **APZ**, II, « Aux îles fortunées », p. 128/ KSA 4.109, *Faust* II, acte V « chorus mysticus » ; « Du pays de la culture », p. 164, *Faust* I, v. 1339 -1340 ; « Des poètes », p. 173, *Faust* II, v. 12104 – 12105, « chorus mysticus » ; « Des poètes », p. 174, *Faust* II, v. 12108 – 12109 ; *Faust* II, v. 12106 – 12107, « de la rédemption » p. 187, *Faust* I, v. 1339 – 1340 ; **PBM**, § 286, p. 273/ KSA 5.232, *Faust* II, acte V dernière scène, v. 11989 et sq. ; § 244 « l'événement qui transforme son Faust » ; **GM**, Avant-propos, § 3, p. 31/ KSA 5.249, *Faust* I, v. 3781 ; **GM**, Deuxième traité, « La faute », « la mauvaise conscience » et ce qui s'y apparente, § 1 p. 77/ KSA 5.292, *Faust* II, v. 3628 ; **GM**, Troisième traité, *Que signifient les idéaux ascétiques ?*, § 4, p. 132/ KSA 5.343, « un Goethe créer un Faust » [parce qu'il n'est pas Faust lui-même] ; **CW**, § 3, p. 39/ KSA 6.19, *Faust* II, vers final sur « l'éternel féminin nous élève » ; **Cid**, *Incursions d'un inactuel*, § 30, p. 193/ KSA 6.130, *Faust* I, v. 1778 et sq. ; § 46, p. 1019, *Faust* II, v. 11989 ; **GS**, Cinquième livre, § 364, p. 325/ KSA 3.612, *Faust* I, v. 1637 ; **GS**, Appendice, « Chansons du Prince Vogelfrei », « À Goethe »/ KSA 3.639, *Faust* II, v. 12104 et sq.

⁴⁴³ **NT**, § 12, p. 162/ KSA 1.83.

⁴⁴⁴ **NT**, § 20, p. 212/ KSA 1.20 ; et **HTH II**, *Opinions et sentences mêlées*, § 170, p. 129/ KSA 2.449.

⁴⁴⁵ **HTH I**, Neuvième section, *L'homme seul à seul*, § 631, p. 447/ KSA 2.358, et **HTH II**, *Opinions et sentences mêlées*, § 170, p. 129/ KSA 2.449.

penser qu'il accompagne la pensée nietzschéenne tout au long et qu'il n'est pas une découverte tardive dans l'œuvre de Nietzsche. Il ne subit pas de désamour, comme d'ailleurs n'en subissent pas non plus ni Montaigne ni véritablement Voltaire. Par là nous voyons que les retours de noces funestes tels qu'il y en a eu avec Wagner ou avec Schiller ne sont pas une fatalité, ni une nécessité induite par une psychologie cyclothymique instable (contre ce que d'aucuns ont pu défendre)⁴⁴⁶.

Tout en restant critique vis-à-vis de Goethe, Nietzsche lui adresse des remarques élogieuses. Dans *le Crépuscule des idoles*, « Incursions d'un inactuel », il y a pas moins de trois paragraphes vantant les mérites de Goethe, disant que c'est un visionnaire, un réaliste, qui loin de se détacher de la vie, s'y plonge⁴⁴⁷.

Mais pourquoi serait-il un inactuel ? Parce que : « *Goethe*, lui les Allemands n'en éprouvaient nul besoin, c'est pourquoi ils ne savent pas non plus que faire de lui. »⁴⁴⁸ Mais Goethe est aussi un inactuel parce qu'il est au-dessus des « littératures nationales », ainsi dans l'histoire des Allemands, il est semble-t-il évoqué comme un incident sans conséquence⁴⁴⁹. « C'est seulement pour le petit nombre qu'il a vécu et qu'il vit encore : pour le plus grand nombre il n'est rien. » En ce sens ce serait aussi parce que Goethe ne serait pas apprécié à sa juste valeur par les Allemands de cette fin du XIXe siècle que Nietzsche pourrait l'affectionner autant.

D'où la proximité avec Nietzsche comme inactuel. Au fond Nietzsche se trouve un précurseur. Mais ce n'est pas qu'une récupération rétrospective. La pensée de Nietzsche a vraiment, on l'a dit déjà, été formée par les mots de Goethe. On l'a vu, le *Faust* semble être cité de mémoire, comme vécu de l'intérieur.

Alors c'est un Goethe nietzschéen qui est mis en balance avec Schiller. Dans les « flâneries d'un inactuel », § 16, on peut lire : « les Allemands disent « Goethe et

⁴⁴⁶ Les attaques sont nombreuses, ne serait-ce que dans la postface des *Œuvres* de la collection « Bouquin » aux éditions Robert-Laffont, par Georges Liebert, où Nietzsche est présenté comme un musicien raté, un scientifique raté, et quelqu'un de malade. On peut encore citer Odile Marcel, *Nietzsche musicien manqué: Autour de la correspondance avec Peter Gast*, édit PUF, in *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 1977, Vol.167 (1), p.3-26.

⁴⁴⁷ *CId*, *Incursions d'un inactuel*, § 49, § 50, § 51, pp. 214-216/ KSA 6.151-153.

⁴⁴⁸ *HTH II*, *Le voyageur et son ombre*, § 107, p. 297/ KSA 2.599.

⁴⁴⁹ *HTH II*, *Le voyageur et son ombre*, § 125, p. 306/ KSA 2.607.

Schiller », – j’ai bien peur qu’ils ne disent « Schiller et Goethe » ... Continue-t-on d’ignorer qui était ce Schiller ? »⁴⁵⁰. Nous avons déjà évoqué le reproche à l’encontre de Schiller, mais à propos de la distinction à faire entre Goethe et Schiller, il faut bien dire que Goethe échappe, quant à lui, à la critique.

C’est aussi un Goethe nietzschéen qui est mis en balance avec Beethoven, dans le *Gai savoir*, au second livre, § 103, p. 153. Ce parallèle est établi à l’avantage de Goethe. Beethoven est dit « la demi barbarie », quand de Goethe il est dit « la culture » ; Beethoven est dit « le peuple », quand de Goethe il est dit « la noblesse » ; Beethoven est dit « le brave homme » quand de Goethe il est dit « l’homme bon et plus encore que bon » ; de Beethoven : « le chimérique, celui qui a besoin de consolation, l’outré, le soupçonneux, le fantasque et le tortionnaire de soi, le bouffon extasié, le bienheureux misérable, le sincère sans mesure, l’arrogant lourdaud, « l’homme non apprivoisé ». » ; et de Goethe : « l’artiste, celui qui est consolé, l’équitable, l’Allemand d’exception ». Sur le parallèle fait entre Goethe et Beethoven, il est rapporté que Goethe dit lui-même d’ailleurs dans sa correspondance avoir rencontré Beethoven, et ne semble pas l’avoir trouvé sympathique, Nietzsche prend fait et cause pour Goethe et semble avoir saisi ce propos comme prétexte de mise en perspective.

C’est encore un Goethe nietzschéen qui est mis en balance avec Wagner. D’abord de manière plutôt flatteuse pour Wagner (la rupture n’a pas encore été consommée), on peut lire dans les *Considérations inactuelles*, IV⁴⁵¹ : « on peut prendre comme image le grand contre-exemple de Goethe », Goethe est alors comparé à « un fleuve aux bras très ramifiés qui ne porte pas toute sa force à la mer mais perd et répand en ses cheminements et ses méandres au moins autant que ce qu’il mène à l’embouchure ». Goethe a une nature qui dégage « une douce et noble prodigalité ». Le trait de Wagner est sa puissance de travail et de sélection, le trait de Goethe est sa qualité d’essayiste et la multiplicité de ses modes d’expression. Les deux sont encensés dans l’affaire. En revanche finalement, après la rupture, c’est Goethe qui a le dernier mot, c’est à lui qu’est confiée la tâche de prononcer le verdict dans *Le Cas Wagner*, § 3, p. 39 : « 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

⁴⁵⁰ *CId*, *Incursions d’un inactuel*, § 16, p. 185/ KSA 6.122.

⁴⁵¹ *CIn2*, IV, *Richard Wagner à Bayreuth*, § 3, p. 109/ KSA 1.442.

Romantiques : la fatalité des Romantiques. Sa réponse : « Remâcher des absurdités morales et religieuses jusqu'à s'en étouffer. » En un mot : *Parsifal*. »⁴⁵² Nietzsche se fait porte-parole de Goethe, anachronique il est vrai, concernant l'œuvre *Parsifal*, et cependant assez proche de la source puisque Goethe avait eu cette remarque-même concernant Schlegel, un romantique converti au catholicisme.

Et pourtant du point de vue du théâtre, Nietzsche donne des spécificités de la manière, bien à lui, que Goethe a de procéder. Dans les *Considérations inactuelles*, III⁴⁵³, une lettre de Goethe à Charlotte von Stein du 3 mars 1785 est citée : « la *causa finalis* des conflits de l'univers et de l'humanité, c'est la poésie dramatique. Car sinon il n'y a absolument rien à tirer de tout cela ». Comment comprendre cela ? Il peut y avoir une certaine gratuité des événements advenus, mais si l'on veut qu'ils puissent avoir du sens, c'est au travers du drame qu'on en donnera une valeur artistement exprimée.

Par contre Goethe ne semble pas convaincu par la valeur de la représentation, et serait rejoint en cela par Nietzsche, ou, autrement dit, le Goethe nietzschéen façonne déjà en son sein cette réserve pour ce qui concerne la représentation mise en scène. Ainsi dans les *Considérations inactuelles*, IV⁴⁵⁴ : « Goethe en personne n'avait-il pas perdu l'envie d'assister aux représentations de son *Iphigénie* : « Je souffre horriblement, avait-il dit en guise d'explication, d'avoir à m'escrimer contre ces fantômes qui n'apparaissent pas tels qu'ils sont censés ». »⁴⁵⁵ Comprenons que la représentation scénique n'est pas forcément à la hauteur de la représentation mentale de l'auteur, tout comme elle peut n'être pas à la hauteur de celle du lecteur – si tant est que ce lecteur soit quelque peu versé dans la capacité à produire son propre théâtre mentalement, ce que nous nous efforçons d'ailleurs de prouver ici par ce recensement.

Le « Goethe nietzschéen » précise lui-même son implication dans l'activité dramaturgique, dans la *Naissance de la tragédie*, § 22, p. 121, où une lettre de Goethe à Schiller du 19 décembre 1797 est citée :

⁴⁵² **CW**, *Lettre de Turin, mai 1888*, § 3, p. 39/ KSA 6.19.

⁴⁵³ **CIn2**, III, *Schopenhauer éducateur*, § 5, p. 56/ KSA 1.382.

⁴⁵⁴ **CIn2**, IV, *Richard Wagner à Bayreuth*, § 8, p. 144/ KSA 1.483.

⁴⁵⁵ In GOETHE, *Correspondances*, Déclaration à Eckermann du 1^{er} avril 1827.

« En l'absence d'un vif intérêt pathologique, je n'ai jamais pu arriver à traiter aucune situation tragique ; aussi les ai-je plutôt évitées que recherchées. Ne serait-ce pas vraiment l'un des mérites des Anciens que, chez eux, le plus haut pathétique n'ait été en même temps qu'un jeu esthétique, alors que, pour nous, la vérité naturelle doit intervenir afin de produire un semblable résultat ? »

Et Nietzsche de dire ensuite : « Il nous est permis désormais de répondre affirmativement à cette question. » (La suite du propos discrédite le « critique » artificiel, qui a pris la place du public empathique antique ou classique, qui était capable de partager l'émotion esthétique). Cela signifie que le but du jeu esthétique n'est pas de susciter l'adhésion du spectateur à partir du naturel, mais bien à partir de l'artificiel, c'est-à-dire d'un jeu codé que partage le public averti.

S'agit-il de discréditer Goethe lui-même comme dramaturge intentionnel, comme auteur incapable de produire une œuvre intellectuellement réfléchie et anticipée dans sa création ? En bref, est-ce que ce serait le manque d'Euripide qui serait reproché à Goethe ? Assurément non. Et même si dans les *Considérations inactuelles*, I⁴⁵⁶, on trouve : « nous savons par Gervinus comment et pourquoi Goethe ne fut pas un talent dramatique », cela ne veut pas dire que Nietzsche adhère, sans ironie, à ce propos, bien au contraire. Dans cette critique qui est adressée à D. Strauss, il y a aussi la critique de Gervinus. À ces deux-là il est reproché de s'attaquer au monument « Goethe », qui leur survivra, sans trop de mal, quand ceux-là auront peut-être versé dans l'oubli des temps.

Toutefois, il y a une modération apportée dans ce propos par Goethe lui-même, lorsqu'il est rappelé dans *Humain, trop humain*, II, « Le voyageur et son ombre », § 124⁴⁵⁷ : « Goethe a dit un jour que sa nature était trop conciliante pour le vrai tragique. » Nous mettons cela en relation avec un passage de la *Naissance de la tragédie*, § 12, p. 77, où Nietzsche dit : « j'irais même jusqu'à prétendre que dans sa *Nausikaa* inachevée, il eut été impossible à Goethe de rendre d'une façon tragique et poignante le suicide de cet être idyllique ». Pourquoi cela ? Parce qu'en évitant délibérément le fond dionysiaque, on opte pour une épopée dramatisée, et l'on passe à côté de l'effet tragique. « Dans l'épopée dramatisée, l'acteur reste toujours (...) un rhapsode. » En cherchant à raconter, à narrer, on

⁴⁵⁶ *CIn1*, I, David Strauss, *l'apôtre et l'écrivain*, § 4, p. 38/ KSA 1.181.

⁴⁵⁷ *HTH II*, *Le voyageur et son ombre*, § 124, p. 305/ KSA 2.606.

se tient à distance du dionysiaque et du tragique. C'est certes plus supportable, plus apollinien, mais c'est moins intense.

Il y a tout de même un constat de différence qui est posé dans le *Crépuscule des idoles*, « Ce que je dois aux anciens », § 4, p. 222 : « Par conséquent Goethe ne comprenait pas les Grecs. Car c'est uniquement dans les mystères dionysiaques, dans la psychologie de l'état dionysiaque que s'exprime le *fait fondamental* de l'instinct hellénique – sa « volonté de vie ». » Mais prenons bien garde à ce trait, « Ne pas comprendre les Grecs » est presque la formule de discrédit la plus funeste sous la plume de Nietzsche. Ce qui a échappé à Goethe, semble-t-il, c'est le dionysiaque, c'est l'orgiasme, c'est le chaos créateur⁴⁵⁸. Ce point de divergence entre les deux auteurs est important, ne le nions pas, mais il faut bien que Nietzsche ait ses différences propres à mettre en évidence, on comprend alors qu'on puisse passer cette injustice mineure faite à Goethe, et ne pas lui en vouloir outre mesure. C'est là un effet de distanciation, pour donner plus de perspective. Goethe demeure un interlocuteur essentiel pour l'édification nietzschéenne, il n'est pas un adversaire.

On retiendra parmi les références faites à l'œuvre théâtrale de Goethe : les *Œuvres complètes*, en quarante volumes, présentes dans la bibliothèque de Nietzsche, certes, mais plus particulièrement : *Nausikaa*, *Faust*, *Iphigénie en Tauride*, et *Torquato Tasso*.

M. Nietzsche et Shakespeare.

Nous allons aborder maintenant un point important, voire même crucial, et toutefois problématique dans le rapport entre Nietzsche et le théâtre.

Il y a en premier lieu un intérêt à aborder selon une orientation chronologique, selon une suite temporelle, les références à Shakespeare dans l'œuvre et la littérature nietzschéenne

⁴⁵⁸ Sur ce point une réserve est cependant émise par C. Andler dans son *Nietzsche, sa vie et sa pensée*, tome 1, « Les précurseurs de Nietzsche », éditions Bossard, Paris, où l'on peut lire p. 28 : « Il [Nietzsche] oublie que la tragédie d'Hélène s'achève dans le fracas d'un cortège de silènes et de ménades, qui crient leur enthousiasme devant les mystères de Dionysos dévoilés. Mais avant tout le *Satyros* décrit pas Goethe dans un drame de jeunesse est déjà un satyre saisi par l'extase devant son Dieu ; et il est impossible que Nietzsche ne s'en soit pas souvenu. »

en général, c'est que la position que Nietzsche adopte vis-à-vis de l'auteur anglais évolue dans le temps.

Remarquons d'abord que, de même que ce qu'il en était avec l'œuvre de Goethe, Nietzsche est pareillement familier avec l'œuvre de Shakespeare. On peut dire de même d'ailleurs qu'il en est tout autant habitué, que cela fait partie de sa formation esthétique théâtrale élémentaire. Ce qui en atteste ce sont, d'une part, les représentations auxquelles Nietzsche assista dès son école de Pforta, qui lui ont fait connaître (et qu'il disait apprécier fortement, à l'époque, c'est tout de même notable) les pièces du *Marchand de Venise*⁴⁵⁹, de *Jules César*⁴⁶⁰ et du *Songe d'une nuit d'été*. Et plus tard il est question d'assister à des représentations de *Hamlet* et de *Roméo et Juliette*, toujours en spectacles vivants.

En plus de ces spectacles vus, il est fait référence aux œuvres littéraires suivantes : *Macbeth*⁴⁶¹, *Troïlus et Cressida*⁴⁶², *Timon d'Athènes*⁴⁶³, *Comme il vous plaira*⁴⁶⁴, *Othello*⁴⁶⁵, *La comédie des erreurs*⁴⁶⁶, *Roméo et Juliette*⁴⁶⁷. Des citations d'*Hamlet* sont faites régulièrement⁴⁶⁸. Certes c'est tout de même moindre que les citations du *Faust*, il nous faut bien le reconnaître. Cependant nous maintenons que la comparaison se tient.

⁴⁵⁹ Cf. Lettre à Franziska Nietzsche, 22-25 février 1860, **Co I**, p. 112/ BVN-1860, 130 : « Encore que les élèves de seconde supérieure aient joué avec beaucoup d'entrain, *Le Marchand de Venise* m'a plu davantage, en particulier à cause du jeu fameux de Thiemich dans le rôle de Shylock. Goetz également dans le rôle du vieux Gobbo jouait à la perfection. »

⁴⁶⁰ Cf. Lettre à Franziska Nietzsche, milieu février 1861, **Co I**, p. 164/ BVN-1861, 213 : « Que tu aies plus apprécié le *César* et les scènes du *Songe d'une nuit d'été* que les pièces des élèves de seconde, rien de plus naturel car, aussi bien, elles furent beaucoup mieux jouées. »

⁴⁶¹ Dans **Cin1**, I, *David Strauss, l'apôtre et l'écrivain*, § 4, p. 38/ KSA 1.181 ; et **A**, Livre IV, § 240, p. 200/ KSA 3.201.

⁴⁶² Dans **OPC**, I, *La naissance de la tragédie, Fragments Posthumes*, Automne 1869 – printemps 1872, p. 174, de 1869, 1 [58]/ KSA 7.28.

⁴⁶³ Dans **OPC**, I, *La naissance de la tragédie, Fragments Posthumes*, Automne 1869 – printemps 1872, p. 317, de 1870, 7 [187]/ KSA 7.211.

⁴⁶⁴ Allusion au personnage de Christophe, dans **GM**, Troisième traité, *Que signifient les idéaux ascétiques ?*, § 17, p. 169/ KSA 5.378.

⁴⁶⁵ Dans **HTH I**, Deuxième section, *Éléments pour l'histoire des sentiments moraux*, § 61, p. 121/ KSA 2.78 ; et dans la Lettre à H. Köselitz du 13 juin 1887, **Co VI**, p. 95/ BVN-1887, 859.

⁴⁶⁶ Allusion dans **OPC**, XII, *Fragments Posthumes*, Automne 1885 – automne 1887, p. 174, du début 1886, 3 [14]/ KSA 12.174.

⁴⁶⁷ Dans la Lettre à E. Rohde du 25 mai 1874, **Co II**, p. 500/ BVN-1874, 366 ; la Lettre à O. Marbach du 14 juin 1874, **Co II**, p. 503/ BVN-1874, 369 ; la Lettre à C. von Gersdorff du 8 mai 1874, **Co II**, p. 492/ BVN-1874, 361.

⁴⁶⁸ Par exemple dans la Lettre à P. Deussen d'octobre novembre 1867, **Co I**, p. 555/ BVN-1867, 568 ; ou bien dans *Fragments Posthumes*, de l'été 1873, 29 [196]/ KSA 7.709.

C'est d'ailleurs une mise en perspective souvent établie par Nietzsche lui-même, celle qui rassemble Faust et Hamlet, Goethe et Shakespeare.

Nous ne constatons cependant pas qu'il y ait une implication du jeune Nietzsche de la même ampleur pour Goethe, que pour Shakespeare. Elle semble plus « impliquante », ou pour ainsi dire plus passionnée envers Shakespeare car il ne s'agit pas seulement de le réciter mais aussi de le vivre. En l'occurrence, en 1864, dans sa dernière année d'école supérieure à Pforta (imaginons le cadre, une école installée dans un ancien monastère saxon de deux cents ans), Nietzsche est alors un étudiant de dix-neuf ans et il joue le rôle de Henry Percy surnommé « Hotspur », lors d'une lecture de la pièce *Henry IV*, acte 1, en classe, pour célébrer l'anniversaire des trois cents ans de William Shakespeare. Le personnage de Hotspur est enclin à la rage, à la rébellion, et dispose d'une rhétorique hyperbolique ; ce personnage, disons-nous, est une personnalité intéressante pour le futur polémiste que sera Nietzsche. Il semble que Nietzsche ait embrassé à pleines mains son rôle dramatique. Il écrit à ses amis G. Krug et G. Pinder, dans la lettre du 12 juin 1864 : « Pour la fête de Shakespeare (...) l'après-midi, nous lûmes devant un vaste public *Henry IV* (...). J'ai lu le rôle de Henry Percy avec force agitation et fureur »⁴⁶⁹. Ce même épisode fut par ailleurs rapporté de manière critique par le camarade de classe de Nietzsche, Paul Deussen. Ce dernier dit : « *Nietzsche hatte die Rolle des Heißspornes Percy zu lesen, die er mit wohltönendem und sympathischem Organ, jedoch nicht ohne falsches Pathos vortrug* »⁴⁷⁰. Nous traduisons cette dernière formule par : « non sans faux pathos ». Nietzsche, content de lui-même, mais fortement émotionné, n'aurait-il peut-être pas été bon acteur ? Paul Deussen dit aussi (nous traduisons) « Nietzsche était de nature grave, tout ce qui relève du jeu d'acteur, dans le sens du blâme ou dans celui de l'éloge, lui était totalement étranger. »

L'inspiration ne fait pas tout. L'excellence de la source inspirante ne fait pas tout. Si plus tard il apparaîtra que le jeu de l'acteur, pour être bon, comme Talma le recommande, doit être déconnecté de l'émotion inspirée, alors il peut résulter de cela une prise de conscience du paradoxe de l'acteur : pour être vrai, il faut être faux ; et si l'on est vrai alors

⁴⁶⁹ Lettre du 12 juin 1864, *Co I*, p. 302/ BVN-1864, 426.

⁴⁷⁰ Cf. Paul DEUSSEN, *Erinnerungen an Friedrich Nietzsche*, Leipzig, Brockhaus, 1901, p. 10.

on joue faux. Peut-être est-ce cela qui déplaît le plus à Nietzsche ; au théâtre on n'aurait pas le droit de jouer « vrai », pas le droit à la sincérité.

Il ne serait pas possible de revendiquer à la fois l'intensité de vie et à la fois la capacité de transmettre cette intensité de vie par le jeu théâtral. Pour bien jouer, il faudrait faire semblant. L'acteur lui-même, si tant est qu'il fut sensible aux qualités de l'esthétique et de la littérature de Shakespeare, doit se détacher ensuite de son émotion, de sa sensibilité, et être capable de mettre à la place la technique d'exposition de son jeu, vivre en somme une schizophrénie entre ce qu'il sent et ce qu'il montre.

On note d'autre part une certaine emphase shakespearienne manifestée dans les notes de 1870-1871, dans son *Introduction aux leçons sur l'Œdipe-Roi de Sophocle*, donnée à Bâle. Il est question dans cette leçon de faire valoir les qualités du théâtre de Sophocle en l'opposant au théâtre de Shakespeare. Shakespeare ne sert ici que de faire-valoir inversé. Il lui est bien reproché quelques petites choses, qui d'ailleurs reviendront plus tard sous la plume de notre auteur. Ainsi : « Shakespeare a travaillé scène par scène, il a mis la pièce en morceaux, en cas de conflits, il a sacrifié l'accord du tout au plein effet sur les détails. »⁴⁷¹ Il y a des intuitions de jeunesse qui deviendront par la suite des jugements décisifs.

Nietzsche ne mentionne que peu l'auteur anglais dans la forme publiée de la *Naissance de la tragédie* en 1872. À l'exception toutefois d'un passage-clé : le moment où Nietzsche tente d'expliquer ce que le dionysiaque signifie vraiment, au fond. En ce lieu Shakespeare devient un avatar de Dionysos, en tant que gardien d'un « savoir-souffrir » ancien. Dans ce rôle, Shakespeare repose au centre du travail de penser nietzschéen, le Minotaure au cœur du labyrinthe de la pensée de Nietzsche. Dans ce labyrinthe, avec ses allers, ses retours, ses détours et ses raccourcis parfois, Shakespeare est peut-être à la fois le Minotaure et le fil d'Ariane. En fait Nietzsche ne voit pas Shakespeare comme un masque, mais comme le maître masque, qui est défini lui-même par l'activité de porter des masques. Shakespeare, selon la lecture que Nietzsche en fait, est l'exemplarité même du fait de porter des masques, puisqu'il est l'auteur qui porte les masques de tous ses personnages. Nietzsche, de son côté, porte lui-même des masques multiples dans sa manière d'exposer sa philosophie. Il se pense lui-même comme il pense Shakespeare au travers des masques de Hamlet, de Brutus, de César. En outre cette manière que Nietzsche a d'insister pour dire

⁴⁷¹ Cf. F. NIETZSCHE, *Introduction aux leçons sur l'Œdipe-Roi de Sophocle*, p. 51.

que Shakespeare ne serait autre que Lord Francis Bacon n'est pas anodine non plus. Certes cette hypothèse n'a pu tenir chez des historiens, qu'un temps seulement : elle offrait en effet des lettres de noblesse et des connaissances érudites à un auteur (pour, en quelque sorte exorciser le reproche de « génie désordonné » qualifiant Shakespeare dans *Ecce homo*), recelant quelque mystère, lui qui sans cela n'aurait été que le fils d'un gantier. Qu'importe d'ailleurs que ce soit vrai ou que ce soit faux. Qu'importe si cette théorie n'a pas fait long feu. Qu'importe même si le nom « Shakespeare » n'est pas comme un nom rassemblant un collège d'auteurs divers, le lieu imagé d'une compilation, qui serait un personnage conceptuel comme le diraient Deleuze et Guattari. Et qu'importe d'ailleurs si un philologue universitaire bâlois aurait pu être séduit par une théorie, qui avait déjà été évoquée pour parler d'Homère de la même manière, comme d'un nom générique de compilation de sources diverses. Le fait est que Shakespeare – et derrière lui Bacon – est présenté comme un masque. Un masque que Nietzsche peut à son tour arborer comme une conquête, ou comme un trophée. Et l'on peut même se permettre d'interpréter le mot, dans la lettre à Cosima Wagner, du 3 janvier 1889⁴⁷², juste après l'effondrement, selon lequel – et cela sonne comme un mot de la fin – il n'était lui-même que l'avatar (il dit : « *Meine Inkarnationen* ») du poète Shakespeare, et de Lord Bacon. Finalement, son dernier masque, et peut-être pourrions-nous aller jusqu'à dire : son masque mortuaire.

Nous devons noter ici combien il est important de traiter la référence au personnage de Hamlet à part, dans la prise en compte des références à l'œuvre de Shakespeare. Il y aurait même à faire la différence entre le « Cas Hamlet »⁴⁷³ et l'œuvre dramatique éponyme. Sauf que ce sont « la succession des scènes et le spectacle des tableaux [qui] proclament une sagesse plus profonde » que « les paroles et les concepts » ; car la philosophie d'Hamlet se déduit non pas des paroles mais de l'action dans son ensemble⁴⁷⁴. Le cas Hamlet est exposé comme une figure, la figure de l'homme dionysien. La vision de l'horrible vérité anéantit toute motivation chez Hamlet aussi bien que chez l'homme dionysien. Alors aucune consolation ne peut plus prévaloir, le désir s'élance par-dessus tout un monde vers la mort⁴⁷⁵. L'intuition formidable de Shakespeare, selon Nietzsche, est

⁴⁷² Cf. Lettre à Cosima Wagner du 3 juin 1889/ BVN-1889, 1241.

⁴⁷³ La formule est posée dans *NW, Le psychologue prend la parole*, § 3, p. 201/ KSA 6.436.

⁴⁷⁴ *NT*, § 17, p. 189/ KSA 1.110.

⁴⁷⁵ *NT*, § 7, p. 135/ KSA 1.58.

d'avoir posé avec Hamlet un point de jonction entre le dionysiaque profond mais intenable et le non-encore apollinien, car Hamlet désespère et ne parvient pas à compenser son dégoût en lui donnant une forme plastique qui le rendrait pleinement acceptable.

Cette intuition originaire primordiale accordée à Shakespeare le présente sous l'appellation de « barbare ». En effet dans la *Naissance de la tragédie*, Shakespeare est appelé « barbare critique »⁴⁷⁶. Expliquons cela : tout comme Beethoven, à qui il est comparé, Shakespeare n'est pas de son temps, c'est un inactuel⁴⁷⁷. La critique dénommée « barbare » n'est pas la critique de l'art envisagée par rapport à sa modernité. La critique dite « moderne » de l'art n'est que superficielle, elle n'est qu'un divertissement. Par contre, un esprit doué par la nature de facultés plus nobles et plus délicates, non encore perverti par la modernité, entendons par là un « barbare critique », pourrait vraiment avoir quelque chose à dire (c'est de Shakespeare dont il est question ici). Toutefois il manquera à ce barbare critique à devenir auditeur esthétique, c'est-à-dire prévenu de la métaphysique du dionysiaque et de l'apollinien. Nous reconnaissons bien là la thèse de la *Naissance de la Tragédie*.

Nous retenons par ailleurs que dans le *Dictionnaire Nietzsche* il y a bien un article consacré à « Shakespeare », fait par M. Korichi, auquel il serait possible de se référer, mais en l'occurrence c'est plutôt l'article « barbarie » de P. Choulet qui nous intéresse ici particulièrement. Cet article évoque l'idée d'un mouvement de pensée dans la désignation du sens de la notion, d'un changement de désignation, d'une évolution de signification. Nous n'oserions pas parler de dialectique (au sens hégélien du terme), car le jeu des perspectives est infini et il y a peu de chances qu'une vérité ultime éclate au terme de la démarche. Cependant le premier sens conféré au mot barbare semble quelque peu abandonné au fur et à mesure de l'évolution de la réflexion dans le temps. Il n'y aurait aucune raison, à ce qui semble, de faire varier les perspectives des significations, si le premier sens était suffisant et satisfaisant. Sans garantir qu'on se rapproche de la vérité, au moins l'on envisage de s'éloigner de l'imprécision.

⁴⁷⁶ *NT*, § 22, p. 226/ KSA 1.144.

⁴⁷⁷ C'est la même idée que l'on retrouve dans *HTH I*, Quatrième section, *Issu de l'âme des artistes et des écrivains*, § 221, p. 244/ KSA 2.183, mais cette fois Shakespeare est comparé à un autre inactuel, Goethe : de la même manière que pour ce qui est de Shakespeare, « Goethe n'a encore produit absolument aucun effet et que son temps est seulement à venir. »

Le premier sens de « barbare », nous le pensons d'abord dans l'opposition grecque au non grec, c'est l'excès, l'*hybris*, hors de toute mesure, « on laissait justement se déchaîner les bêtes les plus sauvages de la nature »⁴⁷⁸, qui souligne l'immense abysse qui sépare les Grecs dionysiens des barbares dionysiens, car chez les Grecs il y a une entente à distance avec l'apollinien.

Voyons combien ce portrait ressemble à celui qui est fait de Shakespeare. Ce qui est reproché à Shakespeare c'est la confusion et le mélange baroque. Déjà en 1870, dans *l'Introduction aux leçons sur l'Œdipe-Roi de Sophocle* on trouve cela : « Chez Shakespeare il y a une luxuriance prodigieuse de la forme, c'est le roman, l'épopée, qu'il a dramatisés. Shakespeare a travaillé scène par scène, il a mis la pièce en morceaux, en cas de conflits, il a sacrifié l'accord du tout au plein effet du détail. »⁴⁷⁹ Ce qui est admiré, c'est l'intuition du fond terrible du réel, et l'obstination qui tend néanmoins vers celui-là. La confusion des genres est le résultat « d'instincts qui s'opposent puissamment » chez Shakespeare⁴⁸⁰. Cela génère un galimatias baroque d'influences. Dans *Par-delà bien et mal*⁴⁸¹, Shakespeare est montré comme un mélange, comme une synthèse des goûts espagnol⁴⁸², mauresque et saxon (ce qui opposerait de façon manifeste l'auteur anglais d'un Grec contemporain d'Eschyle, est-il dit). Shakespeare est montré comme un bariolage sauvage, un pêle-mêle de ce qu'il y a de plus délicat, de plus grossier et de plus artificiel. Toujours dans cette même idée de confusion, et bien que le vénéré Lessing vante les mérites de Shakespeare, Nietzsche souligne encore « le grand barbare » Shakespeare⁴⁸³, qui permet de jouir de la floraison sauvage, de beauté miraculeuse et d'irrégularité gigantesque. Shakespeare est barbare d'un côté, au sens où il possède l'intuition dionysiaque, mais il est barbare d'un autre côté, au sens où il ne parvient pas à donner une forme maîtrisée à ses représentations. Par exemple, en tant qu'auteur excellent et fin

⁴⁷⁸ *NT*, § 2, p. 108/ KSA 1.32.

⁴⁷⁹ Cf. F. NIETZSCHE, *Introduction aux leçons sur l'Œdipe-Roi de Sophocle*, p. 51.

⁴⁸⁰ *OPC*, X, *Fragments Posthumes*, Printemps- automne 1884, p. 322, 27 [59]/ KSA 11.289.

⁴⁸¹ *PBM*, Septième section, § 224, p.195/ KSA 5.159.

⁴⁸² *OPC*, I, *La naissance de la tragédie, Fragments Posthumes*, Automne 1869 – printemps 1872, p. 294, de 1870, 7 [124]/ KSA 7.181, où Shakespeare est rapproché de Cervantès.

⁴⁸³ *HTH I*, Deuxième section, *Éléments pour l'histoire des sentiments moraux*, § 221, p. 242/ KSA 2.182.

psychologue, il comprend les forces qui agitent le fond humain⁴⁸⁴, mais il raisonne les passions et passionne les raisons, au point de rendre confus les effets produits.

Nous trouvons sous la plume de Nietzsche une explication sur ce point difficile, sur cette ambiguïté des deux sens du mot barbare attribués à l'auteur anglais :

« Effet de la quantité. — Le plus grand paradoxe de l'histoire de la poésie est que, dans tout ce qui faisait la grandeur de la poésie ancienne, le poète peut être un barbare, tordu et bossu de la tête aux pieds, tout en restant le plus grand des poètes. Il en va ainsi pour Shakespeare qui, comparé à Sophocle, ressemble à une mine qui regorge d'or, de plomb et d'éboulis, tandis que ce dernier est plus que de l'or, de l'or sous la forme la plus noble, ce qui fait presque oublier sa valeur de métal. Mais la quantité poussée à l'extrême *vaut* qualité, ce qui profite à Shakespeare. »⁴⁸⁵

Encore une fois, on voit bien que l'auteur anglais est admiré en même temps qu'il est critiqué pour le côté confus de ses pièces. Il y a bien une force expressive qui est reconnue, tout comme une perspicacité et une obstination de l'auteur dans sa recherche d'authenticité. Il est accordé à Shakespeare une valeur certaine, le passage de *Humain, trop humain*⁴⁸⁶ traitant du « culte du génie par vanité » dit que les œuvres de Shakespeare nous paraissent parfois comme des œuvres inégalables, hors de notre portée, hors de notre capacité de création, en cela elles sont admirables, même si c'est notre pusillanimité qui les élit comme telles. Elles nous apparaissent comme des œuvres de génie.

Mais au fond, si Nietzsche qualifie Shakespeare de « génie désordonné » dans *Ecce homo*⁴⁸⁷, ce n'est pas tant contre Shakespeare mais surtout dans le souci de mettre en relief une autre position. Cela se voit assez clairement déjà, au printemps 1878, après la rupture d'avec Wagner et le pangermanisme, cette attitude de perspectiviste produit un recouvrement, un effet de contagion. Nietzsche ne sait plus alors trop quoi faire de Shakespeare. Shakespeare avait été reconnu par Schlegel, qui le compare à un allemand,

⁴⁸⁴ Comme Montaigne, dont il serait un lecteur selon Nietzsche, cf. *Cln2*, IV, *Richard Wagner à Bayreuth*, § 3, p. 110/ KSA 1.444 ; et *HTH I*, Quatrième section, *Issu de l'âme des artistes et des écrivains*, § 176, p. 217/ KSA 2.161.

⁴⁸⁵ *HTH II*, *Opinions et sentences mêlées*, § 162, p. 124/ KSA 2.444.

⁴⁸⁶ *HTH I*, Quatrième section, *Issu de l'âme des artistes et des écrivains*, § 162, p. 206-207/ KSA 2.151.

⁴⁸⁷ *EH*, *Pourquoi je suis si avisé*, § 3, p. 78/ KSA 6.285.

« *ganz unser* », dit-il. Or si Wagner et le pangermanisme sont critiqués, Schlegel est éclaboussé au passage, et Shakespeare reçoit des gouttes. Aussi quand Nietzsche dit « barbare » à ce moment-là, c'est à prendre au sens dépréciatif du mot, au sens de peuple, de masse inculte, brutale et peu raffinée. Pour comprendre cela il faudrait avoir pressenti aussi que le « *Sturm und Drang* » des romantiques était déjà une annonce du pangermanisme. Rappelons au passage que si Goethe échappe à la critique, c'est parce qu'il est vu par Nietzsche comme non allemand, et comme intempestif. Or Shakespeare ne peut-il être vu comme intempestif de la même façon ?

Le retour ultérieur à Shakespeare retrouvera une certaine innocence du « barbare » du début de la *Naissance de la tragédie*, la reconnaissance a posteriori qu'il était déjà un dionysien. « Barbare » au sens de retour délibéré, cette fois, au dionysien, c'est alors un compliment. Shakespeare est celui qui a fait le choix du masque dionysien. Le masque est intrigant, il pose question, il est le symbole de la mise en perspective. C'est toujours cette recherche de mise en perspective, dans l'emboîtement des références, que nous retrouvons dans des questionnements. Nietzsche se demande si Grillparzer (qui est un observateur qualifié de paisible et de retiré) a raison lorsque ce dernier dit « Nous autres modernes, nous avons tous été corrompus par Shakespeare. »⁴⁸⁸ à cause des sentiments exacerbés qui s'expriment dans ses drames. Nietzsche se demande si Byron a raison quand ce dernier dit : « Je considère Shakespeare comme le pire modèle, même s'il est le plus extraordinaire des poètes. »⁴⁸⁹ Et Nietzsche se demande si Goethe a raison lorsque ce dernier dit : « Nul n'a plus que lui [Shakespeare] méprisé le costume apparent, mais il connaît à merveille le costume intérieur des hommes, en quoi tous se ressemblent »⁴⁹⁰. Il y a dans ces questions le constat que Shakespeare ne laisse pas indifférent, plait ou déplaît, mais ne peut être laissé de côté. Il est incontournable.

Shakespeare a su traiter d'autre part les modèles historiques de personnages. Voyons en quoi ils sont à prendre en considération. Nous pouvons dans un premier temps rappeler les explications qui permettent de traiter du théâtre historique comme histoire monumentale⁴⁹¹. Nietzsche dit : « Elle [l'histoire monumentale] lui permet de voir que telle grandeur a jadis

⁴⁸⁸ *Cln1*, II, *De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie*, § 4, p. 120/ KSA 1.277.

⁴⁸⁹ *HTH I*, Quatrième section, *Issu de l'âme des artistes et des écrivains*, § 221, p. 243/ KSA 2.183.

⁴⁹⁰ *Cln1*, II, *De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie*, § 5, p. 124/ KSA 1.282.

⁴⁹¹ *Cln1*, II, *De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie*, § 2, p. 103/ KSA 1.258.

été possible, et sera donc sans doute possible à nouveau »⁴⁹². C'est une manière de prendre modèle sur les grands hommes du passé : « L'histoire intéresse avant tout l'homme actif et puissant qui livre un grand combat et a besoin de modèles, de maîtres, de consolateurs qu'il ne peut trouver autour de lui et dans le présent »⁴⁹³. Cependant il faudra bien avoir à l'esprit que « jamais la même combinaison ne pourra à nouveau sortir de la loterie du futur et du hasard »⁴⁹⁴. Alors si l'on peut aimer les représentations tragiques historiques c'est parce qu'elles exposent comment ce qui a été possible a pu l'être. Ainsi quand ces grands hommes sont rendus magnifiques par l'art, cela aide l'individu à se construire⁴⁹⁵.

Dans un second temps, ce qui sous-tend ces interrogations c'est la théorie de Nietzsche sur l'artiste, et aussi celle sur le philosophe, eux qui sont chacun précisément dans leur temps quand ils n'y sont plus (paradoxalement), car ils sont les produits tardifs, ou autrement dit décadents, descendant d'une époque, eux qui concentrent en eux les forces productrices de cette époque et ses tensions, mais qui ne se révéleront qu'une fois cette époque révolue. Sûrement Shakespeare est-il en passe d'être déjà révolu selon le regard que Nietzsche porte sur lui.

Dans notre recensement des références à Shakespeare, nous posons alors une question : si Nietzsche connaît *Le marchand de Venise*, comme on l'a bien reconnu, comment se fait-il qu'il n'en soit pas fait mention dans la *Généalogie de la morale* ? Qu'il ne soit pas fait mention non plus de Shylock ? Etrangement en effet dans cette œuvre il est fait référence à une origine de la morale qui a trait à une contrepartie morale où l'on donne de soi, qui prend une compensation dans la chaire, au sens où la responsabilité est liée à l'implication physique de la personne. Il est d'ailleurs clairement dit dans le *Deuxième traité* : « Or le créancier pouvait en fait infliger au corps du débiteur toutes sortes d'outrages et de

⁴⁹² Id. p. 104.

⁴⁹³ Id p. 103.

⁴⁹⁴ Id. p. 107, oserait-on mettre cela en comparaison avec le fameux « Un coup de dé jamais n'abolira le hasard » de Mallarmé, (1897) ? Il y a comme un air de ressemblance.

⁴⁹⁵ Et cependant dans *A*, Livre IV, § 324, p. 227/ KSA 3.231, l'acteur, quand il joue un personnage historique, ne saisit que « l'ombre de l'âme d'un grand héros » (...) « l'acteur n'est précisément qu'un singe idéal ». Il ne faudrait pas que l'acteur croie qu'il vit les mêmes émotions, qu'il comprend les mêmes enjeux que le grand homme. Même si l'art de l'acteur est de faire croire cela au public.

tortures, par exemple découper ce qui paraissait approprié au montant de la dette. »⁴⁹⁶ Etonnant comme cela fait écho à la pièce de Shakespeare⁴⁹⁷. Etonnant toutefois comme il n'y est pas renvoyé, quand Nietzsche aime faire des indications, ne serait-ce que de manière allusive. Le propos shakespearien, teinté d'antisémitisme flagrant, est-il sagement évité pour ne pas verser dans ce biais, à une époque de la vie de Nietzsche où celui-ci s'opposait aux attaques contre les Juifs ? Pour ne pas abonder dans ce sens ? Pour marquer fortement sa désapprobation même ? À moins que le passage de la *Généalogie de la morale* fût écrit dans l'intervalle de temps où Shakespeare était en partielle disgrâce sous le regard de Nietzsche, associé de trop près aux romantiques pangermanistes qui le remettaient au goût du jour. Seulement cette dernière perspective ne correspond pas spécifiquement à l'époque de la *Généalogie de la morale*, alors pourquoi cette non-référence ? Peut-être est-ce là un dommage collatéral entre artistes qui se frôlent de trop près, qui ont besoin de ne pas trop montrer leurs ressemblances afin qu'apparaissent mieux leurs spécificités. Il n'empêche, ce n'est pas là un divorce, ce n'est pas là une rupture comme il put y avoir avec Wagner par exemple. Le fond commun partagé demeure entre Nietzsche et Shakespeare, il y a des intuitions sur la réalité cruelle inscrite dans le fond de la nature humaine qui sont communes, et il demeure de l'admiration.

Pour ce qui est des références nous renvoyons aux œuvres : *Le Marchand de Venise*, *Jules César*, *Le Songe d'une nuit d'été*, *Hamlet*, *Roméo et Juliette*, *Macbeth*, *Troilus et Cressida*, *Timon d'Athènes*, *Comme il vous plaira*, *Othello*, *La comédie des erreurs*, *Roméo et Juliette*, et plus généralement aux treize volumes du *The Handy-volume Shakespeare*, cité dans l'annexe 1.

⁴⁹⁶ **GM**, Deuxième traité, « *La faute* », « *La mauvaise conscience, et ce qui s'y apparente* », § 5, p. 86/ KSA 5.299.

⁴⁹⁷ Cf. W. Shakespeare, *The Merchant of Venice*, Act 1. Sc. 3, « Shylock : Go with me to a notary, seal me there / Your single bond ; and in a merry sport, / If you repay me not on such a day, / In such a place, such sum or sums as are / Expressed in the condition, let the forfeit / Be nominated for an equal pound / Of your fair flesh, to be cut off and taken / In what part of your body pleaseth me. »

N. Nietzsche par rapport à d'autres dramaturges.

Encore une fois, rappelons-le, nous voulons montrer toute l'étendue de la culture théâtrale de Nietzsche, car il y en a manifestement une. Notre projet n'est pas seulement d'invalider les affirmations de Bernard Lambert, disant qu'il n'y a pas de références au théâtre ni à la scène chez Nietzsche, mais plutôt de chercher à évaluer les apparentes contradictions (ou peut-être sont-ce des provocations ?) qui sont dans le propos nietzschéen lui-même. Sans vouloir vendre la mèche trop tôt, nous avançons dans cette enquête, dans ce réquisit, avec une « idée de derrière » la tête, comme dirait Pascal : mettre le corpus théâtral avéré, appartenant à Nietzsche, en face à face, front à front, en perspective aussi, avec les formules de *Nietzsche contre Wagner*, « Où je fais des objections »⁴⁹⁸ : « Que m'importe, à moi, le théâtre ? que m'importent les crampes de ses « extases » morales où le peuple – et qui n'est pas « peuple » ! – trouve son compte ! Que m'importent les tours de passe-passe et poses du comédien ! – On le voit, je suis foncièrement anti-théâtral, j'ai au fond de l'âme contre le théâtre, *cet art des masses par excellence*, le mépris profond qu'éprouve aujourd'hui tout artiste à son endroit. »

Nous allons donc compléter encore, compléter davantage, toujours le tableau ébauché jusqu'ici, d'un Nietzsche « intéressé » depuis longtemps par le théâtre, à qui il importe au fond tout de même d'une certaine manière.

N. 1. Nietzsche et Félix Lope de Vega Carpio.

Nous envisageons maintenant de voir cela au travers d'autres références, d'autres auteurs auxquels il est fait mention. Ainsi en est-il d'auteurs espagnols, tel Félix Lope de Vega Carpio (1562-1635) qui est comparé à Calderon et aussi à Mozart. Ceux-là sont considérés comme aboutissement de la forme originaire romaine (qui est déjà une digestion de la forme grecque, en y mêlant en plus entre autres l'éloquence), dans un *Fragment posthume* 9 [35] de 1871⁴⁹⁹. Lope de Vega est aussi cité dans un *Fragment Posthume* 11

⁴⁹⁸ **NW**, *Où je fais des objections*, p. 185/ KSA 6.419.

⁴⁹⁹ **OPC**, I, *La naissance de la tragédie, Fragments Posthumes*, Automne 1869 – printemps 1872, p. 372, de 1871, 9 [35]/ KSA 7.284.

[22] d'Automne 1887-Mars 1888⁵⁰⁰ : « *Yo me sucedo a mi mismo* », citation qui est aussi reprise dans le *Crépuscule des Idoles*, dans les « Incursions d'un inactuel »⁵⁰¹. Là, Nietzsche se trouve un précurseur, rétrospectivement, car se succéder à soi-même c'est d'une certaine façon devenir qui l'on est soi-même, qui mérite d'être comparé à la fameuse reprise de Pindare, le célèbre « Tu dois devenir celui que tu es ! » du fameux aphorisme 270⁵⁰².

N. 2. Nietzsche et Calderon.

Un autre auteur dramatique espagnol encore est désigné plusieurs fois dans *Humain, trop humain*, c'est : Pedro Calderon (1600-1681). Ainsi, dans *Humain, trop humain*, I⁵⁰³, une citation est faite par Nietzsche, qui est extraite de *La vie est un songe*, qui est la suivante : « La plus grande faute de l'homme / Est d'être né ». Cela pourrait être rapproché de la formule de Silène dans la *Naissance de la tragédie*, § 3⁵⁰⁴, si ce n'était toutefois la « moraline » associée à la notion de « faute », qui justifie l'accusation nietzschéenne à l'encontre de Calderon de « christianisme superlatif », dans ce même § 141. Il s'en est fallu de peu que celui-là aussi soit un précurseur.

Par ailleurs il est tout de même reconnu un mérite à Calderon, puisqu'il est comparé, dans *Humain, trop humain*, II, dans « Opinions et sentences mêlées »⁵⁰⁵, à Kotzebue, à Sophocle et à Goethe : ce qui est presque déjà un éloge. Un peu plus loin dans *Humain, trop humain*, II, « Opinions et sentences mêlées »⁵⁰⁶, Calderon est comparé à Homère, à Théocrite et à Racine. Il y est même dit que l'art de tous ceux-là est excédent d'une conduite de vie sage et harmonieuse, ce qui est élogieux, force est pour nous de l'admettre.

⁵⁰⁰ **OPC**, XIII, *Fragments Posthumes*, Automne 1887 – Mars 1888, p. 217, 11 [22]/ KSA 13.14.

⁵⁰¹ **CId**, *Incursions d'un inactuel*, § 13, p. 183/ KSA 6.120.

⁵⁰² **GS**, Troisième livre/ KSA 3.519

⁵⁰³ **HTH I**, Troisième section, *La vie religieuse*, § 141, p. 187/ KSA 2.135.

⁵⁰⁴ **NT**, § 3, p. 112/ KSA 1.35 : « Le plus grand de tous les biens est pour toi complètement hors d'atteinte : ne pas être né, ne pas être, n'être rien. Mais le second de tous les biens est pour toi – c'est de mourir bientôt. »

⁵⁰⁵ **HTH II**, *Opinions et sentences mêlées*, § 170, p. 129/ KSA 2.448-449.

⁵⁰⁶ **HTH II**, *Opinions et sentences mêlées*, § 173, p. 134/ KSA 2.453.

Ajoutons que la connaissance et la réflexion sur ces auteurs espagnols peut s'appuyer sur les théories d'un auteur allemand, Adolf Friedrich Von Schack, dont un ouvrage s'intitule : *Spanisches Theater*, et auquel Nietzsche fait référence⁵⁰⁷.

N. 3. Nietzsche et Carlo Gozzi.

Nous poursuivons notre bilan avec deux auteurs dramatiques, italiens ceux-là. Le premier est Carlo Gozzi (1720-1806), nommé dans les *Considérations inactuelles*, III⁵⁰⁸ : « Au terme, il demeure pétrifié, comme le prince dans le *Re Cervo* [Roi Cerf] de Gozzi. » Une allusion est faite aussi à une autre œuvre de C. Gozzi : *La femme serpent*, dans une lettre à H. Köselitz du 22 juin 1887⁵⁰⁹.

N. 4. Nietzsche et Carlo Goldoni.

L'autre dramaturge italien cité est Carlo Goldoni (1704-1793), à propos d'un texte adapté pour l'opéra, dans une lettre à Köselitz du 10 novembre 1887⁵¹⁰.

Enfin il reste encore à dire sur des rapports entre Nietzsche et des auteurs dramatiques, plus « nordiques », dirions-nous.

N. 5. Nietzsche et Henrik Ibsen.

Ainsi il est question d'Henrik Ibsen, dramaturge norvégien (1828-1906) qui est comparé aux auteurs déjà cités, ce qui est plutôt valorisant. Par contre ce même auteur est appelé « vieille fille typique » dans *Ecce homo*⁵¹¹ (peut-être à cause de *Maison de poupée*, une

⁵⁰⁷ **OPC**, III, *Fragments Posthumes*, p. 417, 1878, 39 [8]/ KSA 8.577.

⁵⁰⁸ **CIn2**, III, *Schopenhauer éducateur*, § 4, p. 48/ KSA 1.373. [Il est écrit *Re Corvo* dans la version allemande]

⁵⁰⁹ Lettre à Heinrich Köselitz du 22 juin 1887, **Co VI**, p. 100/ BVN-1887, 864.

⁵¹⁰ Lettre à Heinrich Köselitz du 10 novembre 1887, **Co VI**, p. 190/ BVN-1887, 948.

⁵¹¹ **EH**, *Pourquoi j'écris de si bons livres*, § 5, p. 100/ KSA 6.307.

pièce de Ibsen qui dénonce la condition féminine infantilisée⁵¹²), où l'on pourrait supposer que l'éventuelle revendication féministe de Nietzsche⁵¹³ critique la manière d'envisager la lutte des femmes par l'idéalisme, au sens où l'idéalisme de la « vieille fille » oublie la réalité de la femme dans sa nature. Ce n'est pas une solution, selon Nietzsche, de combattre un état de fait avec un idéalisme, c'est encore trop anti-réaliste.

N. 6. Nietzsche et August Strindberg.

Pour ce qui est, d'autre part, du suédois August Strindberg (1849- 1912), la relation est plus directe puisqu'il est un interlocuteur épistolaire régulier de Nietzsche. En l'occurrence, dans la lettre du 18 décembre 1888⁵¹⁴, adressée à Strindberg, il est question de la tragédie *Le Père*, de Strindberg, et une sorte de jeu d'esprit est proposé par Nietzsche : de s'adresser au père du *Père*, à savoir à l'auteur, Strindberg lui-même. Dans cette lettre il est aussi question d'un théâtre libre d'un monsieur Antoine dont Nietzsche vante la prise de risque, qui osait faire jouer des pièces de jeunes auteurs du moment en avant première. En l'occurrence le « Théâtre libre » est précisément ce hardi mouvement théâtral parisien créé par André Antoine (1858 –1943) en 1887.

O. Nietzsche dans son rapport aux acteurs.

Dans cette suite de nos analyses il n'est pas question du rapport littéraire aux acteurs, en général, mais de références à des pratiques revendiquées par des acteurs vivants, en tant qu'ils jouent, en tant qu'ils sont physiquement sur la scène, et se donnent en représentation.

⁵¹² Cf. « Notes for the Tragedy of Modern Times », Rome 1.10.1878, By Henrik Ibsen: « A woman cannot be herself in contemporary society, it is an exclusively male society with laws drafted by men, and with counsel and judges who judge feminine conduct from the male point of view. »

⁵¹³ Il y a toute une littérature sur l'ambiguïté entre le féminisme et la misogynie de Nietzsche. Bien sûr on pense au : « Tu vas chez les femmes ? N'oublie pas la cravache ! » de *APZ*, I, « Des femmelettes jeunes et vieilles », p. 107/ KSA 4.86. Nietzsche règle-t-il des comptes avec sa sœur, avec sa mère, avec Lou Andréa Salomé ? N'oublions pas que c'est cette dernière qui tient la cravache dans le fameux cliché sur lequel Nietzsche et Paul Rée posent tirant une charrette. L'ironie est flagrante, et intrigante à la fois.

⁵¹⁴ Lettre à August Strindberg du 18 décembre 1888, *Co VI*, p. 510/ BVN-1888, 1199.

La culture théâtrale de Nietzsche est aussi une culture de l'art vivant. On peut reprendre le nom d'André Antoine, désigné dans la fin de la partie précédente, qui n'est pas qu'un directeur de théâtre, mais qui fût aussi acteur, et qui semble mériter une certaine admiration aux yeux de Nietzsche par son innovation, par une ambition nouvelle du théâtre qui pourrait même éventuellement laisser présager une piste pour donner des fondements à un théâtre rénové, comme pourra peut-être l'être celui d'un Artaud ou d'un Brecht, pour ne citer que ceux-là.

D'autre part, pour ce qui est de continuer à évoquer des acteurs, notons qu'il y a des références multiples qui sont faites à François-Joseph Talma (1763-1826), comédien français qui a été sociétaire de la comédie française et cité par Napoléon premier dont il était assez proche. On peut voir la reprise qui est faite d'une citation dans le *Fragment Posthume* 14 [56] de 1888⁵¹⁵. Dans la même idée, nous trouvons une citation entière de Talma, écrite en français par Nietzsche, dans le *Fragment Posthume* 11 [62] de Novembre 1887–Mars 1888/KSA 13.30-31⁵¹⁶. On est en droit de supposer qu'il s'agit là d'une prise de note, extraite d'une lecture de l'introduction par M. Fs. Barrière, des *Mémoires de Mlle Clairon, de Lekain, de Préville, de Dazincourt, de Molé, de Garrick, de Goldoni*, éditions Firmin-Didot, Paris, 1846, p. 11, où nous trouvons le même texte à l'identique. Bien qu'il

⁵¹⁵ *OPC*, XIV, *Fragments Posthumes*, Début 1888 – début janvier 1889, p. 46, 14 [56]/ KSA 13.244 : « Premier principe de toute optique théâtrale : ce qui doit faire vrai doit ne pas être vrai. L'acteur n'éprouve pas le sentiment qu'il interprète : il serait perdu s'il l'éprouvait. On connaît, je l'espère, les célèbres déclarations de Talma. »

⁵¹⁶ *OPC*, XIII, *Fragments Posthumes*, Automne 1887 – Mars 1888, p. 230, 11 [330]/ KSA 13.30-31. « *Talma* a dit : oui, nous devons être sensibles, nous devons éprouver l'émotion, mais pour mieux l'imiter, pour mieux en saisir le caractère par l'étude et la réflexion. Notre art en exige de profondes. Point d'improvisation possible sur la scène, sous peine d'échec. Tout est calculé, tout doit être prévu, et l'émotion, qui semble soudaine, et le trouble, qui paraît involontaire. — L'intonation, le geste, le regard qui semblent inspirés, ont été répétés cent fois. Le poète rêveur cherche un beau vers, le musicien une mélodie, le géomètre une démonstration : aucun d'eux n'y attache plus d'intérêt que nous à trouver le geste et l'accent, qui rend le mieux le sens d'un seul hémistiche. Cette étude suit en tous lieux l'acteur épris de son art. — Faut-il vous dire plus ? Nous nous sommes à nous-mêmes, voyez vous, quand nous aimons notre art, des sujets d'observation. J'ai fait des pertes bien cruelles ; j'ai souvent ressenti des chagrins profonds ; hé bien, après ces premiers moments où la douleur se fait jour par des cris et par des larmes, je sentais qu'involontairement je faisais un retour sur mes souffrances et qu'en moi, à mon insu, l'acteur étudiait l'homme et prenait la nature sur le fait. Voici de quelle façon nous devons éprouver l'émotion pour être un jour en état de la rendre ; mais non à l'improvisiste et sur la scène, quand tous les yeux sont fixés sur nous ; rien n'exposerait plus notre situation. Récemment encore, je jouais dans *Misanthropie et repentir* avec une admirable actrice ; son jeu si réfléchi et pourtant si naturel et si vrai, m'entraînait. Elle s'en aperçut. Quel triomphe ! et pourtant elle me dit tout bas : „Prenez garde, *Talma*, vous êtes ému ! “ C'est qu'en effet de l'émotion naît le trouble ; la voix résiste, la mémoire manque, les gestes sont faux, l'effet est détruit ! Ah ! nous ne sommes pas la nature, nous ne sommes que l'art, qui ne peut tendre qu'à imiter. » (En français dans le texte).

ne soit pas explicitement mentionné par Nietzsche dans sa note, l'antériorité du texte et l'exactitude de la copie en témoigneraient⁵¹⁷. Puis, de nouveau, la même idée est exprimée dans un *Fragment Posthume* 12 [1] de début 1888⁵¹⁸ : « (327) L'acteur Talma : – *ce qui doit devenir vrai, ne doit pas être vrai...* » Proposition encore reprise dans *Le Cas Wagner*, § 8, p. 51 : « ce qui doit passer pour vrai n'a pas besoin d'être vrai. Cette proposition a été formulée par Talma ». Par conséquent c'est cette idée précisément qui est retenue lorsqu'il est question de Talma, cette idée que le bon acteur ne doit pas éprouver sur scène les sentiments qu'il joue, mais il doit les avoir éprouvés au préalable. La répétition du recours à Talma, et à cette idée, laisse entendre que Nietzsche s'intéresse à cette théorie du jeu de l'acteur. C'était une idée que l'on trouve aussi chez Diderot, défendue dans le *Paradoxe sur le comédien*⁵¹⁹. Talma ou Diderot se positionnent contre l'autre théorie qui dirait que, pour convaincre, l'acteur doit lui-même être convaincu, ou bien pour que son émotion puisse le traverser pour atteindre le public, il faut qu'elle soit véritablement vécue avec intensité. Un peu comme le poète du *Ion* de Platon, qui doit être magnétisé, pour magnétiser à son tour le public, même si Ion s'en défend partiellement. À l'inverse, selon Talma ou Diderot le jeu au théâtre est le résultat d'un travail intellectuel ou émotionnel préalable, d'une imitation volontaire et maîtrisée, qui mime les émotions mais dans laquelle imitation l'acteur n'est pas submergé par cette émotion.

Le débat sur le meilleur jeu d'acteur est toujours vivant, chaque théorie a ses partisans, certains reprochent un manque de vie des émotions quand elles ne sont que mimées, d'autres déplorent un résultat brouillon, mal achevé du jeu qui s'inspire d'émotions vraies parfois tellement intimes qu'elles en deviennent presque hermétiques, ou en d'autres mots sont difficilement communicables. Or ce qui peut déplaire à Nietzsche, nous le voyons

⁵¹⁷ Jacques Bouveresse dit que Nietzsche a lu ce passage dans un livre de Paul Foucher, *Les coulisses du passé*. Cf. J. BOUVERESSE, *Les foudres de Nietzsche et l'aveuglement des disciples*, éditions Hors D'atteinte, collection « Faits Et Idées », 2021. Mais nous ne voyons pas non plus de trace de ce livre dans la bibliothèque de Nietzsche.

⁵¹⁸ *OPC*, XIII, *Fragments Posthumes*, Automne 1887 – Mars 1888, p. 384, 1888, 12 [1]/ KSA 13.209.

⁵¹⁹ Ce qui est défendu c'est un « manque absolu de sensibilité » : « Le socque ou le cothurne déposé, sa voix est éteinte, [le comédien] éprouve une extrême fatigue, il va changer de linge ou se coucher ; mais il ne lui reste ni trouble, ni douleur, ni mélancolie, ni affaissement d'âme. C'est vous qui remportez toutes ces impressions. L'acteur est las, et vous tristes ; c'est qu'il s'est démené sans rien sentir, et que vous avez senti sans vous démener. S'il en était autrement, la condition du comédien serait la plus malheureuse des conditions ; mais il n'est pas le personnage, il le joue et le joue si bien que vous le prenez pour tel : l'illusion n'est que pour vous ; il sait bien, lui, qu'il ne l'est pas. » Cf. D. DIDEROT, *Paradoxe sur le comédien*, dans *Œuvres*, Paris, Laffont, 1996, t. IV, *Esthétique, théâtre*, éd. L. Versini, p. 1384.

dans la citation de Talma qu'il retient et semble préférer, c'est peut-être le rapport à l'improvisation, dont nous avons déjà parlé⁵²⁰. Notre auteur qui sans cesse sur le métier remet son ouvrage peut difficilement accepter que l'art ne soit que l'effet facile du jaillissement spontané de l'émotion brute. Tout au plus l'improvisation produit du « joli », mais elle reste en deçà du fruit d'un travail acharné. C'est aussi pour cela qu'une certaine sorte de naturel est dénigrée dans la théorie de l'art de Nietzsche.

Par ailleurs, et puisqu'il est question d'art vivant, il est fort notable que Nietzsche a fait référence à la grande Sarah Bernhardt. Dans des lettres des 30 janvier⁵²¹, 5 février⁵²² et 10 février 1882⁵²³, adressées à sa mère, puis à H. Köselitz, puis à sa mère et sa sœur, Nietzsche se réjouit de pouvoir assister à trois jours de théâtre français, et il se réjouit particulièrement de pouvoir assister à une représentation de Sarah Bernhardt⁵²⁴. Toutefois au bout du compte la représentation d'une adaptation de la *Dame aux camélias* d'A. Dumas fils a en effet eu lieu, mais a tourné court, l'actrice ayant été victime d'un malaise⁵²⁵. En revanche elle a tout de même pu se produire les jours suivants avec un énorme succès, comme le rapporte Nietzsche.

⁵²⁰ Rappelons la référence : *HTH I*, Quatrième section, *Issu de l'âme des artistes et des écrivains*, § 155/ KSA 2.146-147 : « l'improvisation artistique est à un niveau fort bas en comparaison des idées d'art choisies sérieusement et avec peine. Tous les grands hommes sont de grands travailleurs, infatigables non seulement à inventer, mais encore à rejeter, passer au crible, modifier, arranger ».

⁵²¹ Lettre à Franziska Nietzsche du 30 janvier 1882, *Co IV*, p. 170/ BVN-1882, 194.

⁵²² Lettre à Heinrich Köselitz du 5 février 1882, *Co IV*, p. 171/ BVN-1882, 195.

⁵²³ Lettre à Franziska et Elisabeth Nietzsche du 10 février 1882, *Co IV*, p. 173-174/ BVN-1882, 197.

⁵²⁴ Lettre du 30 janvier 1882, *Co IV*, p. 170/ BVN-1882, 194, il est question d'aller avec le Dr Rée « en plein carnaval, qui sera marqué cette fois par la visite de la célèbre Française Sarah Bernhardt. Nous aurons pendant trois jours (les 5, 6, et 7 février) des pièces *en français* au grand théâtre Carlo Felice [à Gênes] ; qui contient trois mille places – Et il sera plein ».

⁵²⁵ Lettre du 10 février 1882, *Co IV*, p. 173/ BVN-1882, 197 : « Nous n'avons pas eu de chance avec Sarah Bernhardt. Nous étions à la première représentation ; après le premier acte elle s'est effondrée comme morte. Après une pénible *heure* d'attente elle a continué à jouer, mais au beau milieu du troisième [acte], elle a eu une *hémorragie* foudroyante sur scène – ce fut la fin de la représentation. Tout cela a donné une impression insupportable, d'autant plus qu'elle jouait une malade de ce genre (*La Dame aux camélias* de Dumas fils) – Cependant, elle a joué de nouveau le soir suivant, et le surlendemain avec un succès considérable, et elle a *convaincu* Gênes qu'elle était « la première artiste vivante » – Elle m'a beaucoup rappelé, par l'allure et les manières, Madame Wagner. »

V. La bibliothèque théâtrale reconstituée de Nietzsche.

Nous pouvons désormais dresser le catalogue des œuvres de théâtre auxquelles il faut bien reconnaître que Nietzsche a eu accès. Cela complète la bibliothèque (la « *Nietzsches persönliche Bibliothek* » établie par Giuliano Campioni, Paolo D'Iorio, Maria Cristina Fornari, Francesco Fronterotta, Andrea Orsucci, éditions De Gruyter, Berlin – New York, 2003.). Nous présentons ce catalogue en annexe (Annexe 1) en citant les auteurs par ordre alphabétique, dans un premier classement à partir du recensement que nous avons fait des citations faites par Nietzsche lui-même dans ses œuvres mais aussi dans ses lettres et dans ses notes retenues dans les *Fragments posthumes*, et nous complétons ensuite ce catalogue dans un second classement à partir de la *Nietzsches persönliche Bibliothek*.

Définitivement, nous l'aurons assez montré, nous devons admettre en toute nécessité que Nietzsche possède effectivement une sérieuse culture théâtrale.

Alors certes il n'en fait pas étalage, et ne donne pas toutes ses références, hormis des citations manifestes de Goethe et de Shakespeare qui sont tout de même assez nombreuses. Mais cela peut-il être un signe qu'il néglige la culture théâtrale ? Il serait douteux que ce soit là l'explication, car Nietzsche cite peu ses sources en général, de toute façon, et le fait de ne pas davantage citer celle-ci que celle-là n'est pas significatif ici. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle la référence aux fragments posthumes est si précieuse dans une étude nietzschéenne classique, mais aussi si délicate à convoquer force est pour nous de l'admettre. Le fait est que toutes ces traces, toutes ces références bibliographiques subsistent et que quiconque fait une recherche sur la pensée nietzschéenne doit bien en tenir compte s'il veut pouvoir comprendre le rapport antagoniste entre Nietzsche et le théâtre.

Tout se passe alors comme si Nietzsche avait accompli l'idéal de l'homme de goût, c'est-à-dire de cet honnête homme des XVII^e et XVIII^e siècles mis en valeur par des Chamfort, des La Rochefoucauld ou des Pascal⁵²⁶. Cet idéal désigne le modèle du fin

⁵²⁶ Ce parallèle est d'ailleurs fait par C. Andler dans son *Nietzsche, sa vie et sa pensée*, tome 1, « Les précurseurs de Nietzsche », éditions Bossard, Paris, 1928.

connaisseur, doté d'une culture solide et étendue, ce qui le rend apte à produire un jugement des plus instruits sur l'art.

Mais le dénigrement accablant à l'encontre du théâtre viendrait-il alors d'un trop plein de références qui ne parviennent pas à trouver leur compensation dans un déversement dans une œuvre expiatoire ? Est-ce qu'à force de s'instruire et d'accumuler les données culturelles le gavage transforme le bon goût en dégoût ?

Ou bien est-ce que le jugement critique porterait plutôt sur le théâtre en général, mais épargnerait les occurrences particulières du théâtre, les auteurs et les pièces précises ? Cela pourrait-il être parce que le bon goût pourrait consister à s'écarter du « bon goût », lorsque ce dernier est celui du grand nombre et des foules nombreuses⁵²⁷, et lorsque le premier est le résultat d'un instinct travaillé ?

Et si, à l'encontre de l'adage connu, La Bruyère peut dire dans ses *Caractères* qu'il « y a un bon et un mauvais goût, et l'on dispute des goûts avec fondements », il resterait encore à évaluer ces fondements mêmes : qu'est-ce qui permettrait à un goût de s'exprimer devant ceux des autres ? Comment comprendre qu'un goût puisse chercher à s'émanciper de son époque, pour peut-être atteindre le statut d'un jugement intempestif ? À moins que ce soit justement en assumant pleinement sa situation historique dans un temps déterminé que l'expression d'un goût assume paradoxalement sa prétention à chercher à valoir par-delà sa situation⁵²⁸.

⁵²⁷ Cf. *Le Cas Wagner*, « le théâtre est un soulèvement des masses, un plébiscite contre le bon goût », *CW*, Post-scriptum, p. 63/ KSA 6.42.

⁵²⁸ Cf. *Par delà bien et mal*, § 43 : « On doit se défaire du mauvais goût consistant à vouloir être d'accord avec beaucoup de monde », *PBM*, § 43, p. 93/ KSA 5.60.

VI. Implications de cette culture théâtrale sur Nietzsche.

A. Nietzsche écrivant du théâtre.

Nietzsche a joué du théâtre à Pforta, il a lu avec emphase du Shakespeare, il a assisté à des pièces de théâtre, et a vu notamment se produire Sarah Bernhardt, il a lu un nombre important d'auteurs dramaturges antiques et modernes, mais il s'est aussi essayé à la composition théâtrale, à l'écriture. Il avait neuf ans en 1854 et il inventa le *théâtre des arts*, dans lequel il composa et joua avec des amis, lit-on, au moins trois pièces *Les dieux de l'Olympe* (Il écrit alors : « bien qu'elle ne fut pas réussie, elle [cette pièce] nous a procuré un grand plaisir »), *Orkaval* et *La prise de Troie*⁵²⁹. Peut-être ne devrions-nous considérer cela que comme des jeux d'enfants. Néanmoins Nietzsche persévéra dans la composition dramaturgique avec une pièce de théâtre sur Prométhée qu'il rédigea à Pforta, en 1859, alors qu'il avait une quinzaine d'années, et qu'il qualifiait lui-même d'écrit raté⁵³⁰. Quelques quinze années après ses tout premiers débuts il est revenu sur l'écriture dramaturgique, en 1870. Il s'agissait d'une pièce sur Empédocle, le philosophe antique riche en couleur, figure tragique par excellence, qui selon la légende se serait jeté dans l'Etna en laissant sa sandale sur le bord du volcan. De cette composition, il nous reste juste le plan⁵³¹ en guise d'ébauche de cette pièce de théâtre, notée dans le *Fragment Posthume* de l'automne 1870-1871. On trouve en plus de cette mention un second essai d'écriture de théâtre dans les fragments posthumes de 1871⁵³², moins d'un an plus tard, un écrit portant sur une scène plus précise, comprenant un essai de dialogue. Et puis on peut considérer une

⁵²⁹ Cf. *Nietzsche ; Écrits autobiographiques, 1856-1869*, traduction Marc Crépon, éditions PUF, collection « Épiméthée », 1994.

⁵³⁰ Nietzsche écrit : « *ein mißglücktes Schauspiel* », Lettre à Wilhelm Pinder de fin avril – début mai 1859, **Co I**, p.76/ BVN-1859,69.

⁵³¹ **OPC**, I, *La Naissance de la tragédie, Fragments Posthumes*, p. 335-336, 1870, 8 [37]/ KSA 7.236 : cf. Annexe 2.

⁵³² **OPC**, I, *La naissance de la tragédie, Fragments Posthumes*, Automne 1869 – printemps 1872, p. 361-362, début 1871, NF-1871,9 [4]/KSA 7.269-270 : cf. Annexe 3.

récidive tardive de ce genre d'écriture à l'automne 1887⁵³³, comme si finalement ce louvoiement avec l'écriture dramaturgique n'était jamais totalement abandonné. Toutefois cela demeure vraisemblablement sans suite éditoriale. N'est pas dramaturge qui veut, l'idée ne suffit pas toujours, aussi précise fût-elle, et le talent de savoir écrire des dialogues, nouer l'intrigue, ménager le suspense, tracer finement des portraits psychologiques, construire des personnages, inventer le dénouement, tout cela ne s'improvise pas.

À moins que, si nous nous essayons à trouver une autre hypothèse de l'abandon du projet, c'est peut-être le *goût* du projet dramaturgique qui s'épuisa chez Nietzsche comme il s'épuisa antérieurement dit-on chez Platon, si l'on en croit Diogène Laërce. Et s'il reste toutefois indéniablement dans l'écriture philosophique de ces deux auteurs de philosophie des anciennes traces de l'influence du style de cette écriture théâtrale initiale, il est néanmoins à croire que le besoin philosophique s'est mis à prévaloir sur le besoin de narration scénique chez ces deux-là. À moins qu'il s'agisse encore du refus de se soumettre au regard du public, du grand nombre, que Nietzsche aussi bien que Platon ne considèrent pas vraiment comme intéressant. Ou bien peut-être finalement pouvons-nous en arriver à supposer que Nietzsche ne croie plus à la puissance du théâtre pour produire la *catharsis*.

Sur la catharsis nous reviendrons sous peu. Mais si l'on se demande par ailleurs ce qui a motivé ce choix du personnage d'Empédocle, on peut imaginer que sous l'influence du romantisme allemand, le jeune Nietzsche aurait été impressionné par *Hyperion oder der Eremit in Griechenland* (*Hypérion ou l'ermite de Grèce* ; où cet ermite c'est Empédocle) de Hölderlin. Certes, d'autre part, les études philologiques ont permis d'approfondir cette connaissance par la suite⁵³⁴. Or ce qui est intrigant pour nous c'est le rapport intime entre la figure d'Empédocle et celle de Zarathoustra. Nous expliquons ce qui nous paraît intrigant : d'abord on peut supposer que le choix nietzschéen du nom de Zarathoustra a pu dériver de la lecture de Voltaire – que ce soit par le *Zadig*, ou bien par le *Dictionnaire philosophique* où l'on peut lire à l'article « Zoroastre » : « Qu'un Perse ait conservé le feu sacré cent ans, /Le pauvre homme est brûlé quand il tombe dedans. » En outre, à fabuliste,

⁵³³ *OPC*, XIII, *Fragments Posthumes*, Automne 1887 – Mars 1888, p. 68, Automne 1887, NF-1887,9 [115]/KSA 12.401-402 : cf. [Annexe 4](#).

⁵³⁴ Empédocle est qualifié d'« homme tragique le plus pur » [*reine tragische Mensch*], ce qui en fait donc un personnage éminemment théâtral, dans *OPC*, I, *Fragments Posthumes* 1870, 5 [94]/ KSA 7.118.

fabuliste et demi, et si Voltaire mentionne une fin tragique de Zoroastre, précipité dans le feu, cela est à mettre en parallèle avec le projet que Nietzsche avait, par ailleurs, de faire périr Zarathoustra dans le feu d'un cratère⁵³⁵. Le fragment de 1883 montre d'étranges similitudes avec le plan de la pièce d'Empédocle de 1870, mentionnant la fin funeste dans le volcan. De plus ce fragment décrivant la fin de Zarathoustra fait écho à la pièce sur Empédocle car il y est question pareillement d'une référence à la peste, et puis encore un rapport avec une femme amoureuse, nommée ici (dans le fragment de 1883) Pana⁵³⁶, qui prend la place d'Ariane ou de Corinne⁵³⁷ (de la pièce de 1870) par contre.

De cela nous allons conclure que Zarathoustra c'est Empédocle sous un nouveau masque, et nous dirons aussi que ce qui n'a pas abouti dans la pièce de théâtre esquissée en 1870 s'accomplira dans la suite dans l'œuvre majeure d'un genre nouveau, en partie fable, en partie livret d'opéra, en partie tragédie mais surtout œuvre poétique et philosophique intense du *Ainsi parlait Zarathoustra*.

B. Nietzsche et la catharsis.

Présentons un dernier point avant de dresser un bilan synthétique de nos recherches sur la légitimité du motif de la critique nietzschéenne à l'encontre du théâtre. Ce point porte non plus sur l'antériorité généalogique du jugement reposant sur des tables de valeur antérieures, comme si le théâtre était une forme dépréciée de culture en quelque sorte ; nommons cette critique *en amont*. Le présent point de critique porte désormais sur la fonction ou destination *en aval*, ou autrement dit il doit être compris en rapport aux conséquences, du théâtre en général, et plus spécifiquement de la tragédie, ou en d'autres

⁵³⁵ *OPC*, IX, *Fragments Posthumes* 1883, 13 [2]/ KSA 10, 444-445. Dans ce fragment, Zarathoustra, mort par excès de compassion, couché dans un cercueil d'or, est précipité dans un volcan.

⁵³⁶ « Pana », peut-être une féminisation de Pan, mais qui aura à mourir elle aussi, car la formule revient souvent : « Le grand Pan est mort » [*Der große Pan ist todt*], par exemple *Fragments Posthumes* 1870, 5 [116]/ KSA 7.125.

⁵³⁷ Corinne, Corinna est probablement une allusion à Korinna de Tanagra, une poétesse antique du IV^e siècle av. J. C., dont Pindare fut peut-être l'élève ; elle aurait rivalisé avec ce dernier dans des concours et aurait remporté le prix. Peut-être, avec ses *Transformations*, a-t-elle influencé plus tard Ovide. Elle était parfois comparée à cette autre grande poétesse antique, Sappho de Mytilène.

mots : est-ce que ce qui motive la critique nietzschéenne à l'encontre du théâtre serait la critique de la notion de *catharsis* ? Est-ce que la critique porte sur la structure originare du théâtre ou est-ce qu'elle porte sur ses conséquences sur la société ?

Nous rappelons qu'après avoir envisagé avec précision le fond de la critique platonicienne du théâtre, qui eut pu justifier, totalement ou même ne serait-ce qu'en partie, celle de Nietzsche, il s'était produit une réponse dans la théorie d'Aristote : ce qui justifiait la place du théâtre dans la cité, que ce soit à propos de la tragédie ou que ce soit à propos de la comédie⁵³⁸, c'est la *catharsis* ou autrement dit la purgation des passions. Ainsi donc la *catharsis* justifie la place du théâtre dans la cité selon Aristote. Platon lançait un appel, ouvrait une possibilité⁵³⁹, et il semblait qu'Aristote répondait de façon tout à fait satisfaisante à cet appel.

En l'occurrence une difficulté majeure subsistait toutefois, nous l'avons vu, en rapport avec la pluralité des interprétations divergentes recevables possibles de ce que signifie cette notion de *catharsis*. Rappelons les différentes interprétations majeures de la *catharsis* : médicale, morale, psychanalytique ou onirique, sociale et esthétique.

La signification médicale est vraisemblablement originare, Aristote était aussi grand connaisseur en médecine hippocratique, la purgation pouvait être obtenue par un lavement⁵⁴⁰. Des théories du trop-plein, du vide, des transferts d'humeurs ou de biles, laissent envisager qu'une régulation de ces transferts produit la bonne santé. En outre Nietzsche est sensible à ces arguments physiologiques, lui-même qui se reconnaît parfois dyspeptique. Il évoque en outre un effet physiologique du théâtre, de la musique surtout, sur les nerfs. Par contre, si Nietzsche se revendique en quelque sorte médecin, il n'est pas guérisseur ou soigneur, il est plutôt diagnostiqueur ou « symptomatologiste ». En revanche si les effets du théâtre ou de la musique sont notoires, notables, puissants, sur des natures rares et délicates, en d'autres mots s'il y a des effets avérés mais qui ne se révèlent au bout du compte décelables que sur de rares personnes hypersensibles, cela ne peut pas bien

⁵³⁸ Cf. ARISTOTE, *La Politique*, VIII, 7, 1342 a 18.

⁵³⁹ Cf. *La République*, 607 d : « Déclarons néanmoins que si la poésie imitative peut nous prouver par de bonnes raisons qu'elle a sa place dans une cité bien policée, nous l'y recevrons avec joie », et en 607 e : « Nous permettrons même à ses défenseurs qui ne sont point poètes, mais qui aiment la poésie, de parler pour elle en prose. »

⁵⁴⁰ Cf. E. ROSTAND, *Cyrano de Bergerac*, Acte V, Scène V : « Cyrano – le petit chien de madame d'Athis a dû prendre un clystère.../ Roxane – Monsieur de Bergerac, voulez-vous bien vous taire ! »

rendre compte d'un effet du théâtre en lui-même, qui serait propre au théâtre en lui-même, ce serait en conséquence un effet propre à ces natures délicates et sensibles.

Seulement il n'en est rien, il y a un effet social indéniable, et même si le grand nombre va au théâtre pour se délasser, comme le montre Aristote dans *La Politique*⁵⁴¹, il y trouve effectivement ce délassement attendu, mais il y trouve aussi autre chose. L'effet cathartique selon l'interprétation sociale est le partage d'un fond culturel commun. Peut-être qu'il y a de la variabilité entre ce que chacun reçoit dans ce fond culturel, et cependant tout le monde peut tout de même ensuite en parler et y faire référence. Le fond culturel du théâtre c'est un ensemble de notions communes, une épure commune, un résumé d'idée et en même temps sa représentation. On pourrait illustrer cela avec la polémique qui fut lancée dans la cité grecque athénienne après la représentation de l'*Antigone* de Sophocle, entre les partisans d'Antigone et ceux de Créon, on ne retient pas la même chose mais on parle de la même pièce.

En revanche la qualité d'un tel fond commun retenu ne correspond pas à toutes les nuances et à la richesse de la culture de l'œuvre théâtrale. Les grands auteurs n'ont pas traversé les temps uniquement parce qu'ils distrayaient les foules, Shakespeare sait faire le bouffon, mais loin s'en faut qu'il ne soit que bouffon, et l'on a vu qu'Aristophane⁵⁴², bien qu'auteur comique, a aussi revendiqué le rôle de moralisateur de son époque.

Alors n'est-ce pas plutôt l'interprétation morale de la *catharsis* qui doit primer ? La *catharsis* aurait pour but de montrer les errances funestes de ceux qui se livrent à leurs passions, de ceux qui manquent de modération. Ainsi le théâtre aurait-il pour but d'éduquer les citoyens à la morale, en exposant des contre-exemples à titre d'épouvantails ? Cet aspect pourrait satisfaire le Platon des *Lois*⁵⁴³, qui accorde droit de cité à la comédie à condition de servir de repoussoir. Mais nous devons bien reconnaître

⁵⁴¹ Cf. *La Politique*, VIII, 7, 1342 a 18 « il faut aussi mettre à portée de pareilles gens des compétitions et des spectacles en vue de leur délassement ».

⁵⁴² Cf. *Les Grenouilles*, Aristophane fait dire à Eschyle : « Le poète se doit de laisser dans l'ombre ce qui est mal, de ne pas le mettre en scène, de ne pas en faire apprendre les rôles. Si pour les petits enfants celui qui donne les leçons c'est le maître d'école, pour les grands, ce sont les poètes. Notre devoir strict est de dire ce qui est bien. » Traduction V. H. Debidour, édition Folio/Gallimard, Paris, 1966.

⁵⁴³ Cf. *Lois*, VII, 816 d-c.

que Nietzsche ne l'accepte pas, lui qui part de l'héritage schopenhauerien⁵⁴⁴ qui rejette l'interprétation morale.

Déjà dans son *Introduction aux leçons sur l'Œdipe-Roi de Sophocle*, Nietzsche critiquait cette approche moralisatrice de la tragédie. Il décrit une mauvaise interprétation du sens de la catharsis :

« le spectateur est exhorté à donner son approbation au châtement que le poète propose pour celui qui a mal agi. La conscience qu'« il a mérité cela » et que « je remercie Dieu de n'être pas comme cet Œdipe, etc. » recèle en elle-même une certaine délectation : d'une part celle d'avoir soi-même en main l'arbitrage de la faute et du châtement et d'être l'exécuteur de la loi morale, d'autre part, celle de se voir soi-même se détacher beau et pur contre un sombre arrière-fond. La *κάθαρσις* (« purification ») tragique serait ainsi plutôt, selon ce point de vue esthétique-moral, le sentiment de triomphe de l'homme juste, modéré, dépourvu de passion »⁵⁴⁵.

Contre quoi il faut comprendre le positionnement nietzschéen selon lequel la faute est imméritée, c'est là le « caractère immérité du destin dans l'individu », car « le malheur n'est pas un châtement, mais quelque chose au moyen de quoi l'homme est voué à devenir un personnage sacré ».

Dans le prolongement de cette idée, au § 22 de la *Naissance de la tragédie*, il écrit :

« Jamais encore, depuis Aristote, on n'a donné une explication de l'effet tragique qui permette de conclure à des états artistiques, à une activité esthétique des auditeurs. Tantôt les événements les plus graves sont censés provoquer la décharge de la pitié et de la crainte et nous en soulager, tantôt nous sommes censés nous sentir élevés et inspirés par le triomphe de bons et nobles principes, par le sacrifice du héros au nom d'une vision morale du monde ; et s'il me semble certain que pour bien des gens c'est là précisément le seul et unique effet de la tragédie, on peut néanmoins en conclure que

⁵⁴⁴ Cf. § 51 du *Monde comme volonté et comme représentation*, on trouve en substance dans ce paragraphe que le fait de demander que la tragédie pratique ce que l'on nomme la justice poétique, c'est méconnaître entièrement l'essence de la tragédie, et même l'essence de ce bas monde. C'est même une exigence qualifiée d'absurde que de réclamer cette justice dans le drame, absurde de reprocher au poète d'avoir méprisé la justice. La tragédie rend compte de la cruauté du monde, or le monde n'est pas juste.

⁵⁴⁵ Cf. F. NIETZSCHE, *Introduction aux leçons sur l'Œdipe-Roi de Sophocle*, p.30-31.

tous ceux-là, ainsi que les esthéticiens qui leur suggèrent ces interprétations, n'ont rien connu de la tragédie en tant qu'*art* suprême. »⁵⁴⁶

Et il s'agit bien de cela ici, de « Cette décharge pathologique, qu'Aristote nomme *katharsis*, et dont les philologues ne savent pas bien s'il faut la compter au nombre des phénomènes médicaux ou moraux. » Si donc il y a bien tout de même un effet cathartique reconnu par Nietzsche, ce ne peut pas être d'une *catharsis* morale dont il est question alors. La suite de ce § 22 le dit expressément : « [la tendance] à faire du théâtre une institution de formation morale du peuple, que l'on prenait au sérieux à l'époque de Schiller⁵⁴⁷, compte déjà parmi les reliques peu dignes de foi d'une culture surannée »⁵⁴⁸.

Or pourquoi est-ce dépassé, pourquoi ne serait-il plus possible d'envisager la tragédie sous son aspect moralisateur ? C'est parce que selon les analyses nietzschéennes, cela ne fonctionne tout simplement pas : on n'édifie pas les foules avec les représentations des conséquences fâcheuses des actions passionnées. Bien au contraire, même, pouvons-nous dire. En effet dans *Aurore*, au § 240⁵⁴⁹, *De la moralité de la scène*, Nietzsche accuse une certaine complaisance, une certaine prédilection d'auteurs (comme Shakespeare) à exposer en détail les caractères et les événements tragiques. Or cela n'a pas pour effet de repousser le public, mais cela produit à l'inverse une attirance « démonique » et cela « suscite l'imitation [pour] les natures semblables ». Ce serait donc anti-pédagogique si le but escompté était d'inciter à la vertu par le contre-exemple. Shakespeare se complait dans l'exposé des natures furieuses comme Macbeth ; Wagner expose l'adultère de Tristan et Isolde ; Sophocle dévoile les condamnations fatales de ses héros. L'argument est le suivant, il eut été facile de faire de la faute le levier de l'intrigue, mais chez Shakespeare ou chez Sophocle, on évite ce procédé expressément. Le spectateur suit avidement et avec délectation l'exposé des caractères morbides ou furieux ou passionnés, comme à attendre des auteurs la suite, en se demandant : mais jusqu'où va-t-il aller ? Si leçon il y a, elle est de tout autre ordre que la leçon morale régulatrice. Si leçon il y a, c'est de dire que la vie est ainsi, et tant mieux : « C'est le charme entre tous les charmes, cette existence

⁵⁴⁶ *NT*, § 22, p. 224/ KSA 1.142.

⁵⁴⁷ En effet Schiller avait écrit *Le théâtre considéré comme institution morale (Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet)*, en 1802.

⁵⁴⁸ *NT*, § 22, p. 226/ KSA 1.144.

⁵⁴⁹ *A*, Livre IV, § 240, p. 200/ KSA 3.201.

bouleversante, changeante, dangereuse ». En somme la leçon serait celle qui cherche à produire la prise de conscience de la puissance dionysiaque à l'œuvre dans le monde.

L'interprétation morale de la *catharsis* ne tient pas. Ainsi dans *Humain, trop humain*, I, § 176⁵⁵⁰, « Shakespeare en tant que moraliste », on voit que même si Shakespeare est bien détenteur d'une réflexion personnelle et impliquée sur les passions, on ne peut toutefois pas dire qu'il a une théorie en tant que telle sur les passions. Nietzsche dit alors de Shakespeare qu'il n'est que lecteur de Montaigne, mais ne parvient pas à la même précision sur les caractères par le moyen du théâtre. Entendons par là que Shakespeare est dit influencé par la finesse psychologique de Montaigne, mais ne parviendrait pas à la retranscrire par la voie scénique. Or Montaigne, quant à lui, a pu effectivement théoriser les passions⁵⁵¹. Ce dont il s'agit là c'est de la caractérisation de deux figures de moralistes qui sont désignées par le biais de ces auteurs.

Mais que l'on ne s'y méprenne pas : « Un moraliste est le contraire d'un prédicateur de vertu : c'est un penseur qui tient la morale pour douteuse, discutable, bref comme problème. Je regrette de devoir ajouter que, précisément pour cette raison : le moraliste fait même partie des êtres douteux. »⁵⁵² Nietzsche dit « douteux » car il dit aussi que « les dramaturges sont en général des hommes assez méchants »⁵⁵³, entendons par là qu'ils sont proches des passions qu'ils dépeignent, ils les connaissent pour ainsi dire de l'intérieur, sans quoi ils ne pourraient pas être aussi précis.

Le jeu de la représentation fait le fond de l'interprétation que nous disons psychanalytique ou onirique : il s'agit de donner une représentation à ce qui échappe pourtant à la représentation. Le rêve exprime sous forme symbolique les peurs et les désirs inconscients, car si ces peurs et ces désirs recevaient une représentation sans fard, directe et brutale, le psychisme ne le supporterait pas. Pourtant il faut que les peurs et désirs inconscients se manifestent d'une manière ou d'une autre pour décharger les pressions pulsionnelles du psychisme inconscient. Cette manifestation purgatoire et symbolique

⁵⁵⁰ *HTH I*, Quatrième section, *Issu de l'âme des artistes et des écrivains*, § 176, p. 217-218/ KSA 2.161.

⁵⁵¹ Par exemple dans ses *Essais*, livre II, Chap. 12 : « Ce nombre infini de passions auxquelles nous sommes incessamment en prise ».

⁵⁵² *OPC*, XII, *Fragments Posthumes*, Automne 1885 – automne 1887, de mai – juillet 1885, p. 239, 35 [1]/ KSA 11.509.

⁵⁵³ *HTH I*, Quatrième section, *Issu de l'âme des artistes et des écrivains*, § 176, p. 217/ KSA 2.161.

produit un apaisement des tensions. Les représentations théâtrales jouent le rôle des rêves et manifestent dans un cadre normé, dans des conditions régulées, les tensions qui habitent les hommes. Dans le vocabulaire de la *Naissance de la tragédie*, on parlerait plutôt de la puissance apollinienne, celle qui parvient à donner une belle apparence recevable, au fond dionysiaque terrible. Il faut malgré tout garder les réserves que nous avons déjà évoquées pour prévenir les risques de dérives, liées à une superposition de formes apolliniennes qui font perdre le fond dionysiaque. Cela étant posé, l'interprétation onirique de la *catharsis* peut être retenue comme tout à fait cohérente par rapport à la philosophie esthétique de Nietzsche.

Cette interprétation peut sans difficultés majeures être mise en perspective avec l'interprétation esthétique. L'interprétation esthétique est interne à la forme tragique, où il s'agit de la purification de l'événement tragique. Dans la tradition, le drame est défini comme imitation d'action. Mais dans la remarque du § 9, du *Cas Wagner*⁵⁵⁴, rédigée par Nietzsche, on peut comprendre que le drame n'est pas tant l'action que les conditions qui génèrent ou sont issues de l'action, ou autrement dit l'événement. Ainsi si l'on parlait d'un « événement » comme si l'on faisait référence à tel événement qui a eu lieu et que l'on supposerait bien connu, alors on imaginerait facilement qu'en l'évoquant on résumerait un flux de causes dans une représentation globale. En d'autres termes, au lieu de purifier directement les émotions, la *catharsis* esthétique serait l'épure des événements qui produisent l'émotion. En tant qu'épure elle est une sélection de représentations majeures, choisies pour leur aspect évocateur, parlant à notre sensibilité, et attractif pour notre émotivité. En tant qu'épure, le produit de la *catharsis* esthétique est un habillage plaisant tissé à partir d'éléments de la réalité, mais cet habillage soigneusement préparé ne se retrouve pas dans le chaos de la réalité ordinaire. Tout se passe comme si la sélection esthétique ne conservait que l'essentiel de la réalité, présenté selon une forme apollinienne.

⁵⁵⁴ **CW**, *Lettre de Turin, mai 1888*, § 9, p. 53, a. [Note de Nietzsche] / KSA 6.33 : « Remarque. Ce fut un vrai malheur pour l'esthétique que l'on ait toujours traduit le mot *drame* par « action ». En cela, Wagner n'est pas le seul à se tromper ; tout le monde est dans l'erreur ; même les philologues, qui ne devraient pas tomber dans ce panneau. Le drame antique avait en vue de grandes *scènes* pathétiques — il excluait justement l'action (qu'il transportait *avant* le début ou *derrière* la scène). Le mot *drama* est d'origine dorienne : et dans l'usage dorien, il signifie « événement », « histoire », ces deux mots pris dans un sens hiératique. Le drame le plus ancien représentait la légende locale, l'« histoire sainte » sur laquelle reposait le fondement du culte (— donc pas d'action, mais un événement : δρᾶν en dorien ne signifie pas du tout « agir »). »

Tout cela nous amène à penser qu'il doit bien y avoir une visée cathartique du théâtre dans la perspective nietzschéenne, même si celle-ci n'est sûrement pas la *catharsis* selon l'interprétation morale. L'interprétation sociale qui permet la cohésion du groupe n'est sûrement pas non plus en adéquation avec le projet nietzschéen, vu son dénigrement de la foule, et du simple divertissement. En revanche les interprétations médicales, oniriques, et esthétiques conviennent bien au projet.

VII. Bilan sur le rejet nietzschéen du théâtre.

La thèse que nous sommes désormais en mesure de défendre, au vu de ce que nous avons mis en perspective, et en nous inspirant du rapport entre Nietzsche et Shakespeare élevé au niveau d'un exemple paradigmatique du rapport au théâtre, est que le théâtre figure pour Nietzsche une sorte de propédeutique éthique. Il s'agit d'une aide pour se construire. Le théâtre est édifiant aux divers sens du mot : il est spectaculaire, il nous transporte, et au second sens, il sert architecturalement à se construire. Ce qui appuie cette thèse ce sont d'une part les références à l'art vivant, ou autrement dit le fait que Nietzsche de son propre aveu se soit confronté dans sa jeunesse à la représentation théâtrale et y a pris plaisir, même si le Nietzsche de la maturité ne relate plus de spectacles de théâtre auxquels il aurait pu assister.

D'autre part il est question, et plus particulièrement dans le rapport à Shakespeare, de plutôt lire⁵⁵⁵ des dramaturges de préférence au fait d'assister aux représentations, en lieu et place même d'être spectateur. De plus, il ressort de ces affirmations, que la formule de Nietzsche : « que m'importe le théâtre »⁵⁵⁶, doit être comprise non véritablement comme une question, mais plutôt comme une position artificiellement exagérée de dénigrement. C'est un détournement postural pour justifier d'une réévaluation de valeurs. D'ailleurs le titre de l'aphorisme est « Le cynique parle » et l'on se souvient que le cynique est caricatural⁵⁵⁷.

⁵⁵⁵ *EH*, *Pourquoi je suis si avisé*, § 4, p. 80/ KSA 6.287 : « Je ne connais aucune lecture qui déchire le cœur autant que Shakespeare. » Et dans *OPC*, I, *La naissance de la tragédie, Fragments Posthumes*, Automne 1869 – printemps 1872, p.400, de 1871, 9 [126]/ KSA 7.321 : « Une chose curieuse, la lecture d'une pièce de Shakespeare a sur nous un impact beaucoup plus grand que sa représentation. »

⁵⁵⁶ *OPC*, XIII, *Fragments Posthumes*, Automne 1887 – Mars 1888, p. 126, 10 [41]/ KSA 12.475 : « Schiller était un maestro du théâtre : mais que nous importe le théâtre ! » Et aussi, dans *NW*, *Où je fais des objections*, p. 185/ KSA 6.419 : « que m'importe, à moi, le théâtre ? (...) je suis foncièrement anti-théâtral » Et encore, dans *GS*, Cinquième livre, § 368, p. 330/ KSA 3.617 : « Que m'importe le drame ! (...) je suis d'une nature essentiellement antithéâtrale. »

⁵⁵⁷ *EP*, *La Philosophie à l'époque tragique des Grecs*, « lorsque apparaît [...] quelque caractère taillé d'un seul bloc, comme les Cyniques, il ne s'agit pas d'un type, mais d'une caricature », § 2, p. 217/ KSA 1.810.

Enfin « pour ceux qui ont en eux suffisamment de théâtre », il n'y a plus besoin de se déplacer au lieu des représentations théâtrales⁵⁵⁸, car avec une culture fournie et une sensibilité théâtrale affûtée, peut-être serions-nous alors tellement déjà « édifiés » que nous pourrions trouver en nous-mêmes les ressources nécessaires pour habiter notre théâtre intérieur.

En ce sens la *catharsis* est une éducation esthétique et éthique à la construction de soi-même. Le théâtre sert à cela. C'est une éducation esthétique puisque les modèles sont exposés de façon magnifique, dans leur dimension spectaculaire, attractive, attrayante. Mais c'est ensuite une éducation éthique qui a pour but de dépasser, de se passer du théâtre. En ce cas, demeurer adepte de la position de spectateur de représentations théâtrales, ce serait comme de l'enfantillage.

⁵⁵⁸ **GS**, Second livre, § 86, p. 136/ KSA 3.444 : « Qui a en soi-même assez de tragédie et de comédie préfère rester loin du théâtre. »

VIII. Nietzsche, metteur en scène de lui-même.

Lorsque Nietzsche se met en scène il ne ménage pas son image, même s'il s'épargne de l'exposer sous la forme littéraire d'une pièce de théâtre. Pourtant cette exposition n'en est pas pour autant moins théâtrale, au sens où il y a la présentation d'un caractère, que l'on retrouve pages après pages ; il y a l'usage d'un ton sentencieux, des évocations imagées, qui accompagnent une prose provocante, posturale⁵⁵⁹. La question se pose toujours, en outre, lorsqu'il s'agit de posture, de savoir s'il ne s'agit pas aussi d'imposture. Car les positions marquées s'affichant à contre-courant de pensées établies pourraient être accusées d'exagération, de propos outranciers⁵⁶⁰.

Nietzsche se met effectivement en scène dans l'auto-présentation de soi-même, ainsi que dans les formules à la première personne, quand il dit « je » et qu'il affirme sa position avec véhémence ; quand il dit « nous » et qu'il nous sollicite, en tant que nous sommes ses lecteurs, et nous invite à déterminer à notre tour notre position sur tel ou tel problème. Nous avons dit que l'écrit où cela est le plus manifeste est *Ecce homo*, envisagé ici comme une forme d'autobiographie, dans lequel les titres sont en eux-mêmes déjà des programmes : « Pourquoi je suis si sage » ; « Pourquoi je suis si avisé » ; « Pourquoi j'écris de si bons livres » ; « Pourquoi je suis un destin ». Force est pour nous de reconnaître qu'il y a là une recherche d'effets, alors même que ce procédé est ce qui est reproché à Wagner, le comédien, le cabotin, l'histrion, dans *Le cas Wagner*. Or Nietzsche ne se prive pas de chercher des effets, pour sa part. Toutefois, dès que nous parvenons à dépasser la première impression de ces effets, nous devons bien admettre qu'il y a tout de même un certain sérieux, puisque ces titres sont justifiés par la suite. Ainsi Nietzsche est sage parce qu'il sait qu'il est un décadent, et ce savoir le rend à la fois savant et prévenu. Nietzsche est avisé ou malin parce qu'il sait ne pas être trop sage, parce qu'il fait confiance à sa

⁵⁵⁹ Cette mise en scène de soi-même par Nietzsche est confirmée par Franz OVERBECK, dans *Souvenirs sur Nietzsche*, éditions Allia, traduction J. Champeaux, 1999, p. 15, on peut lire : « Il n'était rien moins que comédien, quelle que soit l'image qu'il a parfois donnée, et il a vraiment vécu ce qu'il représentait. Pourtant Nietzsche a suivi la voie d'une grande « théâtralisation ». Jouant avec lui-même, il a en quelque sorte tiré l'un après l'autre les décors de théâtre de son catalogue de décorateur jusqu'à ce que le spectacle entier fût mis en place. »

⁵⁶⁰ « Ah non, vraiment il exagère », est-il dit dans *Cyrano*, à l'acte I, scène 1, de la pièce de Rostand ; et nous serions tentés de dire la même chose de Nietzsche.

physiologie et son instinct, qui parviennent à le prévenir sainement contre trop de prévention. Nietzsche écrit de si bons livres parce que, s'il a éprouvé le besoin de rajouter à la littérature existante ses propres écrits, c'est parce qu'il ne trouvait pas de livre qui disait ce que lui-même avait à dire. Et enfin Nietzsche est un destin ou une fatalité, quand bien même il se dit inactuel, car il entre en jeu à un moment précis de développement de la civilisation, c'est en l'occurrence ce qui l'autorise à user de son ton prophétique en étant à la fois dans son temps et hors du temps, vu que sa formation philologique lui permet de discuter avec les anciens, et que sa perspicacité et son sentiment subtil lui permettent de cerner le temps présent en anticipant sur des prolongements futurs qui sont déjà là en germes.

Vraiment, Nietzsche se complait dans cette mise en scène de soi-même. Il est pour cela reconnaissant aux artistes qui lui ont montré la voie, aux « artistes et surtout ceux du théâtre » qui « nous ont appris à apprécier le héros caché dans tous ces hommes de la vie quotidienne, qui nous ont appris l'art de savoir nous considérer en héros, de loin et pour ainsi dire simplifié et transfiguré, – l'art de « se mettre en scène » à ses propres yeux »⁵⁶¹. Le théâtre de ces artistes fonctionne comme une sorte de propédeutique, un exercice préliminaire, révélateur de potentialités, de qui l'on est, de qui l'on peut être. Mais le théâtre n'est pas une fin en soi. Une fois l'exercice propédeutique réalisé, on se défiera du théâtre. Comme on peut relire : « Celui qui trouve en lui-même assez de tragédie et de comédie préférera rester loin du théâtre. » Or nous l'avons déjà dit, cela peut vouloir signifier se tenir à distance du lieu même du théâtre, de la scène physique, mais nous demandons dès lors s'il ne s'agit pas aussi de s'éloigner du mode de présentation littéraire du théâtre, par actes, scènes, didascalies, exposition, intrigue et dénouement.

Ajoutons à cela que Nietzsche se met en scène et travaille son personnage dans son apparence physique, par le moyen de sa grosse moustache. Dans *Aurore*⁵⁶², livre IV, au § 381 la question de la moustache est envisagée. Le titre est assez explicite : *Connaître sa particularité*. On peut lire : « Nous oublions trop facilement qu'aux yeux des étrangers qui nous voient pour la première fois [nous ne sommes le plus souvent] qu'une particularité qui saute aux yeux et qui détermine l'impression faite. » Or sachant cela,

⁵⁶¹ **GS**, Second livre, § 78, p. 125/ KSA 3.434.

⁵⁶² **A**, Livre IV, § 381, p. 243/ KSA 3.247-248.

quelle est donc l'impression que Nietzsche pense donner de lui-même ? Il se décrit selon toute apparence lui-même comme un homme qui serait le plus doux et le plus équitable, en revanche ce n'est pas cette première impression qu'il a l'intention de donner de lui. Il dit que sa grosse moustache le cache, lui fait de l'ombre. En outre il semble se cacher volontiers dans cette ombre, comme si derrière cette moustache il adressait un avertissement destiné à tout opportun éventuel, comme un épouvantail qui aurait pour but de faire craindre « un caractère militaire, la tête près du bonnet, à l'occasion violent ». Ainsi le fin psychologue, qui n'aime que sa solitude et sa tranquillité, anticipe dans ce travail esthétique toute prise de contact, avertit la personne d'autrui et le tient en respect. C'est une belle démonstration de maîtrise du jeu de l'apparence. Ensuite, de cette moustache il est même question comme d'un signe de reconnaissance d'autre part, pour ainsi dire identitaire. Le contexte est le suivant : alors qu'il annonce le projet d'une première rencontre avec mademoiselle Resa von Schirnhofer, Nietzsche écrit à propos de lui-même qu'il sera reconnaissable « *an einem großen Schnurrbarte und an einem Briefe* » dans la lettre du 30 mars 1884⁵⁶³. La moustache sera un signe de reconnaissance, même si elle ne suffit peut-être pas d'ailleurs, il sera requis de se montrer aussi avec une lettre à la main (Briefe), en effet il ne faudrait pas paraître trop rude ni trop militaire au premier abord, si l'on veut ne pas rebuter une demoiselle qui souhaite apprendre à connaître un vieux solitaire, et il est bon de mettre en avant son goût pour la littérature afin de se montrer policé et courtois.

Nous n'allons pas en outre nous appesantir ici sur le choix scénique de s'exprimer par aphorismes, cela a été fait un très grand nombre de fois. On peut peut-être simplement retenir que l'aphorisme est une présentation de la pensée, qui elle-même donne à penser, que l'on peut reprendre toujours comme s'il s'agissait de la découvrir pour la première fois, encore une fois. On redécouvre le sens, ou un sens nouveau, à chaque lecture. C'est encore une manière bien personnelle de se donner comme penseur vivant, de s'impliquer personnellement dans une pensée vivante.

Or une telle insistance sur soi, un tel discours qui met en exergue le moi de Nietzsche, a aussi pour effet de masquer ce qu'il ne dit pas. Ce peut être symptomatique, si nous nous proposons d'élaborer à notre tour un propos soupçonneux. Il y a des gens quiaturent les

⁵⁶³ Lettre à Resa von Schirnhofer du 30 mars 1884, *Co IV*, p. 481/ BVN-1884, 500.

échanges langagiers de « moi » et de « je », et sur lesquels gens, finalement, on n'a rien appris, de qui ils sont, de ce qu'ils ressentent. On peut lire : « Beaucoup parler de soi peut également être un moyen de se cacher. », dans *Par-delà bien et mal* au § 169⁵⁶⁴. Cette apparence de paroles narcissiques peut avoir pour fonction de remplir le dialogue au point d'étouffer l'expression de l'intime émotionnel. Cela fonctionne comme une sursaturation de sens, qui aboutit à grimer le sens.

Ou bien ce dont il est question aussi, c'est de partir de la synthèse que représente un individu, non pour demeurer dans le solipsisme de cet individu, mais comme d'un prétexte pour atteindre le général. Ainsi dans la deuxième édition de l'Avant-propos du *Gai savoir*⁵⁶⁵, au § 2, lorsqu'il écrit : « Mais laissons-là monsieur Nietzsche : que nous importe que monsieur Nietzsche ait retrouvé la santé ? » C'est effectivement dans ce passage une façon de se mettre en scène de manière inouïe en philosophie. Mais cela se justifie ensuite lorsque le propos porte justement sur la bonne santé, et sur cette qualité qu'a celui qui peut le mieux montrer la reconnaissance du convalescent puisqu'il est lui-même le témoin vivant de ce qu'il veut défendre. Contre le besoin absurde d'impartialité, d'abnégation de soi derrière un idéal ascétique, dont il est douteux que la réalisation soit véritablement possible dans notre monde, Nietzsche est juge et parti, et de cette manière se donne comme fin connaisseur du problème qu'il veut traiter. Sans cela il ne serait que vaguement concerné, vaguement impliqué, vaguement digne d'être cru.

S'agit-il de cela ici ? L'on ne saurait dire. Mais plutôt qu'un jeu du divulguer/cacher, pour le moins nous pouvons rétorquer, sans prétendre le percer à jour, qu'il s'agit toujours dans la manière de procéder de Nietzsche, d'effets de perspective. On met en relief une position, de façon relative, par rapport à une autre position, en créant une sorte de puissance différentielle (parfois vertigineuse, avouons-le), qui rend spectaculaire ce qui a été mis en évidence. Par exemple, Nietzsche s'en prend à Wagner, et montre par là-même ce que Wagner n'est pas. Ou bien Nietzsche s'en prend à Socrate, et montre par là-même ce que Socrate n'est pas. L'insistance sur tel trait de la cible n'a peut-être eu finalement pour but que de montrer autre chose, qu'il n'est pas, comme un négatif radiographique.

⁵⁶⁴ *PBM*, p. 157.

⁵⁶⁵ *GS*, Avant-propos, § 2, p. 27/ KSA 3.347.

A. Les personnages : Nietzsche en tant que « Hanswurst ».

Parlons d'ailleurs de Socrate. Il est vrai que celui-ci est la cible de beaucoup d'attaques, comme si c'était de l'acharnement, des attaques en règle, mais aussi des coups bas, peut-être oserions nous dire de la mauvaise foi, ou bien encore de l'exagération. Sommes-nous nous-mêmes dans l'exagération en disant cela ? Mais c'est Socrate lui-même qui aurait commencé. Ainsi dans le *Crépuscule des idoles*⁵⁶⁶ on lit : « Tout en lui est exagéré, *buffo* caricatural [de soi] ». Pour cette dernière formule on trouve « *Karikatur an ihm* » en allemand. Mais peut-on se caricaturer soi-même ? Cela a-t-il du sens ? Cela peut se comprendre en référence à un aphorisme du *Crépuscule des idoles*⁵⁶⁷ : « Le *déçu* parle – Je cherchais de grands hommes, je n'ai jamais trouvé que les singes de leur idéal. » Le singe en ce sens est celui qui singe, le bouffon, la caricature. Peut-être part-on à l'origine d'un rôle que l'on se donne, soi-même, à jouer ; ou bien un rôle que l'on reçoit ; peut-être s'agit-il de « se la jouer » dans un premier temps, mais ensuite on serait joué, on serait pris au jeu, c'est le mouvement fascinant de l'illusion. Cela se comprend par la référence à un passage de *Humain, trop humain*⁵⁶⁸ : « Si quelqu'un veut très longuement et opiniâtrement avoir l'apparence de quelque chose, il finira par avoir du mal à être autre chose. » On oserait presque dire que, par la force de l'habitude, l'habit finirait par faire le moine.

Pour en revenir à Socrate, dans le *Crépuscule des idoles*⁵⁶⁹, on lit : « Socrate fut le pitre qui se fit prendre au sérieux. » Notons toutefois, parce que cela nous paraît assez important, que le mot allemand qui est traduit par « pitre » en français est le mot allemand « Hanswurst », quelques rares fois traduit littéralement, peut-être maladroitement, en français par « Jean-saucisse ». Or comme nous l'avons assez longuement montré, Nietzsche possède une culture théâtrale importante et ne saurait ignorer que ce « Hans Wurst » est une figure comique du théâtre allemand des XVIIe et XVIIIe siècles, et que des auteurs, qu'il connaît par ailleurs, comme Lessing ou comme Goethe, en ont traité (Lessing fait de Hans Wurst l'héritier d'Arlequin ; Goethe a même écrit une drôlerie intitulée : *Hanswursts Hochzeit*). À moins que ce soit en référence à Schopenhauer que ce

⁵⁶⁶ *Cld*, *Le problème de Socrate*, § 4, p. 132/ KSA 6.69.

⁵⁶⁷ *Cld*, *Maximes et flèches*, § 39, p. 128/ KSA 6.65.

⁵⁶⁸ *HTH I*, Deuxième section, *Éléments pour l'histoire des sentiments moraux*, § 51, p. 114/ KSA 2.72.

⁵⁶⁹ *Cld*, *Le problème de Socrate*, § 5, p. 133/ KSA 6.70.

mot soit emprunté, car c'est avec le sobriquet de « Hanswurst » que ce dernier se moque de Fichte⁵⁷⁰. Cette allusion est d'autant plus notable que Nietzsche se l'attribue de même, à lui-même, personnellement, dans *Ecce homo*⁵⁷¹, alors qu'on peut lire : « Je ne veux pas être un saint, je préférerais être un bouffon... Peut-être suis-je un bouffon. » Où « bouffon » est une traduction en français de « Hanswurst ». Nietzsche se reconnaît lui-même comme *Hanswurst*, la chose mérite d'être soulignée. Comprenons : il se reconnaît comme une forme satyrique, étonnamment dionysiaque, mélange de pantin, de guignol, de pitre, qui se présente comme pitre juste au moment où il prétend dire que la vérité parle par sa bouche. Cela ressemble étrangement au paradoxe du menteur. Cela a pour effet (notons qu'il s'agit là encore de la production d'effet, pourtant tellement critiquée par Nietzsche lui-même chez Wagner) de renvoyer le lecteur ou l'auditeur à lui-même, comme pour lui dire : « À toi de jouer, maintenant ! » Et s'il y avait une allusion au mot de Schopenhauer il faudrait insister sur cette dénomination de « mystificateur philosophique », dont Fichte est accablé. Mais le mystificateur qui l'avoue pose en même temps au lecteur une énigme à résoudre.

En l'occurrence, dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, IV, « La salutation »⁵⁷², Zarathoustra se compare lui-même à un joyeux Hanswurst, et c'est en tant qu'il représente le gai savoir, la joie d'affronter l'être tragique des choses, qu'il est le plus apte à concilier les plus hautes aspirations et en même temps les différends des hommes supérieurs. En effet ces types pluriels les plus élevés de l'humanité (le roi de droite et le roi de gauche, le vieil enchanteur, le pape, le mendiant volontaire, l'ombre, le consciencieux de l'esprit, le devin triste, l'âne et le plus laid des hommes) sont des perspectives qui requièrent un point de fuite joyeux et désirable pour s'ordonner, pour s'unifier et s'accomplir, point de fuite qui est : le joyeux Hanswurst.

⁵⁷⁰ Cf. A. SCHOPENHAUER, *Le Fondement de la morale*, § XI. « La Morale de Fichte, prise comme miroir propre à grossir les défauts de la morale de Kant », traduction par Auguste Burdeau, éditions G. Baillière, 1879, p. 87 : « Dans le vieux théâtre de marionnettes allemand, à côté de l'empereur, ou du héros quel qu'il fût, on ne manquait pas de placer le Hanswurst : chaque parole, chaque geste du héros, le Hanswurst les répétait aussitôt, à sa manière à lui, et en exagérant ; c'est ainsi que derrière notre grand Kant se tient l'auteur de la *Wissenschaftslehre* (la doctrine de la science), ou mieux *Wissenschaftsleere* (l'absence de science). Ce personnage avait déjà supérieurement réalisé un plan qui, avec un public comme celui qui en Allemagne s'occupe de philosophie, était très-naturel et digne d'approbation : d'ébahir les gens à l'aide d'une mystification philosophique. »

⁵⁷¹ *EH*, *Pourquoi je suis un destin*, § 1, p. 151/ KSA 6.365.

⁵⁷² *APZ*, IV, *La salutation*, p. 337-338/ KSA 4.347 : « Vous auriez besoin qu'un autre se joignît à vous, – un autre qui vous apprendrait à rire de nouveau, un bon bouffon [*Hanswurst*] bien jovial, un danseur, un coup de vent, un feu follet, quelque vieux fou. »

Nous disions en outre que cette insistance sur des prises de position provocantes est un procédé perspectiviste, et nous devons comprendre par-là que le sens est à rechercher dans les interstices entre les perspectives. Sans quoi le rapprochement entre Nietzsche et Socrate, sous la figure d'Hanswurst, aurait du mal à pouvoir être assumé. Or, on le redit, Nietzsche n'est pas si obstinément l'adversaire de Socrate, c'est surtout face à la figure de Socrate, à la représentation, qu'il s'oppose apparemment. Nous rappelons que dans le *Gai savoir*⁵⁷³, on trouve : « J'admire la vaillance et la sagesse de Socrate en tout ce qu'il fit, dit – et ne dit pas. » Et encore, et surtout, dans le *Fragment Posthume* de l'été 1875⁵⁷⁴ : « Socrate pour l'avouer une bonne fois, m'est si proche que j'ai presque toujours un combat à livrer avec lui. » On dit bien « avec » car le spectacle se fait à deux, ce n'est pas un duel, c'est un duo.

B. Les personnages : Wagner en tant que « Cagliostro ».

Si Nietzsche se dénomme lui-même Hanswurst (on retient 25 mentions de ce nom dans *l'Œuvre Complète*), c'est par contre sous la dénomination de Cagliostro (17 mentions de ce nom) qu'il attaque Wagner. Mais que peut bien signifier de dire que Wagner est un Cagliostro ? Pour saisir le sens de la référence, pour comprendre ce que Nietzsche peut vouloir dire en appelant Wagner par le nom de Cagliostro, il faut remonter les sources possibles de la référence à ce personnage mystérieux et magique du XVIIIe siècle, Giuseppe Balsamo dit Alessandro, comte de Cagliostro (1743-1795).

Or, puisque nous avons vu déjà dans la bibliothèque de Nietzsche les *Œuvres Complètes* de Goethe, il est fort probable que Nietzsche ait lu une pièce de théâtre de Goethe mettant en scène un personnage du type de Cagliostro dans *Le grand Cophte* (*Der Gross-Cophta*, 1790 ou 1792), dans laquelle pièce, derrière le comte de Rostro, c'est Cagliostro qu'il faut entendre. Il est question d'un charlatan prestidigitateur qui abuse de la naïveté des gens. En outre, toujours en référence *aux Œuvres Complètes* de Goethe, il est

⁵⁷³ **GS**, Quatrième livre, § 340, p. 278/ KSA 3.569.

⁵⁷⁴ **OPC**, II, *Considérations inactuelles* (vol. 2), *Fragments Posthumes* de 1875, p. 335, 6 [3]/ KSA 8.97.

fort possible que Nietzsche ait lu les *Italianische Reise*, où l'auteur montre qu'il s'est documenté sur le personnage de Cagliostro, en lui évoquant d'ailleurs une possible ascendance juive dans le but de justifier de l'invocation à des formules cabalistiques ésotériques qui pourraient être rapportée à Cagliostro.

Une autre possible archéologie de cette référence est le roman de Friedrich von Schiller, *Le Visionnaire (Der Visionär)*, de 1786 puis 1789), dans lequel le personnage d'un mage arménien est inspiré de Cagliostro.

Ajoutons encore une autre possible archéologie : celle de Thomas Carlyle, poète anglais souvent cité par Nietzsche, même et surtout pour le critiquer, qui publie en 1833 un *Count Cagliostro*, une biographie de l'imposteur Giuseppe Balsamo.

En tout premier lieu de notre analyse, notons bien qu'il y a une ambiguïté, dans le personnage de Cagliostro, qui tient à sa réussite dans la société, à la fascination qu'il exerce sur les gens de sa compagnie. Dans le *Fragment Posthume* de juin-juillet 1885⁵⁷⁵ cela se voit bien : le succès que Wagner devrait avoir à Paris correspond à un esprit parisien qui descend du romantisme des années trente. Le « cagliostrisme » est une sorte d'adéquation entre un personnage qui séduit et une compagnie qui demande à être séduite. Si ce personnage apparaît presque comme une apparition messianique, ce n'est pas tant qu'il est un prodige, c'est que l'époque le réclame, et qu'il tombe à point nommé. C'est bien pour cela que c'est un trait de l'époque, ou bien un symptôme de décadence de cette civilisation.

Dans un second temps de notre analyse, nous devons noter une certaine évolution dans le temps dans les sens de la désignation. Car si dans un *Fragment posthume* de 1880⁵⁷⁶ Nietzsche semble rapprocher un Cagliostro d'un Napoléon, car ils seraient tous deux des personnages charismatiques représentant chacun une certaine perfection séduisante, quand bien même Cagliostro est cependant reconnu comme un brigand ; en 1884 par contre Cagliostro est bien distingué de Napoléon, le mystificateur n'est désormais vu que comme un escroc. Pourtant dans un *Fragment posthume* de 1881⁵⁷⁷, Nietzsche disait de Cagliostro

⁵⁷⁵ *OPC*, XI, *Fragments Posthumes*, Automne 1884 – automne 1885, p. 323, 1885, 37 [15] § 6/ KSA 11.591.

⁵⁷⁶ *OPC*, IV, *Fragments Posthumes*, 1879 - 1880, p. 545, 1880, 6 [267]/ KSA 9.267.

⁵⁷⁷ *OPC*, V, *Fragments Posthumes*, 1881 - 1882, 1881, 11 [264]/ KSA 9.540.

que c'était un sorcier qui tente d'agir par la musique, comme pour faire une comparaison élogieuse à Orphée. Et dans une lettre de 1882⁵⁷⁸ on trouve « *Hoch lebe Cagliostro* » (Vive Cagliostro !) comme signature enthousiaste à la fin d'une lettre. Aussi, dans le *Gai savoir*, au § 99⁵⁷⁹, on voit que Cagliostro est désigné comme le séducteur, ou le mystérieux qui séduit.

Ainsi, semblant reconnaître la puissance de séduction de ce personnage, comme la puissance de séduction de Wagner d'ailleurs, Nietzsche n'en critique pas moins cette influence jugée néfaste, mais c'est là la puissance à laquelle participent les victimes qui tombent sous le coup de cette mystification : elles veulent se faire mystifier.

C'est pourquoi le « cagliostrisme », comme on peut le voir dans une lettre à Malwida von Mesenbug (BVN-1882, 264, avec le mot « *Cagliostricität* »⁵⁸⁰), apparaît comme le caractère de ce qui appartient à la supercherie, mais aussi à l'artificiel découpage du monde, comme si le travail de Wagner c'était du « Hegel en musique »⁵⁸¹ (terme ironiquement donné par Schopenhauer, hérité et repris par Nietzsche à partir du *Monde*).

C'est dans un *Fragment Posthume* de 1885⁵⁸² que l'on trouve davantage de précisions quant au sens de la notion. « Cagliostro » désigne le séducteur d'une culture distinguée et fatiguée, magique ou « *gezaubert* » (enchantée, comme la *Flûte* de Mozart). Ce qui peut renvoyer à une transformation des adoratrices de Wagner en ménades (comme dans une vague imitation du culte de Dionysos) : le Cagliostro de nouveau mis en scène et vêtu d'un déguisement (c'est Wagner qui est ainsi visé).

En l'occurrence la puissance de séduction pourrait ne rencontrer aucune limite lorsque ce serait tout un peuple qui serait subjugué, comme ce qui est évoqué dans *Par-delà bien et mal*, au § 194⁵⁸³ : être Cagliostro pour posséder un peuple.

⁵⁷⁸ Lettre du 30 juillet 1882, *Co IV*, p. 237/ BVN-1882, 275.

⁵⁷⁹ *GS*, Second livre, § 99, p. 148/ KSA 3.455.

⁵⁸⁰ Lettre du 13 juillet, *Co IV*, p. 228/ BVN-1882, 264.

⁵⁸¹ *PBM*, Huitième section, § 244, p.224/ KSA 5.185 : [l'âme allemande] « Hegel l'a mise en système, et Richard Wagner, récemment en musique. »

⁵⁸² *OPC*, XI, *Fragments Posthumes*, Automne 1884 – automne 1885, p. 414, 1885, 41 [2] § 6/ KSA 11.674.

⁵⁸³ *PBM*, Cinquième section, § 194, p.150/ KSA 5.116.

Enfin c'est bien Wagner qui est spécifiquement désigné derrière cette dénomination. Comme on peut le voir dans un *Fragment posthume* de 1885⁵⁸⁴, Wagner est appelé Cagliostro et Mage (*Magus*), et dans un autre *Fragment posthume* de 1885⁵⁸⁵, la formule est de même reprise dans *Par-delà bien et mal*, § 205⁵⁸⁶, Cagliostro est le grand acteur (*Großen Schauspieler*).

Et pour couronner le tout, le superlatif du « *Cagliosticismus* » est mentionné dans une lettre à Köselitz (BVN-1882, 272⁵⁸⁷) pour qualifier le *Parsifal* de Wagner, entendons par là que cette œuvre est visée comme une immense supercherie, la plus séduisante qui soit néanmoins.

Finalement le Cagliostro est le charlatan imposteur qui joue sur les mystères de l'ésotérisme, qui subjugué les foules avec d'autant plus d'aisance que ce public désœuvré, mâtiné de nihilisme, aspire à se faire subjugué. Dans les périodes de décadence, de perte de valeurs, les bonimenteurs et les prestidigitateurs tombent en adéquation avec les besoins des publics qu'ils rencontrent. Comme au théâtre, le public est partie prenante de l'illusion. Là, par contre, c'est la société allemande, ou même parisienne, qui devient wagnérienne, comme par contagion, comme par maladie, comme symptôme de sa santé déclinante. C'est bien cela qu'il faut entendre dans le *Cas Wagner*, au § 5⁵⁸⁸ sous cette formule « Wagner, le Cagliostro de la modernité », non pas seulement le renouveau modernisé d'un Cagliostro, mais encore le Cagliostro choisi par l'époque moderne. Ce qui est confirmé dans *Ecce homo*, « *Le Cas Wagner* », § 1⁵⁸⁹, avec la formule : « un Cagliostro de la musique ».

⁵⁸⁴ **OPC**, XI, *Fragments Posthumes*, Automne 1884 – automne 1885, p. 323, 1885, 37 [15]/ KSA 11.591.

⁵⁸⁵ **OPC**, XI, *Fragments Posthumes*, Automne 1884 – automne 1885, p. 249, 1885, 35 [24]/ KSA 11.519.

⁵⁸⁶ **PBM**, Sixième section, § 205, p.168/ KSA 5.132.

⁵⁸⁷ **Co IV**, p. 235, Lettre du 25 juillet 1882/ BVN-1882, 272.

⁵⁸⁸ **CW**, *Lettre de Turin, mai 1888*, § 5, p. 43/ KSA 6.23.

⁵⁸⁹ **EH**, *Pourquoi j'écris de si bons livres*, « Le Cas Wagner : Un problème de musicien », § 1, p. 143/ KSA 6.357.

C. L'acte de répétition comme acte de mise en scène.

Nietzsche se met en scène, répétons-nous. Comme un acteur, il récite son texte. D'ailleurs, dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, I, « Lire et écrire »⁵⁹⁰, Nietzsche dit : « Celui qui écrit avec son sang et en maximes ne veut pas être lu, mais appris par cœur. » Il parle de lui bien sûr, et que veut-il qu'on fasse de ce texte appris ? Qu'on l'apprenne certes mais dans l'optique de le réciter ensuite. Nietzsche répète, travaille le mot, se reprend, et puis il se récite. La récitation, c'est l'énonciation du même texte, qui est redit. De son propre aveu, c'est là sa manière de faire. Il formule cet aveu dans l'Avant-propos de *Nietzsche contre Wagner*⁵⁹¹ : « Les chapitres qui suivent sont tous une sélection, très précautionneuse, de mes écrits plus anciens. » Henri Albert, nous l'avons déjà dit, donne la concordance suivante avec les titres des parties : le *Nietzsche contre Wagner*, « Où j'admire » a été emprunté au *Gai Savoir*, aphorisme 87 ; *Nietzsche contre Wagner*, « Où je fais des objections », a été emprunté au *Gai Savoir*, aphorisme 368 ; *Nietzsche contre Wagner*, « Wagner considéré comme un danger, 1 », a été emprunté à *Humain, trop humain*, II, *Opinions et Sentences mêlées*, aphorisme 134 ; *Nietzsche contre Wagner*, « Wagner considéré comme un danger, 2 », a été emprunté au *Voyageur et son ombre*, aphorisme 165 ; *Nietzsche contre Wagner*, « Une Musique sans avenir », a été emprunté à *Humain, trop humain*, II, *Opinions et Sentences mêlées*, aphorisme 171 ; *Nietzsche contre Wagner*, « Nous autres antipodes », a été emprunté au *Gai Savoir*, aphorisme 370, « Qu'est-ce que le romantisme ? » ; *Nietzsche contre Wagner*, « Où Wagner est à sa place », a été emprunté à *Par-delà bien et mal*, § 254 et 256 ; *Nietzsche contre Wagner*, « Wagner apôtre de la chasteté, 1 », a été emprunté à *Par-delà bien et mal*, § 256 ; *Nietzsche contre Wagner*, « Wagner apôtre de la chasteté, 2 et 3 », a été emprunté à *Généalogie de la Morale*, troisième traité, § 2 et 3 ; *Nietzsche contre Wagner*, « Comment je me suis détaché de Wagner », a été emprunté à *Humain, trop humain*, II, « Avant-propos », aphorismes 3 et 4 ; *Nietzsche contre Wagner*, « Le psychologue prend la parole », a été emprunté à *Par-delà bien et mal*, § 269 et 270 ; l'« Épilogue » de *Nietzsche contre Wagner* a été emprunté au *Gai Savoir*, « Préface à la seconde édition », parties 3 et 4 ; et ce qui vient après *Nietzsche contre Wagner* : le poème « De la pauvreté du plus riche » a été emprunté au *Dithyrambe de Dionysos*, dernier poème.

⁵⁹⁰ **APZ**, I, *Lire et écrire*, p. 78/ KSA 4.48.

⁵⁹¹ **NW**, Avant-propos, p. 181/ KSA 6.415.

Il est étonnant de voir combien Nietzsche s'est repris lui-même, comment il a réutilisé ses propres textes et les a resservis à son lecteur, comme pour coudre une boucle, ou bien comme un surfilage pour éviter que le tissu ne s'effiloche, pour faire en sorte par contre que le propos ne se délite pas. Ce délitement serait aussi ce que l'on peut appeler : décadence.

Car c'est cela la décadence contre laquelle Nietzsche lutte, une forme de déliquescence de la culture, une décomposition analytique dans ses éléments constitutifs. Cette décadence de la culture est perceptible déjà dans la littérature, même si ce n'est là qu'un symptôme d'un mal plus profond, qui se répand dans la morale et dans la politique. D'ailleurs cela est expliqué dans *Le cas Wagner*, § 7 :

« Comment se caractérise toute *décadence littéraire* ? Par le fait que la vie ne réside plus dans le tout. Le mot devient souverain et saute hors de la phrase, la phrase obscurcit le sens de la page et empiète dessus, la page s'accapare la vie aux dépens du tout — le tout n'est plus un tout. Mais cette comparaison vaut pour tous les styles de *décadence* : chaque fois anarchie des atomes, désagrégation du vouloir, « liberté individuelle », pour parler en termes moraux, — ou, si l'on étend cela à une théorie politique, « *égalité* des droits pour tous ». La vie, la vitalité répandue partout *d'une manière égale*, la vibration et l'exubérance de la vie reléguées dans les formes les plus minuscules, — et tout le reste *dépourvu* de vie. »⁵⁹²

Au fond de la décadence, le décadent conscient de sa décadence est finalement le plus lucide. Le bouffon joue sa bouffonnerie, et fait passer sa critique de fond par-delà un propos badin. Comme dans le *Roi Lear*⁵⁹³, le fou peut se permettre de tout dire, et

⁵⁹² *CW*, *Lettre de Turin*, mai 1888, § 7, p. 47-48/ KSA 6.27.

⁵⁹³ Cf. W. SHAKESPEARE, *King Lear*, acte I, scène IV :

« King Lear – Dost thou call me fool, boy ?

Fool – All thy other titles thou hast given away ; that thou wast born with.

Kent – This is not altogether fool, my lord.

Fool – I have used it, nuncle, ever since thou madest thy daughters thy mothers : for when thou gavest them the rod, and put'st down thine own breeches, (...) Prithee, nuncle, keep a schoolmaster that can teach thy fool to lie : I would fain learn to lie.

King Lear – An you lie, sirrah, we'll have you whipped.

cependant sans rien totalement dévoiler. Il est clairvoyant et il annonce les troubles à venir. Cependant, s'il pressent la fin tragique, il demeure attaché à la personne du roi Lear, dont il annonce la déchéance, la folie, la vraie cette fois, non maîtrisée. Spectateur de la décadence, il la pressent avec d'autant plus d'acuité qu'il est décadent lui-même ; ce qui fait qu'il ne se dissout pas dans la désagrégation c'est la distance qu'il tient fermement à lui-même et au monde. Cette distance est maintenue à l'aide de l'humour, de l'ironie, un mélange de propos moqueur et de sérieux. Se tenir à distance, tenir le monde en respect, l'écart juste, cela constitue la condition salutaire qui permet de raison garder. La justesse de cette mesure est le fruit idiosyncrasique d'une expérience de vie, le résultat d'une infinité de choix, la rumination et la sélection du mot adéquat. Faire le bouffon c'est faire le choix d'un équilibre entre des tensions adverses, entre une probité exigeante qui veut vraiment dire l'état du monde et la pleine conscience que cette approche n'est possible que par le biais des interprétations.

Et cela est clairement défendu par Nietzsche dans l'épilogue de *Humain, trop humain*, I⁵⁹⁴, lorsque l'on peut lire : « Honorez en moi la guilde des bouffons / Apprenez de ce livre de bouffon, / Comment la raison vient – « à la raison » ! » Le mot allemand « *Narren-Zunft* » peut aussi être traduit par « guilde des fous », au sens de déraison, « *Unvernunft* », ce qui signifie que c'est parfois en empruntant des chemins de traverse, ou même en essayant des voies impromptues, ou encore d'autres fois en se servant de mots saugrenus que l'on parviendrait à faire entendre une découverte intellectuelle à celui qui n'était pourtant pas d'emblée disposé à l'entendre. La voie alternative du point de vue marginal, si elle est surprenante, ne peut pas manquer d'être intéressante et digne d'être écoutée.

Or, si la mise en scène d'un propos à la fois bouffon et sérieux se fait de manière spectaculaire, nous nous demandons pour qui est fait ce spectacle ? À quel spectateur est-ce adressé, si, comme nous l'avons défendu, ce qui reste de théâtral dans le propos nietzschéen se produit sur la scène intime du théâtre imaginaire de la pensée individuelle, par concaténation des références acquises en matière de culture théâtrale, à l'image du

Fool – I marvel what kin thou and thy daughters are : they'll have me whipped for speaking true, thou'lt have me whipped for lying ; and sometimes I am whipped for holding my peace. I had rather be any kind o' thing than a fool : and yet I would not be thee, nuncle ; thou hast pared thy wit o' both sides, and left nothing i' the middle. »

⁵⁹⁴ *HTH I, Épilogue, 2, p. 456/ KSA 2.366.*

musée imaginaire de Malraux comme nous l'avons déjà proposé ? Pourquoi alors le rendre public ? Pour qui le rendre public ?

D. Une mise en scène pour un certain public.

Le public désigné, élu, ne peut pas être la masse indistincte, le grand nombre qui ne saurait se figurer la profondeur des scènes pittoresques qui lui sont proposées dans les ouvrages de Nietzsche. De la même manière que chez Platon, il est préconisé de tenir ce public populaire avide de divertissement à distance des spectacles de théâtre. Le grand nombre ne peut constituer le public de ce théâtre sélectif. Rappelons une énième fois que dans la *République*, en 398 b, le dramaturge est reçu avec les hommages, il est considéré comme un être sacré, ou même divin, mais cependant n'a pas durablement sa place dans une cité bien réglée, il est renvoyé ailleurs dès le lendemain, et n'est pas autorisé à se produire dans cette cité-ci.

Rappelons encore que le problème vient en partie de l'imitation, qui, si elle est bien faite, artistement bien faite, incite à être imitée. C'est le problème du faux qui supplanterait le vrai par la voie de la séduction. C'est encore le problème de l'efficacité des moyens artistiques, comme des moyens sophistiqués, qui savent autant persuader du vrai que du faux.

Rappelons aussi que le problème est de l'ordre du politique, car si les gardiens de la cité sont émus par l'efficacité dramatique d'une tragédie représentant, par exemple, Achille pleurant la mort de Patrocle, alors ces gardiens au « *thumos* » sensible, attendris, sensibilisés à outrance, ne seront plus efficaces pour défendre la cité s'ils s'autorisent à se laisser envahir par les émotions pathétiques durant la bataille, ce qui serait une cause de désordre, et qui menacerait sérieusement l'ordre d'une cité bien réglée.

Nous avons déjà dit que pour ce qui est des sages, ou ceux qui aspirent sincèrement à le devenir, ils sont préservés de l'influence néfaste du théâtre. Leur attachement à la raison les tient à distance de l'imitation : au lieu de considérer le vague reflet rendu par les

simulacres, ils savent aller directement à l'idée. Ce pourrait donc être les sages ou ceux qui aspirent sincèrement à le devenir qui pourraient constituer le public idéal, le public élu.

Toutefois chez Platon il faut aller plus loin encore dans l'analyse, en allant chercher en l'occurrence dans les *Lois*. En s'adressant aux auteurs de tragédie, les législateurs disent : « auteurs de tragédies, nous-mêmes le sommes » (*Lois* VII, 817 a – d). Mais pour quel public les législateurs produisent-ils leurs œuvres ? C'est pour la divinité, puisque, ne l'oublions pas, l'homme a été fabriqué comme objet d'amusement pour la divinité (*Lois* VII, 803 c). Ce qui s'explique comme suit : pour qu'il y ait spectacle, il faut qu'il y ait spectateur. Or le spectateur doit être extérieur à l'action si l'on respecte les règles esthétiques antiques. Quel serait le spectateur qui serait hors de la vie humaine, que l'on pourrait invoquer ? Le philosophe ? Non, aussi détaché soit-il, son corps demeure son tombeau, son incarnation. Le spectateur à invoquer c'est la divinité.

Partant de là, dans le platonisme inversé revendiqué par Nietzsche, qui est aussi une conception immanentiste des choses, c'est-à-dire sans arrière-monde, ce spectateur idéal ne peut être recherché dans un au-delà, car nous demeurons dans l'ici-bas. Restons entre-nous alors et cherchons un point de vue autre que celui du divin. Seulement, si l'ici-bas du *hic et nunc* du présent est la décadence, comme il a été dit, il va falloir miser sur un autre ailleurs pour trouver un public valable. Le passé étant révolu, ou même irréversible, inéluctable, irrémédiable (dirions-nous avec W. Jankélévitch), il ne reste que l'avenir. De plus, la décadence étant profonde, il faudra du temps pour décroître convenablement ; c'est donc aux lointains (pas aux proches, ni aux prochains) que l'on va s'adresser. Ceci se confirme dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, I, « De l'amour du prochain ». Par conséquent l'œuvre nietzschéenne ne se destine pas à n'importe quel lecteur. Comme il est dit dans le *Gai savoir*, au § 381 : « tout esprit et tout goût vraiment noble choisit aussi, lorsqu'il veut se communiquer, ses auditeurs ; en les choisissant, il trace simultanément ses limites à l'égard « des autres ». »⁵⁹⁵.

Ainsi tout se passe comme si le spectateur idéal, à qui seront confiées les idées et images de l'œuvre nietzschéenne, n'est pas le divin, mais une projection immanente d'un type d'homme qui n'est pas encore advenu, mais auquel Nietzsche aspire de ses vœux. Le héros en soi-même et transfiguré se donne en spectacle à soi-même (transfiguré signifie

⁵⁹⁵ GS, Cinquième livre, § 381, p. 348/ KSA 3.634.

comme dans la *catharsis* esthétique une épure de la réalité) : le spectateur idéal est à la fois spectateur et acteur, il est aussi spectateur transfiguré.

IX. La question du type, élaboration d'une typologie théâtrale.

La tâche que nous nous donnons désormais à réaliser consiste en la désignation des caractéristiques des différents types qui servent dans la construction de la pensée nietzschéenne. Or dans cette perspective nous devons bien garder présent à l'esprit que cette manière de forcer le trait, quand il s'agit de dessiner les contours d'un type général, ne correspond pas à proprement parler à la manière nietzschéenne de faire de la philosophie. En effet le trait forcé donnerait l'impression que cette pensée est systématique, ce qui n'est assurément pas le cas.

Toutefois en posant les traits caractéristiques des types, quand bien même leur réalité est mouvante et fluctuante, la caractérisation accentuée permettrait de s'orienter entre les types et de servir le projet que nous nous proposons désormais. Si par contre on demeurait dans la méthode de Nietzsche, un type devrait être établi relativement à un autre dans un mouvement perspectiviste. À rebours de cela nous nous proposons d'établir comme des sortes de fiches pédagogiques de reconnaissance de type « en soi », ce qui constitue déjà une gageure « en soi ».

Car nous prétendons pouvoir envisager les types comme des figures théâtrales, comme des marionnettes qui sont agitées devant nos yeux, tantôt comme des repoussoirs appelant l'individu à décider ce à quoi il ne veut pas ressembler, en d'autres mots comme des épouvantails, et tantôt comme des figures désirables qui concentrent la volonté de puissance et l'intensité de l'existence. Ce serait comme une sorte de théâtre de marionnettes dans lequel les différents types joueraient des rôles de par leur construction psychologique et qui engageraient à l'action. Mais pouvons-nous réellement nous autoriser à penser le type comme un guignol ou un Hanswurst ?

A. La notion de type.

Nous dirons avec D. Astor et P. Wotling, à partir entre autres de l'article « Type, Typologie » du *Dictionnaire Nietzsche*⁵⁹⁶, que le type est la prise en compte biologique, ou autrement dit l'incorporation des conditions d'existences et contraintes d'un vivant. Ces conditions d'existence et ces contraintes, lorsque qu'elles se stabilisent au cours d'une généalogie ou dans un processus temporel se fixent comme valeur, c'est-à-dire comme référence et comme préférence fondamentale, et alors se produit un type, c'est-à-dire un ensemble de « solutions » aux contraintes et conditions d'existence, de réponses aux instincts, qui sera commune à une pluralité d'individus.

Il arrive qu'un seul individu particulier concentre en lui-même et incarne ces réponses aux instincts, et alors cet individu devient paradigmatique et est élevé au statut de « cas ». Or même dans un cas, comme le cas Wagner ou le cas Socrate, il n'est question ni de Wagner ni de Socrate. Derrière leur nom est désignée la concentration d'instincts et de tendances majeures, mais tout le détail mouvant de leur personne individuelle n'a pas à être pris en compte. Ainsi dans *Ecce homo*, « pourquoi je suis si sage », au § 7⁵⁹⁷, Nietzsche écrit : « je n'attaque jamais les personnes⁵⁹⁸, je ne me sers de la personne que comme d'un verre fortement grossissant à l'aide duquel on peut rendre visible une situation désespérée qui concerne tout le monde, mais sournoise et difficile à percevoir ». Si nous pouvons dire que le cas suppose une personne comme support reconnu et existant, par contre le type est à construire, cela constitue aussi une différence entre les deux. Mais les deux sont des figures générales, et non strictement individuelles.

D'autre part ces types émanent d'un terrain et en dépendent, en partie du moins. Ce terrain peut être appelé la société, ou bien la culture ou bien la civilisation. La culture, selon Wotling⁵⁹⁹ peut viser à l'élévation du type humain par l'orientation et la sélection,

⁵⁹⁶ *Dictionnaire Nietzsche*, sous la direction de D. Astor, éditions Robert Laffont, collection « Bouquin », p. 893.

⁵⁹⁷ *EH, Pourquoi je suis si sage*, § 7, p. 66/ KSA 6.274.

⁵⁹⁸ C'est sûrement là une déclaration sincère, qui est d'ailleurs confirmée par Franz OVERBECK, dans *Souvenirs sur Nietzsche*, éditions Allia, traduction J. Champeaux, 1999, p. 18, où l'on peut lire : « Nietzsche ne manquait pas d'agressivité. Seulement, il ne la dirigeait jamais contre des personnes, la sienne exceptée, mais toujours contre des choses ou des idées. »

⁵⁹⁹ Cf. P. WOTLING, *Nietzsche et le problème de la civilisation*, éditions PUF, 1999, p. 294 : « Nietzsche dégage deux grands types génériques de culture (...) Le premier vise à l'élévation de la valeur du type

c'est une possibilité. Cette civilisation d'élection, ce que nous nommons justement la culture, c'est le terreau fertile qui promeut les puissances créatives et confiantes dans la vie et dans l'existence.

L'un dans l'autre, on doit encore comprendre qu'il y a des types humains capables de promouvoir cette culture, qui elle-même est capable de promouvoir à la fois les types humains créatifs et la confiance en la vie.

Cela nous amène à une question : est-ce en tant qu'hommes politiques (ou grands hommes) que ces types humains sont des fondateurs de cités ? Ou bien sont-ce les artistes qui forment le type le plus à même d'inspirer les autres hommes, autant qu'ils sont inspirés eux-mêmes ? Ou bien serait-ce plutôt le type formé par les philosophes qui serait le véritable fondateur de la culture ?

Nous pouvons répondre à cela que, d'abord, les grands hommes sont des gens d'action, aussi sont-ils prompts à agir, mais aussi risquent-ils de manquer de capacités à faire certaines analyses au préalable. Si leurs instincts sont souvent justes et puissants, il y a tout de même le risque que leurs tendances ne soient finalement que le reliquat des influences de leur temps ; ils risquent d'être le produit résultant des influences historiques de leur époque, et manquer parfois de recul et de sens critique.

Nous pouvons répondre ensuite que l'artiste exprime les forces pesant sur lui-même, et ce faisant il y répond. Au travers de son expression c'est comme s'il se défaisait du poids des contraintes, mais il les exprime tout de même. Les contraintes continuent de peser sur l'artiste ; l'artiste n'est pas dégagé totalement des forces pesant sur les instincts, et il risque tout autant qu'un autre de recopier les réponses sociales apportées par la civilisation (ce mot pris au sens négatif, comme domestication des instincts). Dans un *Fragment Posthume* de l'automne 1885 – automne 1887⁶⁰⁰, Nietzsche dit :

« Que j'ai pris conscience du problème exceptionnel du comédien – problème qui m'est peut-être plus étranger qu'aucun autre, pour une raison difficile à formuler – que j'aie découvert et reconnu le comédien au fond de tout artiste, l'élément typique de l'artiste,

humain sélectionné (Cultur), le second a au contraire pour conséquence l'affaiblissement et la décadence (Civilisation). »

⁶⁰⁰ *OPC*, XII, *Fragments Posthumes*, Automne 1885 – automne 1887, p. 90, 2 [34]/KSA 12.80-81.

tout cela exigeait le contact avec cet homme [R. Wagner], et il me semble que je pense les deux (comédien et artiste) avec plus de hauteur et de dureté qu'aucun philosophe antérieur. L'amélioration du théâtre me préoccupe peu, sa transformation en église pas plus. »

Nous retenons de cela que ce n'est pas le type artiste, ni le type comédien qui reçoivent la mission de fonder des cultures, ceux-là ont trop encore le souci du public, et subissent l'influence de ce dernier.

Par conséquent ni le type du grand homme, ni le type de l'artiste (qui sont des types majeurs tout de même) ne sont pressentis pour devenir médecins de la civilisation. Ce rôle est-il imparti aux philosophes alors ? Peut-être, toutefois n'importe qui n'est pas à même de philosopher. La philosophie ce n'est pas fait pour tout le monde. Chez certaines personnes, au lieu d'éviter les souffrances, la philosophie peut en créer. Le rapport à la souffrance est un critère d'élection et de sélection, rappelons-le. Et puis le philosophe médecin prophète n'est pas écouté en général, comme quand Zarathoustra annonce le dernier homme⁶⁰¹, quand il met en garde contre ce type qui désire uniquement son bien-être et sa sécurité, qui se réjouit de son manque d'ambition. Mais le peuple n'écoute pas la mise en garde, au contraire il réclame le dernier homme. En outre quel est par ailleurs ce type du philosophe médecin ? Il est plutôt « diagnostiqueur » ou « symptomatologue » que soigneur, curateur ou guérisseur. Il sait plutôt déceler les faiblesses qu'apporter les remèdes.

La raison à cet état de fait remonte à un problème de fond : l'émergence de fondateurs de civilisations développées est le résultat du hasard, d'une confluence heureuse de conditions favorables, mais qui semble impossible à déterminer à l'avance (une réussite en ce domaine est un accident, un hasard, indéterminable). Il semble aussi que ce n'est qu'après coup que les analyses permettent à des philosophes de voir les circonstances favorables qui auront été les conditions de l'émergence d'une culture véritable. Le problème intrinsèque peut venir de la méthode de l'interprétation, car pour avoir quelque chose à interpréter, il faut déjà qu'il y ait eu au préalable un quelque chose, aussi l'interprétation ne peut de fait se produire qu'une fois que le support de l'interprétation s'est lui-même produit. Nous pouvons entendre cela de la même manière que l'image de

⁶⁰¹ **APZ**, Prologue, § 5, p. 52/ KSA 4.19.

l'oiseau de Minerve, de Hegel, qui s'envole à la tombée du jour. Et peut-être est-ce cela être décadent, c'est-à-dire qu'être décadent ce serait reconnaître que dans l'analyse et l'interprétation le philosophe a toujours un coup de retard.

Etant posée cette indétermination fondamentale de la civilisation comme terreau d'élaboration des types, nous pouvons désormais nous appliquer à la désignation des caractéristiques des types, quand bien même cela nous conduirait à forcer le trait. On retiendra en revanche une formule de *La philosophie à l'époque tragique des Grecs*, au § 2 : « Tous les philosophes ultérieurs [à Platon] sont des hybrides comme lui ; et lorsque apparaît parmi eux quelque caractère taillé d'un seul bloc, comme les Cyniques, il ne s'agit pas d'un type, mais d'une caricature. »⁶⁰² Donc, pour garder la fluidité et la qualité de perspective du type, nous devons bien prendre garde de ne pas perdre les nuances et la variété des caractères et des forces en jeu. Il y aura certes des tendances dominantes et des instincts majeurs qui nous permettront de construire chaque type, mais il ne doit pas y avoir unilatéralité, sans quoi l'analyse manquera de finesse, sans quoi la caricature du personnage sera devenue grossière.

Voyons maintenant quelques types phares que nous considérons comme des figures emblématiques de personnages du théâtre nietzschéen.

B. L'homme de ressentiment.

On connaît la généalogie des valeurs et particulièrement de la morale qui est en jeu dans *La généalogie de la morale*⁶⁰³, et qui était déjà annoncée dans *Par-delà bien et mal*. On connaît le retournement des valeurs opéré au travers de l'opposition entre la « morale des

⁶⁰² EP, *La Philosophie à l'époque tragique des Grecs*, § 2, p. 217/ KSA 1.810.

⁶⁰³ GM, Avant propos, § 7, p. 38/ KSA 5.254 : « « Notre ancienne morale relève elle aussi de la comédie ! », nous avons découvert pour le drame dionysien du « destin de l'âme » une nouvelle péripétie et une nouvelle éventualité ; et il [Dionysos] saura s'en servir, on peut le parier, lui qui fut de tout temps le grand auteur comique de notre existence. » Nous rajoutons une référence la note 59, p. 228, qui explique que Dionysos incarne la fonction de dédramatisation de la morale, lui qui s'y connaît bien en drame sait mieux que quiconque déceler dans la morale sa tendance à dramatiser, à user du mauvais, du drame et de la terreur pour s'imposer.

esclaves » et la « morale des maîtres » ou que l'on peut aussi nommer le « mode d'évaluation noble ». Mais si la figure de l'homme de ressentiment semble être relativement bien connue, on remarquera qu'il n'est cependant pas aisé de lui dresser un contour délimité bien net. La raison à cela est que c'est surtout dans sa différence à la noble figure du créateur affirmatif de la vie que l'homme de ressentiment s'expose négativement : « Son action est fondamentalement réaction. » Mais aussi son caractère se montre comme profondément lié à cette notion de ressentiment : « le ressentiment d'êtres tels que la véritable réaction, celle de l'acte, leur est interdite, qui ne s'en sortent indemnes que par une vengeance imaginaire ». ⁶⁰⁴ Si d'abord l'homme de ressentiment est décrit dans sa psychologie individuelle, c'est dans sa dimension collective qu'il s'impose ensuite, car il a un caractère grégaire, il sait bien s'associer avec ses semblables dans une « conspiration des souffrants contre les êtres réussis et vainqueurs, ici la vue du vainqueur inspire la haine ». ⁶⁰⁵ Si la vengeance imaginaire pouvait d'abord produire un monde spirituel compensatoire, le retournement des valeurs opéré fait de ce monde imaginaire un monde réel à l'aune duquel le monde effectif est dénigré. Alors la compensation imaginaire devient haine du monde effectif, puis de ceux qui vivaient affirmativement dans le monde effectif, et finalement de la haine on passe ensuite à la rancune. C'est ainsi que s'inversent le bon et le méchant, la force et la faiblesse. ⁶⁰⁶

Dans notre travail de caractérisation du type de l'homme de ressentiment, outre sa faiblesse, son inadaptation au réel tragique, sa capacité à créer des arrières-mondes par sa volonté de puissance faible, c'est son côté nihiliste qui ressort. Dans la *Généalogie de la morale*, à deux reprises cela est explicité : « [la volonté humaine] préfère vouloir le rien que de ne rien vouloir » ⁶⁰⁷ et « l'homme préfère encore vouloir le *néant* plutôt que de *ne*

⁶⁰⁴ **GM**, Premier traité, *Bon et méchant, Bon et Mauvais*, § 10, pp. 56 et 55/ KSA 5.273.

⁶⁰⁵ **GM**, Troisième traité, *Que signifient les idéaux ascétiques ?*, § 14, p. 159/ KSA 5.370.

⁶⁰⁶ **GM**, Premier traité, *Bon et méchant, Bon et Mauvais*, § 13, p. 64/ KSA 5.279 : « Les agneaux gardent rancune aux grands rapaces, rien de surprenant : mais ce n'est point là une raison pour en vouloir aux grands rapaces d'attraper les petits agneaux. Mais si ces agneaux se disent entre eux : « Ces rapaces sont méchants ; et celui qui est aussi peu rapace que possible, qui en est plutôt le contraire, un agneau, celui-là ne serait-il pas bon ? », alors il n'y a rien à redire à cette construction d'un idéal, même si les rapaces doivent voir cela d'un œil un peu moqueur et se dire peut-être : « *nous*, nous ne leur gardons nullement rancune, à ces bons agneaux, et même nous les aimons : rien n'est moins goûteux qu'un tendre agneau. » Exiger de la force qu'elle ne se manifeste *pas* comme force, qu'elle ne soit pas volonté de domination, volonté de terrasser, volonté de maîtrise, soif d'ennemis, de résistances et de triomphes, c'est tout aussi absurde que d'exiger de la faiblesse qu'elle se manifeste comme force. »

⁶⁰⁷ **GM**, Troisième traité, *Que signifient les idéaux ascétiques ?*, § 1, p. 128/ KSA 5.339.

pas vouloir du tout »⁶⁰⁸. Ce n'est pas tant la souffrance qui pose problème à l'homme de ressentiment que le manque de sens de cette souffrance, le manque de compensation. Il peut même y avoir une jubilation dans la souffrance, s'il peut lui être associé une jubilation dans la compensation. Cette dernière est reconnaissable au travers d'un trait spécifique de l'homme de ressentiment qui est la *Schadenfreude*, ou « joie maligne »⁶⁰⁹. Mais voyons combien, dans la citation que Nietzsche fait de Tertullien, la *Schadenfreude* est jubilation devant le spectacle de la souffrance d'autrui au jour du jugement dernier : « Quelle ampleur du spectacle » qui promet de pouvoir « se réjouir » et « De quoi exulter » en regardant les méchants et les mauvais précipités dans « les flammes plus cruelles que celles [de] leur cruauté ». Mais nous devons bien remarquer que si les flammes de la vindicte divine sont plus cruelles que celles des criminels, alors la sanction n'est pas proportionnelle au crime, alors la justice n'est pas juste, alors la vengeance est sans limite, alors le spectacle de la cruauté devient *hybris*. Et pourtant l'homme de ressentiment s'en délecte : « De tels spectacles, de telles exaltations [...] valent bien mieux que le cirque, le théâtre [comédie et tragédie] »⁶¹⁰.

Remarquons d'ailleurs ici un certain paradoxe. Alors que, comme nous l'avons déjà exposé, saint Augustin dénonçait le théâtre et les jeux du cirque en tant que peste des âmes, qui détournent de la foi, on voit étonnamment que Tertullien vante le spectacle que serait le jugement dernier comme une dramatisation jubilatoire et cruelle des châtiments, plus théâtral que le théâtre lui-même. La cruauté vulgaire serait dépassée par une cruauté sublimée. Dans ce cas nous pouvons comprendre que le type de l'homme de ressentiment est cet être inadapté, faible, grégaire, mais créateur de valeurs, fussent-elles seulement des réactions, comme des compensations imaginaires au non-sens du monde ; et cet homme de ressentiment est caractérisé par la *Schadenfreude*, ou joie maligne qui consiste à vouloir se réjouir du malheur de ceux qui semblaient s'épanouir dans le monde de la volonté de puissance.

⁶⁰⁸ **GM**, Troisième traité, *Que signifient les idéaux ascétiques ?*, § 28, p. 205/ KSA 5.411-412.

⁶⁰⁹ **HTH II**, *Le voyageur et son ombre*, § 27, p. 254/ KSA 2.560-561 : « la joie maligne est l'expression la plus commune de la victoire et du rétablissement de l'égalité, y compris dans l'ordre supérieur du monde ».

⁶¹⁰ **GM**, Premier traité, *Bon et méchant, Bon et Mauvais*, § 15, pp. 70-71/ KSA 5.284, et note 152, traduction par E. Blondel, p. 247-248.

C. Le grand homme.

Il est une exception parmi les hommes et doit être pensé dans son originalité relativement à l'homme du commun, qui, lui, est conformiste. Le grand homme est l'incarnation de la volonté de puissance. C'est un homme d'action qui concentre une énergie créatrice. Comme on peut lire dans le *Crépuscule des Idoles*⁶¹¹ : « Les grands hommes sont, comme les grandes époques, des explosifs dans lesquels est accumulée une force formidable. » Par-delà les époques, des civilisations produisent une accumulation de forces, qui se concentrent dans les grands hommes. Mais ces grands hommes sont des exemples d'un type prodigue, dépensier, dispendieux (« il déferle, il déborde, il se consomme, il ne s'épargne pas »⁶¹²), et leur survenue épuise les forces en jeu (« Le danger que portent les grands hommes et les grandes époques est extraordinaire ; l'épuisement en tout genre, la stérilité, les suit de près »). Si le grand homme est admirable, c'est par son côté exceptionnel, et par son intégrité : l'énergie qu'il met à tendre son vouloir vers davantage de puissance, la puissance au service de la puissance. Mais comme c'est un homme d'action, il n'analyse pas les conditions de son émergence, il peut donc être la dupe de conditions décadentes qui se masquent. Il n'a donc pas la pénétration du philosophe, et si le grand homme est réformateur, sa puissance ne signifie pas forcément que la modification qu'il apporte à la civilisation aille dans le sens de la culture (ne signifie pas que l'on puisse se passer du philosophe comme médecin de la civilisation, ainsi que le défend Wotling⁶¹³). Le risque subsiste par ailleurs que la notion de grand homme ne soit attribuable que rétrospectivement⁶¹⁴.

⁶¹¹ *Cld*, *Incursions d'un inactuel*, § 44, p. 208/ KSA 6.145.

⁶¹² *Id.* p. 209/ KSA 6.146.

⁶¹³ Cf. P. WOTLING, *Nietzsche et le problème de la civilisation*, - Le philosophe, médecin de la culture -, p. 114 : « si le philosophe est défini comme médecine de la culture, c'est parce qu'aucune des composantes culturelles ne peut être pensée comme une totalité close porteuse de son propre sens : la pensée nietzschéenne du symptôme est une théorie des transferts de sens entre corps et culture ».

⁶¹⁴ Or il est même possible qu'il soit extrêmement difficile de trouver de véritables grands hommes, qu'il existe surtout des simulacres, cf. *Cld*, *Maximes et flèches*, § 39, p. 128/ KSA 6.65 : « Le *déçu* parle. – Je cherchais des grands hommes, je n'ai jamais trouvé que les *singes* de leur idéal. »

D. L'homme supérieur.

L'homme supérieur n'est pas le surhomme. L'homme supérieur est celui qui vit sa propre souffrance, son propre déchirement, son éclatement et l'absurdité douloureuse de l'existence. Dans le *Dictionnaire Nietzsche* de Dorian Astor on voit que l'homme supérieur est déjà une réaction à l'encontre du dernier homme, cf. *Ainsi parlait Zarathoustra*, IV, « De l'homme supérieur », § 3 : « en vérité je vous aime parce vous ne savez pas vivre au temps où nous sommes, Hommes supérieurs. C'est pourquoi vous êtes ceux qui vivez, vous – le mieux ». Entendons : les hommes supérieurs ne peuvent se contenter de vivre de la façon dont les autres vivent, ils ne parviennent pas à appliquer les valeurs communes, puisqu'ils ont déjà pressenti le malaise de l'existence. En cela ils sont plus intègres que les autres hommes, et ils ont une vie plus honnête, donc plus authentique.

L'homme supérieur a l'intuition que quelque chose ne va pas, à la fois dans la manière de vivre de ses contemporains, et à la fois dans les idéaux portés par la culture. Par certains aspects les hommes supérieurs sont des réactions partielles à certaines valeurs, quand bien même ils seraient conformistes sur d'autres points. Leur réactivité est partielle. Ils ne sont pas encore des surhommes en ce sens qu'ils n'ont compris qu'une partie du malaise, qu'une partie du problème.

Leur présupposé commun est de se tenir éloignés de la place publique, de se distinguer non pas par mépris mais par sincérité avec soi-même : « Le dégoût de soi-même et des autres est le trait distinctif de l'homme supérieur, de sa noblesse : il s'agit pour lui de surmonter de façon résolue soi-même et ses propres contradictions, ou bien de faire naufrage », peut-on trouver dans le *Dictionnaire Nietzsche* de D. Astor, page 467. Nietzsche dit encore : « Vous ne souffrez pas encore assez à mon gré. Car vous souffrez de vous-même, ce n'est pas encore de l'homme que vous souffrez. »⁶¹⁵

Derrière ce type de l'homme supérieur il y a des sous-types que Zarathoustra retrouve dans sa caverne : « le Roi de droite et le Roi de gauche, le vieil Enchanteur, le Pape, le Mendiant volontaire, l'Ombre, l'Esprit de scrupule, le Prophète de mauvais augure et l'Âne ainsi que l'Homme Hideux »⁶¹⁶, autant de figures de marionnettes agitées devant

⁶¹⁵ APZ, IV, *De l'homme supérieur*, § 6, p. 348/ KSA 4.359.

⁶¹⁶ APZ, IV, *La salutation*, p.337/ KSA 4.346.

nous. Expliquons en quoi ces marionnettes sont des aspects de l'homme supérieur. Le roi de droite et le roi de gauche : ils sont avides de distinction, ceux-là se distinguent de la populace et sont conscients qu'ils cherchent l'homme qui leur sera encore supérieur. Le vieil enchanteur : il est trompeur, mystificateur, menteur, il est le singe, le comédien du grand homme. Il caractérise le jeu sur les apparences et sur la vérité. Le pape : habillé en noir, il est en deuil de Dieu, il sait la mort de Dieu même s'il ne parvient pas à se libérer de son influence. Le mendiant volontaire : il est celui qui a appris à bien prendre et à bien donner, il sait désormais les conditions favorables du don, de l'échange, car la vraie générosité s'économise. L'ombre : elle est la condition de la perspective, elle est le complément de la lumière comme dans *Humain trop humain*, II, « Le voyageur et son ombre »⁶¹⁷. Mais elle a un temps de retard et arrive seulement sur les talons après coup. L'esprit de scrupule : il est un esprit méthodique et sévère et probe, en recherche de science vraie comme celle qui étudie le « cerveau de la sangsue » (La précision scientifique de la recherche à l'excès constitue tout de même un ridicule, ou pire : un danger à l'encontre de la vie : « L'esprit, c'est la vie qui tranche dans sa propre chair »⁶¹⁸). Le prophète de mauvais augure : c'est un devin de malheur, il annonce l'expérience du nihilisme, le renoncement à toute espèce de vie comme il est dit dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, II, « Le Prophète ». L'âne : il est l'affirmation, il dit oui, son braiment est IA (ya – oui)⁶¹⁹. En ce sens, il est la meilleure représentation de l'*amor fati*. L'homme le plus hideux : c'est l'assassin de Dieu, mais qui en garde mauvaise conscience, l'homme ne supportait pas que Dieu soit le témoin absolu, mais si Dieu n'est plus il reste à lui-même son propre témoin. La force de l'homme c'est d'avoir été capable de commettre le « théicide », mais ce n'était pas pour les bonnes raisons. Le problème c'est que le meurtre de Dieu est une vengeance de l'homme contre Dieu et depuis il se sent esseulé.

⁶¹⁷ *HTH II*, *Le voyageur et son ombre*, p. 227, cf. le dialogue entre l'ombre et le voyageur/ KSA 2.536.

⁶¹⁸ *APZ*, II, *Des sages illustres*, p. 148/ KSA 4.134.

⁶¹⁹ Une note des *Co V*, p. 299, évoque « *Das Esselfest* » [« La fête de l'âne »], référence faite à un article de Georg Christoph Lichtenberg ; texte publié dans le *Göttinger Taschenkalender* [Almanach de poche de Göttingen] entre autres. Lichtenberg décrit un rituel du XVIII^e siècle, une étrange cérémonie. On lisait une messe solennellement, mais chaque partie se terminait par le refrain « hi-han », et tant mieux si l'âne lui-même joignait ses braiements.

E. Le dernier homme.

Ce type se pense relativement au type du surhomme, auquel il est opposé. On trouve dans le *Fragment Posthume* de 1882, 4 [171] : « Le contraire du surhomme est le dernier homme : je l'ai créé en même temps que celui-là. » Le type du dernier homme désigne « ce qu'il y a de plus méprisable au monde »⁶²⁰. Établi sur fond de nihilisme, le type du dernier homme correspond à un être malade mais qui ignore sa propre maladie, pire : qui se croit faussement en bonne santé et pense le surhomme comme malade dans une inversion des valeurs. Dans le même *Fragment Posthume* de 1882, 4 [171] on peut lire : « Tout ce qui est surhumain semble morbide et délirant comparé à l'homme. Il faut être un océan pour accueillir un fleuve sale sans en être Sali. »⁶²¹ Le dernier homme manque de volonté de puissance forte, il ne sait ni aimer, ni créer, ni désirer avec puissance, ou plutôt vers la puissance. Il ne parvient pas à douter des valeurs qu'il reçoit et qu'il s'empresse de transmettre. Il croit aimer la vie, mais il réduit la vie à une existence de confort, de plaisirs médiocres, aux perspectives réduites. C'est un hédoniste modéré, comme on peut le voir : « On aura son petit plaisir pour le jour et son petit plaisir pour la nuit. »⁶²² En plus de cela il est conformiste, c'est un animal social, très social même, il se fond dans la foule, et il est mu par l'instinct grégaire, « Point de berger et un seul troupeau ! Chacun veut la même chose, tous sont égaux. » Il est le parfait contrepoint de l'instinct aristocratique défendu par Nietzsche par ailleurs. Le dernier homme, figure complaisante et séduisante de la décadence, est l'homme moderne qui a renoncé à être l'auteur-créateur de sens.

Or ce qui est raconté dans le prologue d'*Ainsi parlait Zarathoustra*, I, c'est que cette figure agitée devant la foule, qui avait pour fonction d'agir comme un repoussoir, un épouvantail, au contraire a séduit la foule. Et la foule dit à Zarathoustra de garder pour lui-même son surhomme, et la foule veut le dernier homme, veut le plaisir et la satisfaction facile.

À un autre niveau de lecture, c'est cette narration-même, faite là devant nous, qui a pour fonction de renforcer l'instinct aristocratique du lecteur, le goût de la différence et l'envie de devenir créateur. Nietzsche, on l'a déjà dit, se choisit son lecteur, et lui rappelle par là

⁶²⁰ **APZ**, Prologue, § 5, p. 52/ KSA 4.19.

⁶²¹ **OPC**, IX, *Fragments Posthumes*, été 1882 – printemps 1884, p. 171, 1882, 4 [171]/ KSA 10.162.

⁶²² **APZ**, Prologue, § 5, p. 54/ KSA 4.20.

même qu'il l'a choisi. En lui disant que d'autres n'ont pas compris, on le prépare à recevoir une pensée difficile, ou plutôt on le prépare à aller la chercher, car cela ne va pas venir de soi. Le sens est à construire, à conquérir dirions-nous, tant la tâche annoncée promet d'être ardue. Et c'est peut-être là que l'écriture nietzschéenne tend à se séparer d'une écriture pleinement théâtrale : si le public du spectacle de ce soir assis dans son fauteuil n'est pas disposé, l'auteur n'a pas à chercher à le réveiller, à le rappeler à l'ordre par quelque effet de scène. C'est bien plutôt au public comme lecteur de faire la démarche activement de la construction de la signification. On le prépare, certes, on le met en condition, mais on ne lui fait pas croire qu'il accéderait au fin mot de l'histoire, puisque, vu que l'on reste et demeure dionysiaque, on a bien conscience qu'on n'atteint pas ce fin mot de l'histoire.

F. Le surhomme.

Pour ce qui est de la figure du surhomme, nous n'oserions pas nous positionner dans une relation concurrentielle avec les multiples développements qui ont déjà été produits avec force détails et analyses dans la littérature abondante des commentateurs. Cette figure du surhomme est toutefois problématique dans la mesure où il y a eu des détournements historiques ou des mésinterprétations anachroniques, qui confondaient des intentions d'écriture dans un contexte historique originaire, avec des significations ultérieures qui ont été plaquées de force sur les éléments de la pensée nietzschéenne. Pour mieux faire comprendre ce problème d'une désignation qui s'est révélée mal saisie après coup, nous reprenons la mise en garde faite par P. Wotling⁶²³, par rapport à une formule que d'aucuns, contempteurs de la pensée nietzschéenne empressés de lui adresser leurs reproches, ont considéré comme la preuve du rapprochement possible du nietzschéisme et du nazisme. Cette formule, c'est « la bête blonde » qui est donnée dans la *Généalogie de la morale*⁶²⁴, comme caractère d'un type supérieur d'humanité. Or Wotling défend qu'il ne s'agit pas là d'une référence à la blondeur germanique, qu'il ne s'agit pas d'un « aveu d'une suspecte sympathie nationaliste », mais il s'agit plutôt d'une référence à un fauve (*Bestie*), à un lion

⁶²³ Cf. P. WOTLING, *Nietzsche et le problème de la civilisation*, p. 290.

⁶²⁴ **GM**, Premier traité, *Bon et méchant, Bon et Mauvais*, § 11, p. 60/ KSA 5.275.

en l'occurrence, ou en d'autres mots à une bête de proie. « En conséquence, « la bête blonde » est une évocation à la robe du lion », dit Wotling. Voilà un exemple explicite de la méprise anachronique. Nous aurions tort de lire la source avec les détours ultérieurs qui sont arrivés depuis. Le texte originel a été détourné, et dans notre raccourci de vision rétrospective, nous manquons parfois de profondeur de champ et de perspective.

Suite à l'évocation de cet exemple paradigmatique en guise de mise en garde, nous voulons voir le caractère de la figure du surhomme dans la perspective du théâtre qui nous intéresse. Mais les lignes de contour ne sont pas claires. Le type du surhomme se comprend surtout dans son mouvement de différenciation, il se définit en s'opposant. Or en disant ce qu'une chose n'est pas on ne dit pas pour autant précisément ce qu'est cette chose. Il y a là comme une manière de maintenir un flou artistique. Le surhomme est à penser comme un relatif et un dépassement, il se pose en s'opposant. Et cela selon différents rapports :

D'une part il est un différentiel psychologique, comme on peut le comprendre lorsqu'on le compare au saint dans *Humain, trop humain*⁶²⁵ : « Ce n'est pas ce qu'est le saint, mais ce qu'il *signifie* aux yeux des non saints qui lui donne son importance historique. » De même le surhomme signifie aux yeux de celui qui se sait décadent le remède contre le nihilisme, l'envers créateur du dernier homme négateur, la résistance à la résignation.

D'autre part le surhomme est un différentiel ontologique, au sens où il n'est que parce qu'il a ses opposés. Dans cette perspective il ne vise pas leur anéantissement total, car d'une certaine manière il leur doit sa propre subsistance. Certes, et le propos est problématique, il y a chez Nietzsche le fameux : « que périssent les faibles et les ratés »⁶²⁶. Est-ce un « coup de gueule » ponctuel, un accès de colère impulsif ? Nous dirions plutôt que, raisonnablement, il ne peut s'agir d'un vœu de destruction massive. Cette dernière interprétation serait une mésinterprétation. Car depuis les œuvres de jeunesse déjà, Nietzsche a parfaitement conscience des instincts puissants qui taraudent l'humanité, et il a bien conscience que ces instincts puissants, fussent-ils nihilistes, reviennent toujours. Formuler le vœu que ces instincts disparaissent ce serait être irréaliste, ce serait se couper de l'ordre des choses qui adviennent comme elles adviennent. Et puis ce qui caractérise ce

⁶²⁵ *HTH I*, Troisième section, *La vie religieuse*, § 143, p. 192/ KSA 2.139.

⁶²⁶ *AC*, §3, p.46-47/ KSA 6.170.

surhomme notamment c'est qu'il est capable de l'amour le plus authentique, l'*amor fati* ; il est de plus capable d'embrasser la pensée difficile de l'éternel retour, et donc par conséquent il doit être capable d'accepter le retour éternel des faibles et des ratés. Ajoutons que la lecture fautive dénoncée précédemment, est doublement fautive, puisqu'elle oublie le § 3, qui suit dans l'*Antéchrist* : « Le problème que je pose ainsi n'est pas de savoir ce qui doit remplacer l'humanité dans la suite des êtres (– l'homme est un *terme* –) : mais quel type d'homme on doit dresser, on doit vouloir comme type d'une valeur plus élevée, plus digne de vivre, plus sûr d'un avenir. » Dans cet ensemble des êtres, c'est donc bien le différentiel qui permet de penser le surhomme.

Dans un troisième temps le type du surhomme est un différentiel pour la connaissance, au sens où l'on ne peut le connaître qu'en connaissant ce à quoi il s'oppose. Cette connaissance est finalement une reconnaissance, dans les deux sens du mot, comprenant le sens moral. Comme on peut le voir à la toute dernière phrase de l'épilogue du *Cas Wagner* : « le présent écrit, on l'entend, est inspiré par la gratitude... »⁶²⁷. Être reconnaissant moralement ou être capable de reconnaître quelque chose « scientifiquement », en ce cas, c'est tout un. On reconnaît après coup, on accepte, qu'on n'aurait pas été capable d'acquérir une pleine et entière conscience du problème si l'on n'avait pas rencontré ces manifestations de la décadence. Les manifestations de la décadence acquièrent donc a posteriori leurs lettres de noblesse, leur droit de cité, leur nécessité. Nous ne disons pas pour autant qu'elles acquerraient ainsi leur être : en effet, elles ne reçoivent pas pour autant un statut ontologique, selon cette nouvelle perspective. Les normes d'évaluation sont davantage proposées comme des lignes de fuite de la perspective. En l'occurrence la figure du surhomme est une telle norme d'évaluation. Elle n'a pas à être pensée comme un être non plus, mais comme une ligne de fuite. Difficile en ce cas de cerner les contours précis de cette figure. Or, quand bien même ces contours seraient fuyants, il n'empêche que le personnage comme horizon revient fréquemment dans l'œuvre de Nietzsche. Il a son histoire, il est annoncé par l'homme supérieur, il s'oppose au dernier homme, il s'incarne en partie dans le grand homme, enfin de « type » il devient « cas », et se donne plus facilement à être représenté.

⁶²⁷ *CW*, Épilogue, p.74/ KSA 6.53.

G. L'homme de Nietzsche.

Somme toute, tous ces types, tous ces personnages, c'est Nietzsche lui-même⁶²⁸. C'est parce qu'il a su reconnaître en lui ces multiples facettes qu'il a été capable ensuite de les caractériser et de les répertorier. Cette typologie est une conséquence de la finesse du psychologue. Mais le fin psychologue saisit l'humanité de ses contemporains quand elle fait écho à sa propre humanité, sans quoi le risque est grand de se montrer indifférent, de sombrer dans l'incapacité à faire la différence, dans cette forme accrue du nihilisme.

Ainsi tous ces caractères c'est Nietzsche. L'homme de ressentiment, l'homme supérieur, le grand homme, le dernier homme, et même le surhomme, c'est Nietzsche. Et le chinois de Königsberg, c'est autant Kant que Nietzsche, d'ailleurs notre auteur avait revendiqué une généalogie originale en allant se chercher des origines polonaises par son père (*EH, Pourquoi je suis si sage*, § 3), il se serait trouvé alors étrangement proche voisin de Königsberg. Entendons au travers de cette remarque incongrue que le personnage se construit au gré de son invention, selon des affinités électives choisies.

Flaubert aurait dit de la même manière : « Emma Bovary, c'est moi »⁶²⁹, lui qui en même temps disait vouloir extirper de la société les Bovary, les Bouvard et les Pécuchet. De façon similaire, en caractérisant les personnages types de son époque, Nietzsche peut dénoncer ces traits qu'il pourrait lui aussi vouloir extirper de la société.

En revanche, si la première condition de la typologie c'est la conscience fine, la reconnaissance et la capacité à cerner avec précision les caractères typologiques, la

⁶²⁸ Nous proposons de faire voir comment Hermann Hesse évoque cette même multiplicité intérieure dans *Le loup des steppes* : « Vous savez que l'homme consiste en une multitude d'âmes, de moi nombreux. On considère comme fou celui qui divise en morceaux l'unité apparente de la personne et la science a pour cela le nom de schizophrénie... Nous remplissons les lacunes de la science psychologique au moyen de la notion que nous appelons art de la reconstruction. Nous montrons à celui qui a passé par le morcellement de son moi qu'il est libre de réorganiser les figurines à n'importe quel moment et dans n'importe quel ordre et qu'il peut ainsi atteindre à une variété infinie du jeu de la vie. »

⁶²⁹ Cette formule, pourtant célèbre, serait apocryphe. Tout au plus a-t-il écrit : « *Bovary* (dans une certaine mesure, dans la mesure bourgeoise, autant que je l'ai pu, afin que ce fût plus général et humain) sera sous ce rapport, la somme de ma science psychologique et n'aura une valeur originale que par ce côté. » (*Lettre à Louise Colet*, 3 juillet 1852, *Correspondance*, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p. 124). Mais il écrit : « J'ai été moi-même dans *Saint Antoine* le saint Antoine » (*Lettre à Louise Colet*, 31 janvier 1852, *Corr.*, t. II, p. 40). Et aussi, dans le Premier scénario de *L'Éducation sentimentale* : « le mari, la femme (Mme Arnoux), l'amant (Frédérique Moreau). Mme Schlesinger (Mme Arnoux). – Mr Schlessinger, Moi » (scénario de 1862 ; *Carnet de notes* n°19). Ce qui témoigne bien que ses personnages l'habitent.

seconde condition de la typologie chez Nietzsche, par contre, c'est la reconnaissance de la nécessité à une certaine existence de ces caractères. Vouloir les extirper ce serait à la fois une illusion rétroactive et à la fois ne pas leur faire justice, tant il est clair en définitive que l'esprit du fin psychologue leur est redevable des découvertes qu'il a faites.

Il ne suffit pas, en effet, de reconnaître les différents types qui prennent place dans cette hiérarchie : c'est surtout le fait de faire valoir un type contre un autre qui permet la hiérarchie des valeurs, qui permet d'établir des préférences, des goûts, de l'envie, de la volonté, de la volonté de puissance. En ce sens force est pour nous de constater que la typologie est un émulateur de la volonté de puissance.

X Conclusion préliminaire.

Nous sommes désormais arrivés à un point où un bilan préliminaire peut être dressé, concernant la question qui nous préoccupe. Or, dans ce projet de chercher à comprendre le jugement dénigrant de Nietzsche à l'encontre du théâtre, alors que la tragédie était encensée dans la *Naissance de la tragédie*, nous avons d'abord cru nécessaire de re-situer la polémique antique, un contexte que Nietzsche en tant que philologue ne pouvait ignorer.

Nous avons pu ensuite reconnaître l'influence de Schopenhauer qui donnait déjà la prévalence à la musique sur les autres arts, reléguant de ce fait le théâtre à un rang subalterne.

Nous avons rappelé après cela que ce qui est reproché, somme toute comme un premier grief, c'est un rapport au Dionysiaque trop lâche, trop distendu : le théâtre, dans sa forme trop apollinienne est trop formel, il aurait perdu le fond tragique qui dit l'existence brutale telle qu'elle est. Il s'est avéré indispensable de montrer combien l'Apollinien et le Dionysiaque sont inextricablement liés, et combien l'exclusivité de l'un au détriment de l'autre était tout à fait critiquable.

Il est apparu, suite à cela, que le jeu de la dissimulation et du dévoilement, à la fois propre à la manifestation du théâtre et à la philosophie de Nietzsche, aurait dû davantage rapprocher Nietzsche du théâtre que l'en éloigner. En outre l'ambiguïté de la notion de vérité, et toute sa polyvalence de sens par rapport à la notion d'interprétation, redonnent à la notion de masque et de surface une signification de premier plan. Arrivés à ce point de notre développement, nous pourrions dire que c'est comme s'il y avait eu une sorte de jalousie concurrentielle de la part de la philosophie envers le théâtre comme art des apparences par excellence. Car au théâtre le public est acteur, est bienveillant, il participe à la farce, il donne dans la croyance à l'illusion. Par contre ce même public lorsqu'il est lecteur n'accorde pas la même bienveillance à la philosophie, et les influences de l'homme théorique socratique font exiger une vérité cachée derrière les apparences. Difficile dans ces conditions de revendiquer la même foi dans l'illusion pour la philosophie que pour le travail du dramaturge.

D'autre part nous avons retenu que la qualité du public pouvait être mise en accusation comme grief supplémentaire à l'encontre du théâtre. En effet l'expérience du public de Bayreuth, notamment, dans lequel Nietzsche avait placé de grandes espérances, et la grande déception qui s'ensuivit, ne doit pas être pour rien dans ce rejet de l'aspect populaire du théâtre. La piètre qualité du public qui est dénoncée, justifie pleinement le grief suivant qui consiste à accabler la tendance du dramaturge à se soumettre au public de qualité indigente. Le cercle vicieux du cabotinage se perd alors dans un jeu de dupes.

Rappelons de plus que ce qui était à retenir ensuite, en parallèle à cela, c'était la valeur accordée au théâtre écrit, considéré celui-là, semblait-il, comme supérieur même à la représentation. Cela pouvait se justifier à la condition d'avoir en soi des capacités à se représenter l'action, la scène, le jeu dramatique.

Pour justifier que Nietzsche aurait pu défendre pour sa personne cette capacité individuelle à se représenter une mise en scène en son esprit, nous évoquions l'idée de théâtre imaginaire intérieur en référence à l'idée du musée imaginaire de Malraux. D'ailleurs pour pouvoir donner des arguments en ce sens, il nous a fallu prouver que Nietzsche avait une culture théâtrale riche et variée, car cette condition s'avère indispensable pour fournir les matériaux de ce théâtre imaginaire intérieur.

La recherche s'est montrée fructueuse. D'une part la bibliothèque de Nietzsche est fournie, nous avons pu le voir, après que nous l'eussions reconstituée. Nietzsche est un lecteur de théâtre, la chose est avérée. D'autre part il a assisté à des représentations, et non des moindres, avec des acteurs et actrices de renom, comme par exemple Sarah Bernhardt. En plus de cela nous avons pu retrouver des tentatives de pratiques du jeu théâtral dans lesquelles le jeune Nietzsche mettait beaucoup d'enthousiasme. Et enfin nous avons retrouvé en divers moments de la carrière de notre auteur des essais de composition théâtrale. Lecteur, spectateur, acteur et auteur, c'est en effet un parcours complet qui nous donne à penser que la formule de *Nietzsche contre Wagner* – « que m'importe, à moi le théâtre », déjà plusieurs fois citée – est à prendre en un sens ironique, et ne peut être prise et comprise littéralement.

Enfin il nous faut ajouter, à propos d'un des derniers points abordés, que la critique de la *catharsis* au théâtre n'est pas forcément la critique moralisante. Certes les moralisateurs sont dénigrés quand ils promeuvent des vertus nihilistes, dénigrantes de la réalité et de la

vie ; si le théâtre sert les plans de ceux-là en se soumettant aux exigences d'une leçon de morale, alors cette forme de *catharsis* est dénigrée. Au lieu de servir des principes honnêtes véritablement, sans jugement moral excessif, qui nous rendraient adéquats à l'existence, qui seraient plus proches de la reconnaissance du côté tragique et brutal de la vie, la leçon de morale sous perfusion de moraline masque en revanche délibérément cet aspect profond des choses.

En outre, le fait de reprocher cela, et en même temps de dire d'une certaine façon qu'il faudrait retourner à la tragédie grecque antique, au contact intime du dionysiaque, c'est une autre forme de morale. Ne pourrions-nous pas dire que Nietzsche fut lui-même moraliste ? Mais il ne s'en cache pas, il le dit clairement. Dans la préface d'*Aurore*⁶³⁰, § 4 : « ce livre donne congé à la confiance en la morale, et pourquoi donc ? *Par moralité !* (...) Or c'est indubitable, en nous aussi un « tu dois » continue de résonner. Nous aussi, nous obéissons encore à une loi sévère au-dessus de nous, et c'est là l'ultime morale qui nous est encore audible, l'ultime morale que nous savons encore *vivre* ».

Imaginons un temps que cela soit possible par le biais du théâtre, alors le théâtre pourrait produire une *catharsis* ré-évaluative, et cette fois, en accord avec la pensée nietzschéenne. Il faut reconnaître que tant que le théâtre sera soumis au goût du public, cela a peu de chance de se faire, englué dans un cercle vicieux qu'il serait. Mais si le théâtre pouvait parvenir à s'en extraire, alors il serait envisageable de projeter une réconciliation posthume entre Nietzsche et le théâtre. Nous laissons cette porte ouverte pour la suite, mais ce qui nous ferait pencher dans cette direction c'est déjà la grande proximité dans les styles de l'écriture de Nietzsche et d'une écriture dramaturgique, que nous avons reconnus. Force fut pour nous d'observer comment Nietzsche se met en scène lui-même dans un jeu de sérieux et de plaisanterie, notamment lorsqu'il endosse explicitement l'habit du Hanswurst.

Poursuivons enfin cette conclusion préliminaire en revenant sur la place de la typologie dans notre reconstruction. Nous insistions sur la proximité, dans un étrange air de famille, entre le fait de dresser des portraits psychologiques au théâtre et l'écriture nietzschéenne procédant à une typologie, c'est-à-dire à une description des caractères typiques. C'est en toute conscience que nous avons dépeint des sortes de cartes à jouer présentées comme des

⁶³⁰ A, Préface, § 4, p. 33/ KSA 3.16.

personnages comparables à ceux de la *commedia del arte*. Nous savions pertinemment que c'était là faire violence au projet typologique nietzschéen. En effet, pour que ce ne soit pas des caricatures, il faut que les figures soient pensées dans leurs relations et dans une relativité les unes par rapport aux autres, tel aspect souligné ici mettant en exergue tel autre aspect ressortant là. Il n'empêche que la comparaison s'arrête là, car le jeu des types montre des significations qui disent tout autre chose que le jeu des personnages produisant l'action dramatique. Le jeu des personnages, au théâtre, gagne à être précis, délimité, assez fixe en un sens, même si le personnage peut évoluer. Il ne doit pas être trop changeant au risque d'être confus pour les spectateurs. Par contre le type est qualifié dans sa relativité, dans son devenir.

Cela étant posé, une fois que tous les griefs accumulés contre le théâtre ont été analysés, nous pouvons désormais considérer que ce n'est pas le théâtre à proprement parler qui est mis en accusation. Ce qui est plutôt en question ce serait la théâtralisation envisagée comme symptôme de décadence de la civilisation. Nous entendons cette théâtralisation comme manière générale de se soumettre en tant qu'auteur, et de soumettre son œuvre au goût du public. C'est une manière d'inféoder sa force créatrice en la limitant à un moment ponctuel de l'histoire et à un public appartenant à un lieu. Cette connivence entendue entre un auteur et son public crée une appartenance réciproque dans laquelle aucun des deux ne va oser prétendre à commettre quelque infidélité à l'autre. Nous entendons aussi cette théâtralisation symptomatique comme une manifestation de la pusillanimité de la puissance artistique, qui est en soi déjà un péché à l'encontre de la reconnaissance de la force dionysiaque qui devrait au contraire dilater cette puissance artistique.

Nous entendons encore cette théâtralisation symptomatique comme le propre d'une époque qui cherche l'aval du public comme ce qui ferait la garantie de la valeur de ce qu'on dit et de ce qu'on a à dire. Le succès étant dans ce cas comme une preuve, comme une réussite et comme une efficacité. Si l'on n'est pas prêt à choquer, si l'on n'est pas prêt à ne pas plaire, à entrer soi-même dans un conflit de valeurs, alors qu'on se saurait avoir quelque chose à dire, et qu'on saurait avoir un moyen de l'exposer, quand bien même cela serait déroutant, alors on ne peut prétendre à être inspiré de Dionysos, et on ne peut pouvoir prétendre enseigner les foules. La tendance à faire du suffrage démocratique une valeur et à rechercher la consécration du peuple est une manière d'envisager cette

théâtralisation, car on fait du peuple un public capable de donner ou non son plébiscite à des œuvres qui lui sont proposées.

Aussi loin que peut aller la prétention théorique des Lumières à briller jusque dans l'ombre et à repousser l'obscurantisme, il y a cette théâtralisation, cette mise sur scène sous les éclairages pour que tout le monde puisse assister au spectacle. Le fait de penser qu'un jour peut-être les Lumières auront repoussé les obscurantismes, que l'éducation et la science auront peut-être étendu leur empire sur tout le peuple, c'est toujours cette théâtralisation. Or le doute nietzschéen émet de sérieuses réserves à propos de cette conviction, à propos de cette foi. Les Lumières projettent toujours quelque part des ombres.

Ce qui est en question dans ce que nous nommons désormais la théâtralité symptomatique c'est une manière de penser, de représenter et d'agir soumise à un verdict populaire. Que ce soit l'auteur, l'acteur, mais aussi l'artiste en général, mais encore l'homme politique ou même le scientifique, quand ils ont quelque chose à dire ou à faire, ils le montrent, et ils se montrent en le montrant. Comme s'il y avait cette justification : si je montre, c'est que j'ai quelque chose à montrer, c'est que ce quelque chose est montrable, c'est qu'il est digne d'être exposé sous les feux de la rampe. Et ils tirent leur légitimité de ce mode d'exposition. Ce faisant ils sont à eux-mêmes leur propre spectateur, et par ce fait ils n'adhèrent plus autant à leurs œuvres, comme si le prisme du public s'était interposé entre eux et eux-mêmes. Mais il peut leur être rétorqué qu'ils ont eux-mêmes placé là le public. Ou du moins c'est la mode du moment qui a placé là le public comme une tendance névrotique qui se répète partout, dans tous les domaines, comme un symptôme de dégénérescence propre à une époque.

L'époque, d'ailleurs, que nous pensions au XIXe siècle ou bien au XXe ou même encore au XXIe, cette époque est tellement orgueilleuse à propos de son prétendu progrès, à propos du développement des sciences et des techniques appliquées, à propos de ses mœurs qu'elle exporte de manière hégémonique en bloc dans ses colonies, de telle manière qu'elle se met en scène elle-même devant elle-même dans cette théâtralisation qui confond le fond et les effets lors d'expositions universelles, par exemple. La théâtralisation est donc bien une maladie de cette fin de siècle qui s'est répandue ensuite et qui se manifeste

dorénavant dans tous les nombreux aspects variés de la civilisation. La crise de la représentation commençait en cette fin du XIXe siècle, et se poursuit aujourd'hui.

III. LA POSTÉRITÉ DU PROBLÈME CHEZ ARTAUD.

I. Civilisation et cruauté chez Nietzsche et Artaud.

Le gros de la critique nietzschéenne à l'encontre du théâtre étant désormais posé, il reste à voir quelles perspectives cela laisse à la postérité en matière justement de conditions de possibilités de représentation scénique, de jeu dramaturgique, d'écriture tragique ou même de mise en scène dramatique. Il va sans dire que le théâtre, de façon factuelle, ne s'est pas arrêté suite aux coups de la critique qui lui avaient été assénés. Point de coup de grâce, point d'hommage funèbre, mais pas non plus pour autant un coup d'épée dans l'eau. Dans l'eau, les cercles de l'onde s'élargissent et se propagent, l'encyclie lancée dans la *Naissance de la tragédie* fait long feu. Et assurément l'entaille est profonde, indiscutablement il y aura des effets durables.

La question est si ces effets seront dévastateurs, si le constat amer d'une désormais impossibilité de confier le tragique de l'existence à la représentation dramatique est confirmé. Ou bien si malgré la critique, le masque réconfortant du théâtre bourgeois conformiste parvient bon gré mal gré à maintenir l'illusion. Car de fait il subsiste du théâtre après Nietzsche, mais de quel théâtre s'agit-il ? Devrait-on dire que le théâtre est mort de la même façon que Nietzsche dit que Dieu est mort, même si d'aucuns persévèrent à vouloir maintenir l'illusion et à humer ses relents ? Que sont donc encore ces lieux de théâtres si ce ne sont pas des caveaux et des tombeaux ? À moins enfin que le devenir du théâtre post nietzschéen tienne compte de la critique, retienne la leçon, et parvienne à envisager un renouvellement du moyen d'assumer le tragique.

L'histoire factuelle, on ne peut que le constater, nous montre qu'il y a eu ce renouveau, que le théâtre a pu se renouveler à côté des vaudevilles et des opérettes, qui ne faisaient que donner à voir à la société bourgeoise son propre reflet. Le renouveau dont il est

question semble tenir compte de la *Naissance de la tragédie* et y fait volontiers référence d'ailleurs, mais qu'en est-il des autres propos critiques, ceux émis dans le *Cas Wagner*, ou dans *Nietzsche contre Wagner* ? Qu'en est-il des critiques fondamentales portant sur la décadence, sur la société dans son ensemble, sur la faiblesse humaine ? La postérité n'est pas non plus étrangère à ces champs de difficultés. On trouve d'ailleurs des formules chez Artaud notamment qui sonnent comme des formules de Nietzsche, ou, pour le dire d'une autre manière, qui ont un avec lui un étrange air de famille. Nous disons étrange parce que le lien demeure tout de même un peu lâche et aura assurément besoin d'être établi.

Nous avons choisi de faire référence à Artaud car à la fois il y a nombre de notions communes et de thèmes communs abordés entre Nietzsche et Artaud, mais surtout il est question du même constat de départ de décadence de la société, il est question en outre d'une manière similaire de faire référence à un rapport authentique à l'existence, par la cruauté, par la souffrance, par la folie même peut-être. Ajoutons que chez l'un comme chez l'autre la critique esthétique dépasse le cadre seulement esthétique, et même au-delà de celui de la société et de la civilisation, c'est toute une vision métaphysique qui est projetée.

À la différence par contre qu'Artaud, en tant qu'homme de théâtre, ouvre des perspectives dans la réalisation, quand Nietzsche semblait plutôt les refermer, derrière une crise de la représentation et derrière une prévalence de la musique.

Tout se passe comme si, sans même que cela soit expressément dit, Artaud reprenait le problème portant sur le rapport antagoniste entre la philosophie et le théâtre, et répond d'une certaine manière à la problématique nietzschéenne, de la même manière qu'on a pu sembler reconnaître, en un autre temps, qu'Aristote dans sa *Poétique* répondait à la problématique lancée par Platon entre la *République* et les *Lois*. Ce que nous tentons d'instaurer ici fonctionnerait comme un dialogue intempestif qui traverse les âges et confronterait des questions, des réponses, des positions laissées ouvertes comme des anticipations d'éventuelles réponses ultérieures. En somme, nous faisons l'hypothèse qu'il est possible d'entendre la formule de Nietzsche : « Que m'importe le théâtre » comme une question ouverte adressée à la postérité, de la même manière que Platon laissait ouverte une possibilité de réponse en *République* X 607 d : « Déclarons néanmoins que si la poésie imitative peut nous prouver par de bonnes raisons qu'elle a sa place dans une cité bien policée, nous l'y recevrons avec joie. »

Et en ce qui concerne la justification de notre proposition pour désigner Artaud comme ce défenseur, nous pouvons dire que nous nous retrouvons sur ce choix avec C. Dumoulié qui dit que ce qui inspire le rapprochement entre Nietzsche et Artaud c'est « une vision de l'homme et du monde, une réflexion sur notre société considérée comme celle de la décadence, un refus de la métaphysique et de l'ontologie traditionnelles, de la religion et de la morale, et la volonté de trouver dans l'art, et dans le théâtre en particulier, le remède à nos maux, c'est enfin une pratique originale de l'écriture, qui sont entre Artaud et Nietzsche des points de convergence »⁶³¹. En bref il s'agira pour nous dès lors de questionner chez chacun des deux auteurs la notion de civilisation.

Il reste toutefois à vérifier si c'est bien de la même notion de civilisation dont il s'agit chez l'un et chez l'autre, dans la critique de la civilisation décadente. Il reste aussi à voir si la notion de cruauté est envisagée dans le même sens chez l'un et chez l'autre. La signification de la souffrance sera encore à préciser respectivement chez l'un et chez l'autre. On pourra envisager par ailleurs un rapport au mythe qui fait écho chez l'un et chez l'autre. N'oublions pas non plus les allusions à la peste, que l'on trouve chez chacun d'eux, que nous pourrions comparer (nous avons déjà évoqué un rapport entre le théâtre et la peste, chez Artaud, et la peste est citée chez Nietzsche dans son plan de composition théâtrale, *Empédocle*, et dans les projets d'une mort de Zarathoustra notamment). Mais surtout ce sera par rapport à la crise de la représentation qu'il faudra préciser le rapprochement possible entre ces deux auteurs, à moins que ce soit justement là que la différence se fasse la plus nette.

⁶³¹ Cf. C. DUMOULIÉ, *Nietzsche et Artaud, pour une éthique de la cruauté*, éditions PUF, collection « philosophie d'aujourd'hui », 1992. L'auteur dit d'ailleurs que ce rapprochement a été fait par des philosophes du XXe siècle dont il dresse une liste, en note p. 9 : « Maurice Blanchot, dans *L'entretien infini*, Gallimard, 1969 ; Gilles Deleuze dans *Logique du sens*, Minuit, 1969 ; Deleuze et Guattari dans *L'Anti-Œdipe*, Minuit, 1972 et *Mille Plateaux*, Minuit, 1980 ; Jacques Derrida dans *L'écriture et la différence*, Seuil, 1967 ; Henri Gouhier dans *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, Vrin, 1974. On peut aussi rappeler certains articles : Daniel Giraud, « De Nietzsche à Artaud », *Engandine*, n°7, 1971 ; Jean-Michel Heimonet, « L'écriture des origines », *Oblique*, n° 10-11, 1976 ; Jean-Michel Rey, « Lecture/écriture de Nietzsche », *Les Lettres françaises*, 28 avril 1971. »

A. En quel sens la « Civilisation » est-elle controversée, selon chacun des deux auteurs ?

A. 1. La notion de civilisation chez Nietzsche.

Dans un premier temps, pour pouvoir déterminer ce que Nietzsche entend par civilisation, nous nous référons aux analyses de P. Wotling. D'abord dans le *Dictionnaire Nietzsche*⁶³², on lit : « Nietzsche repense, en les distinguant soigneusement, la notion de culture et celle de civilisation. » Cependant dans *Nietzsche et le problème de la civilisation*, P. Wotling apporte une nuance lorsqu'il justifie son titre « le problème de la civilisation » et lorsqu'il dit :

« ...bien que l'expression de « problème de la culture » soit plus conforme à la terminologie nietzschéenne. Le terme de « Civilisation », qui ne véhicule pas en français les connotations péjoratives attachées au mot allemand *Civilisation*, a le mérite de bien traduire l'étendue du champ couvert par le concept nietzschéen de *Culture*, le mot français de « culture » ayant, hors contexte, un sens plus restreint et évoquant de manière trop exclusive la sphère du savoir théorique »⁶³³.

Qu'est-ce que la civilisation ? « La *Civilisation* désigne une forme particulière de culture » est-il dit dans le *Dictionnaire Nietzsche*. La *Civilisation* est une version faible de la culture, la *Civilisation* est « fondée sur des valeurs hostiles à l'épanouissement de la vie, et caractérisée par l'étouffement des affects et des instincts puissants ».

Il y a par contre une possibilité de promouvoir et de favoriser simultanément une culture et un certain type d'homme. Entendons la culture en son sens large comme « ensemble des activités humaines et de ses productions : morale, religion, art, philosophie aussi bien, structure politique et sociale, etc. »⁶³⁴. Nous ne reprenons pas la totalité du projet de P.

⁶³² Cf. C. DENAT et P. WOTLING, *Dictionnaire Nietzsche*, éditions Ellipses Éditions Marketing S. A., 2013, article « Civilisation », p. 71.

⁶³³ Cf. P. WOTLING, *Nietzsche et le problème de la civilisation*, Introduction, note 2, éditions PUF, 1999, p. 29.

⁶³⁴ Cf. C. DENAT et P. WOTLING, *Dictionnaire Nietzsche*, éditions Ellipses Éditions Marketing S. A., 2013, article « Culture », p. 95.

Wotling, qui consiste à retrouver en détail le cheminement menant à la construction des pensées de volonté de puissance, de surhumain ou d'éternel retour⁶³⁵. C'est une lecture patiente et minutieuse à laquelle nous ne pouvons ici que renvoyer.

En somme, ce qui est reproché à la civilisation c'est qu'elle vise à « briser les types d'homme forts, réussis, elle est donc synonyme de ce que Nietzsche appelle encore domptage, apprivoisement, domestication ou dressage »⁶³⁶. Cela se voit nettement dans cette citation de la *Généalogie de la morale* : « c'est précisément le *sens de toute civilisation* [entendons bien : toute « *Cultur* » dans le texte, c'est-à-dire pour nous ici toute *civilisation*] de *dresser* le fauve humain pour en faire un animal apprivoisé et policé, un *animal domestique* »⁶³⁷.

Pour finir, afin de mieux montrer le caractère déplorable de la civilisation, nous proposons d'en retrouver les traits détaillés dans les textes suivants extraits des *Considérations inactuelles* :

« Ce bonheur et cette ivresse, je les perçois dans l'assurance sans égale des journalistes allemands, des faiseurs de romans, de tragédies, de chansons et de livres d'histoire ; c'est en effet là une troupe qui semble s'être juré de s'emparer des heures de loisir et de digestion de l'homme moderne, c'est-à-dire des instants qu'il consacre à la « culture » [*Kulturmomente*, dans le texte], pour l'ensevelir sous des amas de papier imprimés. Depuis la guerre, cette troupe n'est que bonheur, gravité et confiance en soi : elle se sent, après ces « succès de la civilisation allemande », non seulement confirmée et reconnue, mais quasiment sacro-sainte ; aussi adopte-t-elle un ton plus solennel, elle se plaît à interpeller le peuple allemand, publie des œuvres complètes à la façon des classiques et, de fait, dans les grands journaux à sa dévotion, élève certains membres au rang d'écrivains modèles et de nouveaux classiques de la littérature allemande. »⁶³⁸ [...]

⁶³⁵ Cf. P. WOTLING, *Nietzsche et le problème de la civilisation*, Introduction, note 1, éditions PUF, 1999, p. 31.

⁶³⁶ Cf. C. DENAT et P. WOTLING, *Dictionnaire Nietzsche*, éditions Ellipses Éditions Marketing S. A., 2013, article « Civilisation », p. 71.

⁶³⁷ **GM**, Premier traité, *Bon et méchant, Bon et Mauvais*, § 11, p. 61/ KSA 5.276.

⁶³⁸ **CIn1**, I, *David Strauss, l'apôtre et l'écrivain*, § 1, p.21/ KSA 1.161.

Il nous a paru opportun d'exposer là une bonne partie du texte dans son entier puisque cela sert notre propos. La description détaillée dresse un portrait complet de la décadence annoncée. Mais c'est surtout la définition qui suit qui donne de la précision à l'exposé.

« La civilisation [*Kultur*, dans le texte], c'est avant tout l'unité de style artistique dans toutes les manifestations de la vie d'un peuple. Mais le fait de beaucoup savoir et d'avoir beaucoup appris n'est ni un instrument nécessaire ni un signe de la civilisation et, au besoin, s'accorde parfaitement avec son contraire, la barbarie, c'est-à-dire avec l'absence de style ou le mélange chaotique de tous les styles. »⁶³⁹ [...]

La description se poursuit ensuite et permet de compléter encore le portrait amorcé.

« Il ne fait aucun doute que la plus grande part des lectures quotidiennes de l'Allemand d'aujourd'hui est tirée de journaux et de revues, dont la langue s'insinue dans son oreille, par le perpétuel ressassement des mêmes mots et des mêmes tournures. Et comme il emploie le plus souvent à cette lecture les heures où son esprit fatigué n'est de toute manière pas disposé à réagir, il se familiarise progressivement avec cet allemand quotidien et souffre lorsqu'il doit s'en passer. Mais ce sont les faiseurs de journaux qui, du fait de leur activité, sont les plus habitués à cette bouillie journalistique : ceux-là ont littéralement perdu le goût, et seul ce qui est totalement corrompu et forcé peut encore éveiller une espèce de plaisir à leur palais. C'est ce qui explique le *tutti unisono* avec lequel, malgré le relâchement et l'affaiblissement général, chaque nouveau barbarisme se trouve immédiatement repris en chœur ; on se venge, par ces insolentes corruptions de la langue, de l'incroyable ennui qu'elle finit par causer à ses tâcherons. »⁶⁴⁰ [...]

La lecture suivie produit sur nous, lecteurs, un effet accablant, et c'est cet effet qui intéresse notre étude ici. Autant les traits nietzschéens sont parfois stimulants et édifiants, autant ici c'est l'effet contraire qui se produit.

« Si un style plat, épuisé, exsangue, vulgaire passe pour la règle, une langue fautive et corrompue pour une séduisante exception, alors la vigueur, la rareté, la beauté tombent en discrédit : de sorte qu'on voit constamment se répéter en Allemagne cette histoire du voyageur normalement constitué qui arrive au pays des bossus, et devient la cible des

⁶³⁹ *CIn1*, I, David Strauss, *l'apôtre et l'écrivain*, § 1, p. 22/ KSA 1.163.

⁶⁴⁰ *CIn1*, 1, David Strauss, *l'apôtre et l'écrivain*, § 11, p. 72/ KSA 1.222.

plus infâmes railleries à cause de sa prétendue difformité et de son absence de bosse ; jusqu'à ce qu'enfin un prêtre le prenne sous sa protection et dise au peuple : « Vous feriez mieux de plaindre ce pauvre étranger, et d'offrir un sacrifice aux dieux pour cette somptueuse masse de chair dont ils ont orné vos dos ». »⁶⁴¹

Cette longue description à la fois des symptômes et de leurs conséquences, ces analyses complètes d'une époque qui ne nous apparaît pas forcément révolue, et dans laquelle nous aussi pouvons retrouver dans notre civilisation des signes de cette décadence annoncée, ne doivent pas nous faire oublier ce que serait a contrario la grande culture. Un paragraphe du *Gai savoir* parle de culture supérieure : « Oh qui nous racontera toute l'histoire des narcotiques ! – C'est presque l'histoire de l'« éducation », de ce que l'on appelle l'éducation supérieure ! »⁶⁴². Entendons par là que ce qui nous rend acceptable les difficultés de l'existence, ce sont ces narcotiques, comme ce qui rendait acceptable le chaos dionysiaque c'était l'apollinien. L'histoire de la culture, c'est l'histoire des consolations humaines, des réponses plus ou moins adéquates, apportées aux sollicitations rudes de la vie et du réel. Certaines de ces réponses ne représentent pas un trop gros amoindrissement des forces en jeu, et demeurent des stimulants pour nous (c'est la culture), d'autres ont forcé la dose des opiacés, ont trop réduit les forces et la stimulation de ces forces (c'est la civilisation).

Notons tout de même cette difficulté : c'est bien souvent après coup, ou au mieux pendant le déclin que l'on parvient à pressentir à quel point une mesure apparente de culture s'avère finalement être une mesure de civilisation. Il peut donc se révéler difficile d'anticiper, ou de jouer les visionnaires. Même si l'on ne peut qu'admirer la capacité de Nietzsche à tout de même faire œuvre de visionnaire.

⁶⁴¹ *CIn1*, 1, David Strauss, *l'apôtre et l'écrivain*, § 11, p.73/ KSA 1.223.

⁶⁴² *GS*, Second livre, § 86, p. 136/ KSA 3.444.

A. 2. La notion de civilisation chez Artaud.

Il ne semble pas qu'Artaud fasse une distinction importante entre culture et civilisation. Il le dit lui-même : « c'est artificiellement qu'on sépare la civilisation de la culture »⁶⁴³. Et cependant il y a cette nuance : « la civilisation c'est de la culture qu'on applique et qui régit jusqu'à nos actions les plus subtiles, l'esprit présent dans les choses ». Il appelle cette culture : « culture en action ». Et cette culture semble être mise en relation avec « croire en ce qui nous fait vivre et que quelque chose nous fait vivre ». Or ce qui est reproché par Artaud à ce fond culturel qui s'est incarné dans la civilisation en acte, c'est qu'il est déconnecté de la vie et de la nature.

En l'occurrence il y a plusieurs sens de la nature dans l'œuvre, une forte ambiguïté même, assez perturbante. Tantôt Artaud entend par « nature » une origine, ou une provenance ; tantôt un élan des forces physiques, ou une force ordonnatrice ; tantôt « nature » est une définition des choses dans leur essence, une authenticité. En tout cas, il s'agit généralement d'un fond pré-culturel dont la civilisation s'est détournée. Car le moment culturel de notre civilisation, c'est-à-dire notre époque « n'adhère plus à la vie »⁶⁴⁴.

En conséquence de quoi la vie, par la voix d'Artaud, par une « culture authentique »⁶⁴⁵, par la « vraie culture »⁶⁴⁶, proteste. Cette protestation lutte contre une « idée inerte et désintéressée de l'art » et lui « oppose une idée magique et violemment égoïste et intéressée »⁶⁴⁷. Artaud n'entend pas le rapport à l'art comme un rapport de pure contemplation, il réclame un art qui nous touche et qui nous soit utile.

En outre selon Artaud c'est par le théâtre que peut se produire ce renouveau culturel, plus que par n'importe quel autre art⁶⁴⁸. Car « le théâtre [...] de tous les arts [...] est le seul

⁶⁴³ Cf. A. ARTAUD, *Le théâtre et son double*, Préface, « Le théâtre et la culture », éditions Gallimard, 1964, p. 12-13.

⁶⁴⁴ Id. p. 13.

⁶⁴⁵ Id. p. 17.

⁶⁴⁶ Id. p. 16.

⁶⁴⁷ Id. p. 17.

⁶⁴⁸ Pourtant le théâtre à pu sembler n'être qu'un art mineur, Artaud le reconnaît : « Si la foule s'est déshabituée d'aller au théâtre ; si nous avons tous fini par considérer le théâtre comme un art inférieur, un

à avoir encore des ombres qui ont brisé leurs limitations. Et dès l'origine, on peut dire qu'elles ne supportaient pas de limitation »⁶⁴⁹. Que faut-il donc entendre par cette image des « ombres » ? La suite de notre propos va tâcher d'expliquer ce mot. Ce qui est critiqué c'est « notre idée d'une culture sans ombres ». Non moins obscur est le passage suivant : « Pour le théâtre comme pour la culture, la question reste de nommer et de diriger des ombres : et le théâtre, qui ne se fixe pas dans le langage et dans les formes, détruit par le fait les fausses ombres, mais prépare la voie à une autre naissance d'ombres autour desquelles s'agrège le vrai spectacle de la vie »⁶⁵⁰.

Peut-être d'abord par « ombres » faut-il comprendre à la fois la condition du relief et à la fois une donnée de perspective, ce qui dénoncerait ce que serait à l'inverse une culture ou un art plat, sans consistance, parce qu'il ne stimulerait pas assez la vie en nous. Peut-être ensuite par « ombres » faut-il comprendre une certaine obscurité de ce qui n'apparaît pas complètement au jour mais qui accompagne le phénoménal. Peut-être même est-ce l'instinct, ou l'inconscient, ou le pulsionnel. Car au théâtre la technique ne fait pas tout : le jeu peut être propre et net, la voix bien portée, l'articulation adéquate, la gestuelle idoine, sans pour autant que l'émotion passe la rampe. Il manque alors au jeu théâtral l'intuition ou même un appui sérieux sur des forces cachées portées par l'acteur lui-même. Il faut de l'instinctif bien davantage que seulement du texte. C'est pourquoi Artaud dit : « La fixation du théâtre dans un langage : paroles écrites, musique, lumières, bruits, indique à bref délai sa perte. »⁶⁵¹

Enfin, l'ombre originelle ce peut être cela le double du théâtre, car assurément ce double ce n'est pas le réel de la civilisation telle qu'elle est, mais ce double est plutôt le drame originel idéal (métaphysique ?) de la condition humaine. Si l'on pouvait revenir à ce double, on pourrait réagir contre les excès de psychologie et de morale. Artaud revendique un théâtre qui soit en rupture avec la « dictature de la parole », et qui privilégie la dimension physique des émotions que doivent vivre les spectateurs.

moyen de distraction vulgaire, et par l'utiliser comme un exutoire à nos mauvais instincts, c'est qu'on nous a trop dit que c'était du théâtre, c'est-à-dire du mensonge et de l'illusion. C'est qu'on nous a habitués depuis quatre-cents ans, c'est-à-dire depuis la Renaissance, à un théâtre purement descriptif et qui raconte, qui raconte la psychologie », in *Le théâtre et son double*, « En finir avec les chefs d'œuvre », éditions Gallimard, 1964, p. 118.

⁶⁴⁹ Id. p. 18.

⁶⁵⁰ Id. p. 19.

⁶⁵¹ Id.

Donc le théâtre est l'art vivant par excellence, lui qui montre en acte les instincts humains. C'est pourquoi « Il faut croire en un sens de la vie renouvelée par le théâtre et où l'homme impavide se rend le maître de ce qui n'est pas encore, et le fait naître. »⁶⁵²

Par ailleurs il y aurait même une forme d'urgence selon Artaud à faire advenir ce théâtre vivant. Il dit : « Je ne suis pas de ceux qui croient que la civilisation doit changer pour que le théâtre change ; mais je crois que le théâtre utilisé dans un sens supérieur et le plus difficile possible a la force d'influer sur l'aspect et sur la formation des choses. »⁶⁵³ Il n'est pas possible donc d'attendre que les choses changent d'elles-mêmes, il n'est pas possible de faire confiance à la civilisation pour qu'elle renoue avec la vie, d'elle-même. En somme le problème de la civilisation c'est son aspect déconnecté de la vie, qui fige l'existence et qui montre des représentations inertes. Et c'est par contre une vraie culture ou une culture authentique qui permettrait de renouveler ce lien à une nature originelle pleine de force.

Pouvons-nous déduire de ces analyses que la critique de la civilisation d'Artaud rejoint celle de Nietzsche ? Assurément il y a des lignes de convergence communes, des nuances entre les notions de culture et de civilisation, un regard affûté qu'ils ont chacun sur leur époque respective, la référence à une antériorité originelle d'une nature pleine de vitalité mais qui a été détournée, et une certaine confiance dans la rédemption par l'art, même si, sur le thème du théâtre, qui est pourtant bien ce qui fait l'objet de tout notre travail d'étude, il y a dissension entre les deux auteurs. Encore que... Artaud n'est pas très éloigné de Nietzsche quand il reproche au théâtre de son époque d'être un art inférieur qui n'est que mensonge et illusion. Cependant Artaud donne de la perspective et un avenir au théâtre quand Nietzsche s'en détournait complètement.

⁶⁵² Id.

⁶⁵³ Cf. *Le théâtre et son double*, « En finir avec les chefs d'œuvre », p. 122.

B. La notion de cruauté chez Artaud et chez Nietzsche.

Cette notion de cruauté a été rendue fameuse chez Artaud par son théâtre de la cruauté. Tout de même dans ses « Lettres sur la cruauté »⁶⁵⁴ il pense devoir revenir sur le choix de ce terme : « Il ne s'agit dans cette Cruauté ni de sadisme ni de sang, du moins pas de façon exclusive. » Cette dernière restriction toutefois n'exclut pas une volonté de faire du mal, de provoquer de la souffrance ou de générer de la violence gratuitement. Par contre il précise : « Je ne cultive pas systématiquement l'horreur. Ce mot de cruauté doit être pris dans un sens large, et non dans le sens matériel et rapace qui lui est prêté habituellement. » C. Dumoulié écrit en revanche : « Le « théâtre de la cruauté », au contraire, doit avoir tous les effets d'une maladie qui gangrène le corps social et livre l'individu à ses pulsions violentes. »⁶⁵⁵ Cette maladie évoquée est nommée la peste, dans « Le théâtre et la peste », et les descriptions précises et détaillées qu'en fait Artaud montrent bien qu'il prend la référence tout à fait au sérieux. Seulement il s'agit davantage encore de penser la peste du corps social que d'un corps physique humain. Et C. Dumoulié dit aussi ensuite⁶⁵⁶ : « le théâtre de la cruauté est moins proche de la tragédie que du dithyrambe dionysiaque. Il est donc plus près de la fête que du rite puisqu'il doit provoquer « un désastre social si complet, un tel désordre organique »⁶⁵⁷, que toutes les structures habituelles de la vie seront vouées à l'éclatement ». Cette cruauté « au sens large » doit être comprise sous sa forme métaphorique plutôt que comme description d'interactions pathologiques communes entre êtres humains réels et particuliers, même si des effets bien réels sur le public sont à attendre du théâtre de la cruauté.

Mais que doit-on entendre par cette désignation alors ? Plutôt que la notion de cruauté nous proposons le néologisme de « cruauté ». La référence au côté cru comme à une innocence du réel originaire, par-delà le bien et le mal aurait pu être la « crudité ». Mais cela fait trop « salade », comme un boniment de surface, comme une supercherie assénée ou assaisonnée d'épices artificielles. La « crudité » du monde laisserait de même espérer que cette réalité soit comestible, et que le fait de l'ingérer apporte une nourriture saine.

⁶⁵⁴ Cf. *Le théâtre et son double*, « Lettres sur la cruauté », p. 157.

⁶⁵⁵ Cf. C. DUMOULIÉ, *Nietzsche et Artaud, pour une éthique de la cruauté*, éditions PUF, collection « philosophie d'aujourd'hui », 1992, p. 52.

⁶⁵⁶ Id. p. 53.

⁶⁵⁷ Cf. *Le théâtre et son double*, « Le théâtre et la peste », p. 39.

Seulement le réel envisagé sous son aspect « cru », comporte le risque qu'on s'y casse les dents, ou qu'on y trouve les éléments indigestes qui causent la dyspepsie.

Le néologisme « cruauté » aurait en outre pour avantage de montrer qu'on n'est pas forcément sadique à vouloir le mal des autres comme dans le sens ordinaire de « cruauté ». Car si l'on fait du théâtre, on donne, dans un rapport esthétique, un spectacle destiné au public. Le public est partie prenante du spectacle, du théâtre en général comme mouvement d'ensemble. On ne peut résolument pas lui vouloir du mal, ou vouloir lui faire du mal. Il est requis une forme de respect de ce public.

Oh certes on comprend pourquoi Artaud ou Nietzsche parlent de cruauté, d'une part au sens de provocation morale, provocation de la morale, et d'autre part aux sens où chacun d'eux, par leur nature particulièrement sensible, sont touchés eux-mêmes douloureusement par la dure réalité du monde. En ce dernier sens, ce qui peut nous aider à comprendre cela, c'est le parallèle que nous pensons devoir aller chercher chez David Hume, qu'il fait entre la délicatesse de passion et la délicatesse de goût ; ceci est explicite concernant les natures délicates, nous renvoyons à cette référence.⁶⁵⁸ La délicatesse de passion serait cette sensibilité accrue blessée par la cruauté du monde.

La « cruauté » serait-elle un mot édulcoré qui atténue l'idée de la brutalité du monde ? Un mot qui ne montre pas assez la violence ressentie, à l'inverse par contre de la manière dont la cruauté parvient à le faire ressentir ? Serait-elle une formule trop apollinienne et pas assez dionysiaque ? Mais le dionysiaque s'impose de lui-même à ceux qui ont percé la croûte des superpositions des masques. Il n'est point de retour en arrière possible. Or la capacité de souffrance était le critère de la lucidité chez Nietzsche. Il y a là comme une pathologie factuelle de la vérité, un individu à la sensibilité exacerbée pâtit nécessairement

⁶⁵⁸ Cf. D. Hume, *Les essais esthétiques*, « De la délicatesse de goût et de la délicatesse de passion ». Le portrait psychologique défini dans ses contours par D. Hume est dressé avec une finesse particulière et pénétrante. La délicatesse de passion est d'abord montrée comme une hypersensibilité pathologique qui rend vulnérable aux blessures de la fortune celui qui en est atteint. Le lien que l'on pourrait établir entre cette délicatesse de passion et la délicatesse de goût n'est pas fermement établi. C'est comme si le passage d'une passion à l'autre était envisagé par une relation de simple ressemblance d'idées. Seulement le fait de cultiver cette délicatesse de goût est proposé comme moyen thérapeutique pour soigner la délicatesse de passion. Ce faisant, cette seconde délicatesse permet aussi une élévation sélective de celui qui s'y adonne : « la délicatesse du goût doit être désirée et cultivée autant qu'il faut déplorer la délicatesse de passion, et si possible y remédier. Les accidents de la vie, heureux ou malheureux, sont très peu en notre pouvoir, mais nous sommes suffisamment maîtres des choix de nos lectures, de nos distractions, de nos compagnons », traduction Renée Bouveresse, Flammarion, GF, 2000.

de la vérité. Le besoin d'atténuation se fera sentir. Seulement toute atténuation n'est que ponctuelle. Et l'on retourne ensuite vers les chemins égarés qui sont du domaine du vouloir aveugle et douloureux.

En outre la cruauté s'exerce au bout du compte contre soi-même. Dans le *Dithyrambe de Dionysos*, Nietzsche dit : « *Toi qui te connais trop ! / Toi, ton propre bourreau !* »⁶⁵⁹. Car la probité intellectuelle interdit le compromis avec soi-même, la compromission, la complaisance qui nous fait nous tromper tous sur nous-mêmes. Cette cruauté exigée est certes une forme de brutalité exercée à son encontre par soi-même. Toutefois ce n'est pas pour autant du masochisme, il n'est pas recherché la douleur pour la douleur. Mais le passage par une douleur éprouvée, par une souffrance, est comme le signe qu'on est sur la voie juste. Ce n'est pas forcément plaisant de chercher à se connaître.

B. 1. Cruauté envers soi-même ; Nietzsche et le dolorisme.

Le dolorisme ou célébration de la douleur pourrait certes être envisagé comme une cruauté envers soi-même. Mais doit-on parler d'un misérere, d'un dolorisme, d'un culte de la souffrance et de la douleur chez Nietzsche ? Ce serait comme une sorte de cogito existentiel du genre : je souffre donc je suis. En revanche si, classiquement, on peut définir la douleur comme une information sur des nerfs innervés, la souffrance s'en distingue au sens où c'est la manière dont on va accorder de l'importance à ce qui est ressenti ; au point que la douleur n'est au final qu'une information, quand la souffrance est une passion.

Cependant si la distinction entre douleur et souffrance que nous avons évoquée ici est la distinction classique, elle doit néanmoins être critiquée, notamment au vu de l'interprétation qu'en fait Barbara Stiegler⁶⁶⁰. À l'opposé de ce que nous venons de proposer, B. Stiegler dit que chez Nietzsche la souffrance est première, elle est fondamentale, elle fait partie du fond de l'être, de l'existence. En rapport avec les théories biologiques de cette fin de XIXe siècle, défendues notamment par Rudolf Virchow, Nietzsche défend l'idée que la vie du sujet soit une vie plurielle. Dans cette infra vie (que

⁶⁵⁹ **DD**, *Entre rapaces*, p. 40/ KSA 6.390.

⁶⁶⁰ Cf. B. STIEGLER, *Nietzsche et la biologie*, éditions PUF, Paris, 2001, ainsi que *Nietzsche et la vie : une nouvelle histoire de la philosophie*, édition Gallimard, collection « Folio Essais », Paris, 2021.

la conscience ne perçoit pas encore) nos cellules passent leur temps à se réparer face à l'irruption du nouveau. Le nouveau est multiple, infime, et blessant. Selon Virchow, la vie c'est la souffrance. Les biologistes alors se demandaient quand est-ce qu'on a affaire à du vivant⁶⁶¹, c'est-à-dire quand est-ce qu'on a affaire à une activité vitale. Cette activité est la réaction au souffrir. Mais si l'on peut dire que la souffrance est co-présente à la vie, la douleur par contre, dans la perspective de l'analyse de B. Stiegler, est une interprétation par l'égo, par la conscience du souffrir. Et il s'agit bien souvent, dans la douleur, d'un refus de la souffrance. Cela amène, à rebours de cette pente fâcheuse, de ce déclin, à un dépassement par le biais de la culture de la grande souffrance. Il y aurait donc une différence à faire plutôt entre la petite souffrance de la petite santé, et la grande souffrance de la grande santé. La petite santé amène une théorie hygiéniste, celle qui pense que la santé consiste à n'être pas malade, à évacuer de l'existence autant que possible la souffrance et la maladie. La grande souffrance de la grande santé s'en distingue.

Pour comprendre par un effet de contraste ce que signifie la grande souffrance, voyons-le § 225 de *Par-delà bien et mal*⁶⁶². Il s'agit d'une critique de l'hédonisme, du pessimisme, de l'utilitarisme, de l'eudémonisme comme des philosophies qui ne mesurent la valeur des choses que d'après le plaisir et la douleur. On peut lire, concernant ces manifestations de la petite santé : « Vous voulez « si possible » – et il n'y a pas de « si possible » plus dément – *abolir la souffrance* ; et nous ? – il semble précisément que nous voulions, *nous*, qu'elle soit encore plus élevée et pire qu'elle ne le fut jamais ! » Vouloir la plus grande souffrance, cela s'explique par la suite du paragraphe : « La discipline de la souffrance, de la *grande* souffrance – ne savez-vous pas que c'est *cette* discipline seule qui a produit toutes les élévations de l'homme jusqu'à présent ? » Et cela devient encore plus détaillé dans l'explication qui suit, et cela fait tellement écho avec tout ce que nous avons déjà dit, comme si cela nous apportait la confirmation de nos interprétations :

« Cette tension que le malheur donne à l'âme et la vigueur qu'elle y acquiert, son frisson devant la grande catastrophe, son ingéniosité et sa vaillance à supporter le malheur, à l'endurer, à l'interpréter, à l'exploiter, et tout ce qui vous a jamais été donné

⁶⁶¹ Déjà en 1839 Théodore Schwann écrivait que « tout organisme vivant est composé de cellules et de produits issus des cellules ».

⁶⁶² *PBM*, Septième section, § 225, p. 197/ KSA 5.161.

de profondeur, de secret, de masque, d'esprit, de ruse, de grandeur, – tout cela n'a-t-il pas été acquis par la souffrance, par la discipline de la grande souffrance ? »

Or il ne s'agit pas que d'inverser les significations de la souffrance et de la douleur par rapport à l'interprétation classique. Il y a bien d'abord une considération métaphysique, faisant de la souffrance le fond de l'être, car le jeu polémique des forces déjà présentes au fond des choses laisse entrevoir des luttes incessantes entre les éléments de la multiplicité. Ensuite il faut bien voir que ce n'est *pas* là *qu'*une inversion des significations de la souffrance et de la douleur, car la douleur devient l'œuvre de la conscience, comme nous l'avons déjà dit en référence à ce qui est défendu par B. Stiegler, et elle correspond à ce que nous avons nommé préalablement « souffrance » au sens de l'importance conférée par la conscience à une information du corps. Et cependant ce n'est pas cela la grande souffrance : la grande souffrance c'est la surexcitation, la sur-sollicitation de l'émotivité, de l'hypersensibilité. Car pour stimuler l'activité de résistance, pour lui fournir du « carburant » pour ainsi dire, il faut, une fois qu'on a pris acte des vertus de la souffrance, être capable d'en rajouter, cultiver cette capacité. Le nietzschéisme se donnerait alors la perspective suivante dans une visée éthique : entre deux alternatives, opter toujours pour la plus compliquée, celle qui promet d'être la plus éprouvante, c'est se placer d'emblée dans la situation de laquelle le maximum de puissance résultera. C'est cela que l'on peut comprendre par cultiver sa vitalité.

Nous voulons revenir encore sur l'éventuel dolorisme de Nietzsche, sur ce qui semblerait apparaître comme un culte de la souffrance. Nous défendons avec R. Ogien qu'il ne s'agit pas de cela ici. À propos des textes qui semblent faire l'éloge de la souffrance, l'éloge pédagogique ou l'éloge sélectif dans les tables d'évaluations des valeurs, Ogien écrit⁶⁶³ :

« On peut aller jusqu'à se demander si Nietzsche n'a pas écrit ces textes dans le seul objectif d'encourager l'homme malade, de l'aider à vivre, de le « consoler », autrement dit, si leur signification n'est pas purement *thérapeutique*. En réalité, les accents doloristes de Nietzsche, ses aphorismes du genre « Ce qui ne me tue pas me fortifie » n'exprimeraient qu'une recherche de mots d'ordres capables à rendre la vie un peu plus

⁶⁶³ Cf. R. OGIEN, *Mes Mille et Une Nuits*, – La maladie comme drame et comme comédie –, chapitre 6 : « Ce qui ne me tue pas ne me rend pas plus fort », éditions Albin Michel, 2017, p. 51-52.

tolérable. En d'autres mots, le dolorisme ne serait pour lui qu'une illusion utile, un slogan efficace, et non une idée dont la vérité pourrait et devrait être démontrée. »

Comprenons par-là que la narration de sa souffrance à soi-même se donne à être représentée, comme une mise en scène de drame ou de comédie (C'est ainsi que nous pouvons éventuellement comprendre le sous-titre du livre de Ogien, « La maladie comme drame et comme comédie »), dont l'évaluation sera à mettre en relation avec la fonction de consolation. Ogien se raconte ainsi lui-même dans son livre, de manière héroïque, humble et touchante.

Donc chez Nietzsche la douleur n'est pas voulue pour elle-même, pas plus que le plaisir d'ailleurs (c'est pourquoi on ne peut évidemment pas parler non plus de philosophie hédoniste pour qualifier la philosophie de Nietzsche). La souffrance accompagne l'épreuve, c'est le signe symptomatique qui indique qu'on traverse une épreuve décisive, de même que le plaisir accompagne le passage à davantage de puissance. C'est la vie qui est voulue, c'est la volonté vers davantage de puissance, et le fait de gagner en puissance est accompagné d'une certaine jubilation. Mais si c'est la vie qui doit être voulue, il faut en toute évidence lucide s'attendre aussi à rencontrer la souffrance, et ne pas chercher à l'éviter en se mettant dans une position confortable de retrait. Parce qu'il y a ontologiquement de la cruauté dans la vie.

C'est peut-être alors que la pensée du suicide fait son plus grand effet⁶⁶⁴. Notons bien qu'il n'est pas question ici de la tentation du suicide cependant. Certes autant Nietzsche que Artaud furent tentés à diverses reprises de leur vie respective. Mais la pensée du suicide est autre chose que la tentation. Car savoir que je peux me supprimer, c'est savoir aussi que je peux paradoxalement m'imposer au monde. Étant d'emblée là, comme un être-là, mais sachant que je pourrais tout aussi bien ne pas être, donc sur fond de suicide potentiel, métaphysique, alors je puis accepter cette fatalité que je sois, que j'existe, et y consentir. C'est cela une des significations de l'*amor fati*. Et ainsi je m'impose aussi aux autres, comme si je leur déclarais : désormais, vous devrez faire avec moi. Ce n'est pas que

⁶⁶⁴ Cf. notamment *Empédocle et Zarathoustra. Sept versions de la mort libre*, par Manfred Kerkhoff, in *Les Etudes philosophiques*, N° 4 *Poésie et philosophie dans l'idéalisme allemand* (octobre-décembre 1992), pp. 539 – 554, Presses Universitaires de France. Ainsi que *Fragments Posthumes* 1883, 16 [83]/ KSA 10.527, où il est fait mention de la tentation du suicide de Zarathoustra. Aussi mentionné dans la Lettre à Georg Brandes du 08/01/1888/ BVN-1888,974, où il est dit que la quatrième partie devait s'appeler la tentation de Zarathoustra.

ma personne ait tant d'importance que cela, mais c'est que la synthèse que je représente est unique au monde et que mes œuvres seront les produits filtrés par cette synthèse. À la fois si je m'attaque en retour à une mastication des effets du monde sur moi (ou bien si je tente d'interpréter le monde à travers ma perception de celui-ci), c'est une monstration à autrui que moi, comme sujet, comme n'importe quel sujet finalement, je puis tenter à mon tour cette mastication de la « cruauté » du monde. Et à la fois c'est aussi reconnaître qu'on n'arrivera jamais à un *en fin de compte* définitif (il n'y a pas d'interprétation ultime) et que le monde demeure toujours dans cette « cruauté » indigeste.

D'un autre côté, imaginons que nous voulions prendre au sérieux l'idée de l'hypersensibilité de certaines personnes qui se retrouvent blessées par la dure réalité dionysiaque de l'existence. On parlerait de la cruauté crue de la vie à leur encontre, on dirait que toute atteinte les blesse. Mais nous avons vu avec Hume que ceux-là sont atteints ou dotés d'une délicatesse de passion, d'une forme d'hypersensibilité. Loin que cela soit un atout dans l'existence à ce qui paraît car Hume semble présenter cette délicatesse comme une maladie. Mais en même temps il la présente comme une faculté valorisée qualitativement, une faculté élevée, lorsqu'elle est transformée en délicatesse de goût.

Or si la vie était réellement si dure, comment se fait-il qu'elle ne blesse pas tout le monde ? comment se fait-il que la majeure partie des gens ne s'en trouvent pas tant affectés ?

La réponse apportée par le commun des gens c'est qu'ils s'y sont faits, ils se sont rompus à la dure réalité de l'existence. Au lieu d'exciter leurs nerfs, l'épreuve répétée les leur a élimés. Ils pourraient dire ainsi : « ce qui ne me tue pas, ne me tue pas », ou bien ils pourraient dire : « ce qui ne me tue pas me donne les conditions d'une habitude », ou même ce qui ne me tue pas me « blinde », c'est comme le canard sur le plumage gras duquel l'eau ne fait plus que s'écouler et qu'elle ne parvient pas à mouiller, qui deviendrait alors le modèle du bestiaire commun. À force de sur-solliciter des capteurs sensoriels, on finit par saturer les sensations et par générer de l'insensibilité. C'est pourquoi l'on parviendrait même à s'habituer à des douleurs intenses, éventuellement jusqu'à les rendre supportables.

Donc le commun des mortels pourrait dénigrer le jugement des gens hypersensibles qui accusent la vie d'être terrible, et ce grand nombre d'insensibles diraient que ce sont les

quelques hypersensibles qui en font trop, qui exagèrent, qui dépassent les bornes, parce qu'après tout c'est supportable pour ces gens les plus nombreux, qui s'avancent sur la scène et se donnent eux-mêmes comme normes, comme modèles, en décrivant les autres comme des dégénérés, ou bien comme des ratés, des êtres faibles, des êtres amoindris.

En revanche c'est là sûrement que se fait la différence énorme dans la méthode d'évaluation nietzschéenne. Car vanter l'anesthésie et l'insensibilité, c'est vanter la diminution de l'intensité d'émotion. Or ceux-là sont des handicapés de la vie qui ne sont pas capables de vivre avec force leurs émotions vives. Ils se croient forts parce qu'ils ne sentent rien, à force d'en avoir vu, d'en avoir accumulé, éprouvé, ressenti. Si seulement même ils en avaient tant réellement vu, éprouvé, ressenti. Encore eût-il fallu qu'ils en fussent capables. À force de saturer les capteurs sensoriels, on finit par fermer les yeux, par ne plus être capable de percevoir. Mais ceux-là sont eux-mêmes ceux qui sont des amoindris, des êtres moins complets, puisqu'ils ne disposent pas de cette finesse de sensibilité.

Artaud aussi défend cela⁶⁶⁵, au lieu de mettre de côté ceux que l'on dit fous, comme déficients, comme des êtres en défaut, il pourrait être très intéressant d'écouter ces êtres qui sont plus sensibles que ne l'est le grand nombre, comme s'ils étaient des capteurs extrêmement précis, qui indiqueraient les nuances qui échappent au reste de l'humanité. Après tout, la grande sensibilité des connaisseurs en art donne bien l'indice de ce que les simples amateurs vont ensuite rechercher dans l'œuvre. Ou encore, dirons-nous, ce n'est pas parce que le quidam n'a pas les capacités gustatives et olfactives de l'œnologue, que pour autant les trouvailles de celui-ci sont fausses. Au contraire même. Ce n'est pas, pour parler en termes leibniziens, parce qu'il n'y a pas d'aperception c'est-à-dire de réception consciente de ce qui est perçu, qu'il n'y a pas pour autant de perception, c'est-à-dire d'information qui se présente aux sens. L'information sensible se présente à celui qui a la capacité fine de la percevoir comme elle se présente tout de la même façon à celui qui ne l'a pas, l'information visuelle se présente au voyant comme à l'aveugle. Mais seul le

⁶⁶⁵ Cf. A. Artaud, *Van Gogh, le suicidé de la société*, in *Œuvres complètes XIII*, Paris, Gallimard (NRF), 1974 : « Et qu'est-ce qu'un aliéné authentique ? C'est un homme qui a préféré devenir fou, dans le sens où socialement on l'entend, que de forfaire à une certaine idée supérieure de l'honneur humain. C'est ainsi que la société a fait étrangler dans ses asiles tous ceux dont elle a voulu se débarrasser ou se défendre, comme ayant refusé de se rendre avec elle complices de certaines hautes saletés. Car un aliéné est aussi un homme que la société n'a pas voulu entendre et qu'elle a voulu empêcher d'émettre d'insupportables vérités. »

voyant en a une aperception. Et toutefois s'il parvient à expliquer par la suite ce qu'il sent, il donne à entendre aux autres qu'il y a tout de même bien quelque chose à sentir.

En conséquence de quoi le type du modèle vital, vivant, selon Nietzsche ne peut pas être celui qui devient insensible à force d'être confronté aux atrocités de l'existence. Si la recherche d'adéquation à la vie, ou *amor fati*, est le but, alors il ne saurait être question de chercher à amoindrir l'intensité des vécus, mais bien au contraire, de l'amplifier.

D'autre part le commun des gens prônerait-il le relativisme ? On prétendrait qu'il faudrait apprendre à relativiser ? Cela est communément défendu par le biais des formules usuelles comme celles-ci : « il y a pire », « t'en verras d'autres », « c'est comme ça », « c'est la vie » ; ces formules sont celles des négateurs de la vie, de ceux qui abdiquent devant la dure réalité. Schopenhauer est finalement de ceux-là⁶⁶⁶. L'ascétisme est un oubli de la vie. La sensibilité à fleur de peau ébranle certes considérablement la machine, mais c'est cela vivre authentiquement une vie d'être humain. Sans se détourner vers d'autres idéaux irréels, des arrières mondes ou des mondes cachés.

Veut-on parler de dolorisme, d'un culte de la douleur, pour le commun des gens cette fois ? En quoi consisterait-il selon l'acceptation commune ? Il s'agit là comme de prendre à témoin le divin à propos de ma propre douleur, peut-être pour l'apitoyer. C'est comme si l'on s'appuyait sur le proverbe : « À chaque jour suffit sa peine », en avançant que, dès que l'on aurait rencontré sa souffrance quotidienne, on aurait déjà payé son lot de peine et que l'on mériterait d'être épargné dorénavant. Ou bien dans la comparaison avec autrui, cette forme de ressentiment accumule « le malheur du prochain comme un capital dans sa conscience pour l'engager dans son malheur propre quand il fond sur lui »⁶⁶⁷. C'est la *Schadenfreude*, la réjouissance dans le malheur. C'est là une forme de superstition, puisque l'on pourrait tout aussi bien dire que la superstition est une manière de chercher à négocier son destin, à faire un marché avec le divin. Seulement en termes nietzschéens l'on répondrait à ceux-là, qui interprèteraient de cette manière l'insistance majeure accordée à

⁶⁶⁶ **A**, Livre II, §133, p. 132/ KSA 3.126-127. Après avoir fait un parallèle entre compassion (*Mitleid*) et souffrance (*Leid*), Nietzsche remet en question le lien que Schopenhauer avait supposé entre ces notions : « Tel est mon soupçon, au vu de toutes les choses incroyables que Schopenhauer se plaît à rapporter au sujet de la compassion, lui qui veut par ce moyen nous amener à croire à sa grande innovation (...) que la compassion (...) serait la source de toutes les actions morales. »

⁶⁶⁷ **HTH II**, *Le voyageur et son ombre*, § 27, p. 254/ KSA 2.558.

la douleur, qu'il n'y a pas de compensation. Comme on peut le voir dans *Ainsi parlait Zarathoustra*⁶⁶⁸ : « Ce que tu fais, personne ne pourra te le rendre. Voici, il n'y a pas de rétribution. » Et s'il n'y a pas de rétribution ou de compensation, il n'y a pas non plus de négociation possible. Cela n'a pas de sens de mettre sa douleur en avant, comme cela est fait parfois par certaines personnes, si l'on attend de ce geste une sorte d'acompte sur la suite, permettant de se garantir contre l'adversité.

B. 2. Cruauté et sadisme.

En outre un autre problème va se poser, à propos de la cruauté. Sans qu'elle soit sadique, sans qu'elle soit le plaisir de faire le mal, sans qu'elle soit *Schadenfreude*, sans qu'elle soit perverse, sans qu'elle soit non plus la simple volonté de contrarier les règles morales par goût de la transgression, il n'empêche qu'elle est tout de même une manière d'entrer en contrariété par rapport aux attentes, à la mode, au goût d'un public. Alors certes c'est pour montrer que l'art excède les limites étriquées où on l'attendait, et certes c'est pour, d'une certaine façon, éduquer le goût du public. On fait goûter des saveurs différentes et des consistances variées et cela est fait pour réveiller les papilles et libérer la multiplicité des possibles. Mais n'est-ce pas tout de même leur faire violence ? Peut-on dire que dans la provocation artistique il n'y a pas de provocation morale ? Et dans cette provocation morale, n'y a-t-il pas un manque de respect de ce public ?

Car cette manière qui serait de prendre le public au dépourvu, ne serait-ce pas comme une prise d'otage, comme un traquenard ? Est-ce qu'alors cette révolution dans l'art miserait à tel point sur une sorte de syndrome de Stockholm qu'elle attendrait comme légitime de gagner à soi les faveurs du public violenté ? À moins que son jeu soit d'être délibérément déplaisant et indigeste. Disant comme Cyrano : « déplaire est mon plaisir, j'aime qu'on me haïsse ». Mais cela n'est pas « ménager » son public assurément. Et si tout bonnement on dit que, peu importe de plaire ou de ne pas plaire, alors cela pose un problème esthétique fondamental, car alors on ne comprend pas comment un auteur d'œuvre esthétique (que nous définissons par ce qui se donne à être perçu par les sens) pourrait ne pas prendre en compte la réception de son œuvre par le public.

⁶⁶⁸ APZ, III, *Des tables anciennes et nouvelles*, 4e partie, p. 252/ KSA 4.250.

Or Artaud prévoit tout de même de ménager le public, de ne pas lui faire trop violence. Il dit bien dans le second manifeste du « théâtre de la cruauté »⁶⁶⁹ : « N'importe quel public populaire a toujours été friand d'expressions directes et d'images ; et la parole articulée, les expressions verbales explicites interviendront dans toutes les parties claires et nettement élucidées de l'action, dans les parties où la vie se repose et où la conscience intervient. » Il s'agit là d'un compromis car Artaud prône par ailleurs d'éviter au maximum le verbe, les expressions verbales. Et voici qu'il accorde qu'il faut tout de même en donner au public, qu'il faut satisfaire au minimum le besoin d'expressions verbales. Ce qui ressort de cela c'est que, pour Artaud, même si le but visé est révolutionnaire, il y a tout de même du compromis qui est envisagé, dans le moyen, dans la manière dont cet espoir de révolution esthétique-culturelle passe de toute façon par un public.

En dépit des références à la souffrance que l'on trouve dans les écrits sous forme de pamphlets de Nietzsche, il y a dans la biographie de ce dernier de la prévenance et des égards accordés tout de même à ses lecteurs, ou plutôt à ses lectrices. On trouve cette référence dans la biographie faite par Daniel Halévy intitulée *Nietzsche*, lorsqu'il est question d'une jeune femme roumaine, Hélène Vacaresco, qui rencontra Nietzsche à Sils Maria vers 1886, confessant à ce dernier qu'elle était de ses lectrices. Nietzsche effrayé aurait répondu : « Je n'écris pas pour des lectrices aussi jeunes que vous... » Puis il causa avec affabilité, et Mlle Vacaresco l'accompagna en quelque promenade.⁶⁷⁰ Dans le même ouvrage on trouve aussi cette autre anecdote : dans un hôtel, il se montrait prévenant envers une des pensionnaires :

« Une des dames [la pensionnaire en question] lui dit un jour : – Je sais que vous écrivez, monsieur le professeur. Je voudrais connaître vos livres. C'était une Anglaise, de santé délicate, qui passait de longues heures étendue sur une chaise longue. Nietzsche (...) la savait catholique fervente. – Non, répondit-il, je ne veux pas que vous les connaissiez. S'il fallait en croire ce que j'écris, une créature souffrante, comme vous l'êtes, n'aurait aucun droit à l'existence. »⁶⁷¹

⁶⁶⁹ Cf. *Le théâtre et son double*, « Le théâtre de la cruauté » (second manifeste), « 2^e Au point de vue de la forme », p. 193.

⁶⁷⁰ Cf. D. HALÉVY, *Nietzsche*, éditions Bernard Grasset, 1944, p. 448.

⁶⁷¹ p. 442.

Ce n'est donc pas que fanfaronnade du Hanswurst lorsque le *Zarathoustra* est sous-titré : « Un livre pour tous et pour personne ». Il s'agit de ménager certains lecteurs, de prévenir des blessures, car nous devons être préparés si nous voulons pouvoir affronter dignement les dures réalités qui nous seraient assénées [ne voyons pas là forcément de la misogynie dans le propos de Nietzsche, n'oublions pas qu'il accepte que Marie Baumgartner le traduise en français, le traduise et donc le lise]. Peut-être fût-il surpris d'apprendre qui le lisait, peut-être fût-il flatté, peut-être a-t-il craint d'être mé-compris, ou peut-être même a-t-il craint d'être compris. Comme il dit dans *Par-delà bien et mal*⁶⁷², au § 290 : « Tout penseur profond craint davantage d'être compris que d'être mal compris. Sa vanité souffre peut-être de cette dernière situation ; mais la première fait souffrir son cœur, sa compassion, qui toujours disent : « Ah, pourquoi voulez-vous vous aussi un sort aussi dur que moi ? ». » Si seulement, aimerions-nous pouvoir dire, il pouvait suffire que l'un ait courageusement arpenté des chemins escarpés pour pouvoir épargner les autres. Comme un premier de cordée parviendrait à ouvrir une voie pour les autres en plantant des pitons. Mais cela ne se peut, il nous faut nous aussi endurer notre chemin de croix. Cependant nous pouvons bénéficier tout de même de certaines précautions en suivant les stigmates laissés sur le chemin qui a été préalablement défriché. Et puis de toutes façons certaines pensées rebutantes repoussent d'elles-mêmes des lecteurs peu enclins à tenter l'aventure de la pensée.

Or c'est sur ce point précisément que l'on doit désormais distinguer nettement les visées de Nietzsche et d'Artaud. Comme dit C. Dumoulié⁶⁷³ :

« Certes leurs conceptions de la culture sont, sur bien des points, en complète opposition : l'un privilégie la *Bildung*, la forme, l'élitisme et le dressage, l'autre adopte un point de vue « révolutionnaire », en appelle à la destruction des livres et des formes, ainsi qu'à une véritable culture « populaire ». »

D'ailleurs on pourrait dire que Nietzsche, du fait de sa prétention à ne pas parler à tout le monde, du fait de son élitisme, est moins cruel qu'Artaud vis-à-vis d'autrui. Nietzsche tend à s'adresser à ceux qui sont prêts à le recevoir. Artaud, quant à lui, a prétention à

⁶⁷² *PBM*, Neuvième section, § 290, p.275/ KSA 5.234-235.

⁶⁷³ Cf. C. DUMOULIÉ, *Nietzsche et Artaud, pour une éthique de la cruauté*, éditions PUF, collection « philosophie d'aujourd'hui », 1992, p. 32.

s'adresser au public populaire, au risque de le prendre au dépourvu. C'est d'ailleurs en partie pour cela qu'il préconise ultérieurement le média radiophonique. En effet lorsqu'il impose aux auditeurs sa voix de crécelle savamment étudiée, ses intonations discordantes choisies, il travaille son public, le malaxe, le broie, lui transmet des impressions douloureuses. Par ailleurs c'est paradoxalement aussi parce que le média radiophonique ne rend pas fidèlement ces discordances choisies, c'est parce qu'il déforme hors du contrôle de l'orateur, après coup, les effets savamment orchestrés, qu'Artaud en arrive à en être déçu, et finalement l'abandonne.

Non, décidément, la difficulté est grande : choisir de ne pas conforter le public dans des prédispositions sensibles, choisir de l'ébranler, c'est devoir assumer un risque de bouleverser les émois intérieurs et la représentation. Si l'on bouscule les spectateurs au point qu'ils ne peuvent saisir le sens de ce qu'on leur dit, tellement ils sont désarçonnés par la nouveauté de la forme et la cruauté des images, alors on est en droit de se demander si l'on a choisi le bon véhicule du sens.

Mais si par contre le fond c'est la forme, et qu'il y a une pleine correspondance entre ce que l'on a à dire et la façon qu'on a de le dire, alors il n'y a pas d'alternative. Ce n'est pas qu'on ne veuille pas transiger, c'est que ce n'est tout bonnement pas possible. C'est la seule représentation possible. Et l'on en vient au problème de la représentation.

II. Le problème de la représentation chez Nietzsche et Artaud.

Nous aboutissons à ce problème en tant qu'il manifeste peut-être ce qu'il y a de plus central dans la difficulté du jugement du théâtre. C'est le problème de donner une représentation : pourquoi faudrait-il donner une représentation ? Mais aussi pourquoi recevoir une représentation ? En ce qui concerne la réponse nietzschéenne, la question demeure de savoir si Nietzsche ne s'enferme pas dans l'idée de construire son monde intérieur propre. Est-ce qu'il n'est pas enlisé dans l'idée fixe selon laquelle il se connaîtrait complètement lui-même ? Nous nous demanderions alors : comment Nietzsche ne voit-il pas combien cela serait intéressant de se faire influencer de l'extérieur, combien l'on peut apprendre d'une synthèse qui nous serait étrangère dans la personne de l'autre (que cet autre soit l'acteur, le metteur en scène ou bien le connaisseur en art, qui *interprètent* chacun à leur manière) ? Est-ce qu'enfin le problème de la représentation ce n'est pas celui de la négation des arrières-mondes, alors que ce que propose Artaud c'est de chercher à manifester le double du théâtre, comme un monde de sens qui serait parallèle au monde réel ? Est-ce que Nietzsche rejette par avance le double du théâtre que proposera Artaud ? D'autre part, le problème de la représentation concerne la sélection : qu'est-ce qui mérite d'être extériorisé, qu'est-ce qui mérite d'être transféré du monde intérieur au monde esthétique du donné qui serait voué à être perçu par les sens ? Qu'est-ce que l'on aurait à montrer, qu'est-ce qui serait digne d'être mis sur la scène ? De l'action ? Des figures épiques ? Des caractères psychologiques ? Des émotions ? Enfin, ce problème nous amène à questionner le besoin de donner une manifestation extérieure à nos pensées. Mais si l'on y regarde de plus près, l'œuvre de Nietzsche n'est-elle pas une réponse à ce même besoin ? Pourquoi ne pas en passer par la scène puisque nous avons finalement reconnu que cette œuvre était en partie scénique, était théâtrale, était riche en image et en couleur ?

A. Le problème de la représentation selon Nietzsche.

Revenons sur un certain nombre d'éléments que nous avons précédemment dégagés concernant le problème de la représentation selon Nietzsche. Rappelons-nous ce que nous avons déjà dit au sujet de la proximité reconnue entre Nietzsche et Goethe, et à propos de la représentation de l'œuvre dramatique. Nous soulevions le point suivant : le fait que Goethe n'assistait plus aux représentations de son *Iphigénie* (Comme cela est mentionné dans les *Considérations inactuelles*, IV⁶⁷⁴), se plaignant d'avoir à se débattre avec des « fantômes qui n'apparaissent pas comme ils devraient ». Cela montre la distance entre ce que l'auteur projette, et la façon dont les acteurs interprètent le texte, cela génère un décalage.

Rappelons aussi, concernant Nietzsche, ce que nous avons déjà dit, touchant une sorte de crise de la représentation lorsqu'il était question de ne plus prendre en considération la partie « public » dans le théâtre. En effet, dirions-nous avec notre auteur, quel serait le sens de partager une représentation commune avec des gens avec lesquels nous n'avons rien en commun, ou si peu ?

Ce n'est pas que Nietzsche fut misanthrope dans sa vie, Charles Andler raconte combien notre auteur aimait les fêtes populaires qui lui figuraient une ressemblance avec les cortèges bachiques antiques⁶⁷⁵. Mais lorsqu'il s'agit de culture, de ce qui doit parler au plus profond de nous-mêmes, à notre sensibilité, à notre souffrance, il y aurait une impudicité à se délecter d'un spectacle en étant parmi d'autres personnes qui peut-être n'y entendraient rien. Difficile de faire cause commune avec des gens qui ne verraient pas dans l'art une chose sérieuse, mais seulement une distraction⁶⁷⁶.

Par ailleurs Nietzsche disait « Qui a en soi-même assez de tragédie et de comédie préfère rester loin du théâtre »⁶⁷⁷. Or, et cela nous l'avons déjà défendu, cette crise de la

⁶⁷⁴ *Cln2*, IV, *Richard Wagner à Bayreuth*, § 8, p. 144/ KSA 1.483.

⁶⁷⁵ Cf. C. ANDLER, *Nietzsche, sa vie et sa pensée*, IV, « La maturité de Nietzsche jusqu'à sa mort », éditions Bossard, Paris, 1928, p. 27 : « Nietzsche, qui a méprisé la plèbe, a toujours eut le goût des fêtes populaires. Il y découvrait les restes d'un dionysisme rempli encore des dieux anciens et non corrompu de réflexion. »

⁶⁷⁶ Nous avons déjà évoqué cette idée dans une précédente analyse du *GS*, § 86/ KSA 3.444.

⁶⁷⁷ Id.

représentation amène à valoriser la lecture intime et personnelle⁶⁷⁸. Toutefois la conséquence de cela est que cette lecture, pour demeurer vivante, requiert nécessairement, disions-nous, une culture et une certaine pratique préalables, pour que le lecteur soit capable de se faire à soi-même sa propre représentation dans le théâtre mental de son imagination personnelle.

C'est ce dernier point qui nous a amenés à tenter de recomposer la bibliothèque théâtrale de Nietzsche afin de confirmer le fond culturel indispensable. En outre il demeure néanmoins quelques problèmes majeurs dans cette perspective solipsiste de la représentation.

D'abord l'esthétique de la représentation théâtrale, comme étant « *aesthetique* », se donne à être perçue. Or se donnant à être perçu, l'art en général requiert des percevants. Il semble donc impossible de rejeter absolument le public pour cette raison.

Ensuite la représentation au théâtre est une interprétation : elle résulte du travail du prisme filtrant du metteur en scène, passant par le syncrétisme de l'acteur, et les capacités techniques disponibles alors. C'est comme si l'on passait des « *Vorstellungen* », des représentations mentales des protagonistes, à la « *Darstellung* », la manifestation d'ensemble, le spectacle, alors que Nietzsche se réservait par devers soi sa propre « *Darstellung* » à partir de sa « *Vorstellung* ». Or en tant qu'interprétation, la représentation ne fait que correspondre aux critères nietzschéens de ce qui fait la valeur des productions culturelles. Une interprétation de plus, c'est un masque de plus. Et c'est bien une valeur nietzschéenne que ce sur-ajout du masque⁶⁷⁹.

Un autre argument s'adjoint encore à ceux-là, c'est ce que nous avons dégagé au sujet de la culture de la grande souffrance : en tant qu'elle est une discipline à laquelle on s'astreint, il serait valorisé de chercher à se faire stimuler par ce qui nous est extérieur. Certes cela pique, cela gratte, cela démange, mais c'est à ces sollicitations que répond notre propre capacité créatrice.

⁶⁷⁸ Sur le fait de préférer la lecture de Shakespeare au spectacle de la représentation, *OPC*, I, *La naissance de la tragédie, Fragments Posthumes*, Automne 1869 – printemps 1872, p. 377-378, de 1871, 9 [42]/ KSA 7.289-290, déjà cité.

⁶⁷⁹ Nous avons déjà analysé cela dans une étude précédente de *PBM*, Neuvième section, § 278, p. 270/ KSA 5.229 : « Un masque de plus ! Un second masque ! ... »

Par contre, si je me contente de la lecture dans mon fauteuil et de ce que me propose un auteur pour construire mon univers imaginaire, ce n'est tout de même toujours qu'à partir de mon matériau de construction originaire que j'édifie mon décor intérieur, les habits, les couleurs, les éclairages. À rebours de cela nous dirons que l'enrichissement sera plus important si l'altérité est plus importante. Par conséquent, selon le projet de la culture de la grande souffrance pour la grande santé, il apparaît que ce ne serait pas judicieux de se priver d'une source de créativité, de stimulation, d'enrichissement ; ce ne serait pas judicieux de s'empêcher de se soumettre volontairement au spectacle d'une autre interprétation d'une pièce de théâtre écrite, autre que la mienne⁶⁸⁰.

En somme, ce que nous défendons là est assez paradoxal : c'est comme de dire que l'abandon de la dimension publique de la représentation théâtrale va à l'encontre des principes nietzschéens. C'est presque comme si sur ce point Nietzsche n'était pas nietzschéen, et qu'il s'était simplement emporté dans son élan anti-wagnérien, et qu'il avait agi par tocade. Peut-être le fait de n'avoir pas publié finalement le *Nietzsche contre Wagner*, en tant que ce projet fut jugé alors « parfaitement dépassé », est le signe qu'un regard rétrospectif nouveau a changé la perspective.

Ce que nous faisons ici comme hypothèse c'est de dire qu'un auteur comme Artaud, avec son projet de théâtre de la cruauté, met en avant des principes permettant la représentation qui pourraient aller dans le sens des principes nietzschéens. C'est ce qui nous amène à explorer désormais ce point de convergence de notre recherche.

⁶⁸⁰ Par exemple l'idée D'Ariane Mnouchkine, du *Théâtre du Soleil* à la Cartoucherie d'utiliser les modes de maquillage du théâtre Nô et du Kabuki japonais dans des pièces de Shakespeare *Richard II* (1981), *Henry IV* (1984), est une idée extrêmement riche et féconde. Mais aurions-nous osé ce rapprochement si elle ne nous avait pas soufflé l'idée ?

B. Le problème de la représentation selon Artaud.

B. 1. Le rapprochement des perspectives.

Lorsque C. Dumoulié énonce le « Paradoxe de la représentation – Divergences dramaturgiques entre Nietzsche et Artaud »⁶⁸¹, il met l'accent sur des finalités qu'il dit opposées entre les deux auteurs, et ce « bien qu'ils pensent l'origine du théâtre selon le même schéma ». C. Dumoulié reprend l'idée de « la tragédie grecque comme fruit d'un dépassement des contraires sur le mode de l'accomplissement (...) à partir des « parents » que sont Apollon et Dionysos ». Il défend la position selon laquelle pour Nietzsche la tragédie « est l'image de l'harmonie » des contraires. C. Dumoulié semble adhérer à une des alternatives que nous avons discutées précédemment au sujet de l'antériorité et du rapport entre dionysiaque et apollinien. Cette alternative défend que c'est comme si le « chaos originel » était dionysiaque et que l'apollinien avait pour but de l'adoucir et de le rendre acceptable, recevable pour des sensibilités humaines. En revanche nous envisagions avec D. Astor une autre manière de comprendre la *Naissance de la tragédie*, selon laquelle le chaos était certes originaire, mais n'était pas encore complètement du dionysiaque, l'apollinien en est l'adoucisement, mais le dionysiaque assumé ne serait que la réponse ultérieure pour les esprits forts, capables d'oser ce dionysiaque, capables d'affronter les thèmes difficiles et dangereux.

Or ce que défend C. Dumoulié comme étant la position d'Artaud – qui se distinguerait de celle de Nietzsche – ressemble étonnamment à cette dernière interprétation du jeu difficile qui se trame entre apollinien et dionysiaque, quand il dit que ce que doit être le théâtre selon Artaud est « à l'image du carnage »⁶⁸². Que le théâtre, selon Artaud, dût vouloir le carnage, on l'aura certainement compris. Mais que la tragédie selon Nietzsche élude ce carnage, c'est ce qui serait plus difficile à admettre. Par exemple les grandes tragédies tant mises en exergue mettant en scène les malédictions des Atrides, ou l'épouvantable Médée, les meurtres, les parricides, infanticides, fraticides restent effectivement des manifestations des atrocités du monde chaotique dionysiaque.

⁶⁸¹ Cf. C. DUMOULIÉ, *Nietzsche et Artaud*, p.49.

⁶⁸² Cf. *Le Théâtre et son double*, « Le théâtre et la peste », p.45.

Ainsi la tragédie selon Nietzsche contient encore énormément de présence dionysiaque. Et puis la différence supposée entre ce dernier et Artaud, n'est pas si évidente. En effet nous avons vu que même chez Artaud le public était finalement ménagé, puisqu'au public populaire il sera concédé quelques passages textuels pour permettre la compréhension du spectacle. Ainsi la désignation du mot « carnage » est peut-être davantage un horizon pour la pratique théâtrale qu'une réalité dégoûtante et insupportable, c'est peut-être plus un effet d'annonce, un effet dramatique pour préparer le public à recevoir la cruauté qu'une réalité sanglante sur scène.

D'ailleurs concernant la représentation – car c'est bien là le point crucial qui nous importe désormais – Nietzsche et Artaud se rejoignent aussi sur une critique d'un certain usage du langage. On se souvient que Nietzsche reprochait à la tragédie d'être devenue démonstrative sous l'influence du type de l'homme théorique, que l'on retrouve sous les figures de Socrate et d'Euripide. Le verbe poétique d'Eschyle devenu logos dialectique chez Euripide a été dénoncé comme forme de décadence. Dans cette même orientation, et même de façon plus appuyée encore, il y a chez Artaud un refus plus catégorique encore de l'usage du discours dans son théâtre : « je pose en principe que les mots ne veulent pas tout dire et que par nature et à cause de leur caractère déterminé, fixé une fois pour toutes, ils arrêtent et paralysent la pensée au lieu d'en permettre, et d'en favoriser le développement. »⁶⁸³

Pour cette raison Artaud veut « rompre l'assujettissement du théâtre au texte »⁶⁸⁴, et il propose de « retrouver la notion d'une sorte de langage à mi-chemin entre le geste et la pensée ». Mais en quoi peut consister ce langage tellement unique, tellement spécifique appelé de ses vœux par Artaud ? Il propose un langage de sons, de cris, de lumières, d'onomatopée. Il propose aussi : « [les] collisions d'objets, de silences, de cris et de rythmes, [...] la création d'un véritable langage physique à base de signes et non plus de mots »⁶⁸⁵. Voilà une piste, en tout cas, de ce que peut être une forme de représentation tentant d'échapper au verbe.

⁶⁸³ Cf. *Le Théâtre et son double*, « Lettres sur le langage », « Deuxième lettre », p.171.

⁶⁸⁴ Cf. *Le Théâtre et son double*, « 1^{er} Manifeste », p.137.

⁶⁸⁵ Cf. *Le Théâtre et son double*, « Le théâtre de la cruauté », « 2nd Manifeste », p.192.

De surcroît il ne s'agit pas, dans cette idée de la représentation, *que* de cette « re-visitation » du mode d'expression des acteurs. C'est bien sur la mise en scène que l'on doit insister désormais. La représentation est planifiée⁶⁸⁶ dans une mise en scène novatrice, mais plus que toute autre trace théâtrale, plus que le texte, que les didascalies, que les répliques, que les descriptions de décors, c'est dorénavant la mise en scène qui devient la partie la plus importante du théâtre. Chez Artaud il y a une prévalence de la mise en scène pour désigner ce qu'est fondamentalement le théâtre :

« nous demanderons à la mise en scène et non au texte le soin de matérialiser et surtout *actualiser* ces vieux conflits [ceux des vieux Mythes primitifs], c'est-à-dire que ces thèmes seront transportés directement sur le théâtre et matérialisés en mouvement, en expression, et en gestes avant d'être coulés dans des mots »⁶⁸⁷.

Sommes-nous alors toujours dans une continuité nietzschéenne ou bien en sommes-nous éloignés de façon manifeste ? La rupture n'est pas si nette, pas si évidente et il semble néanmoins toujours envisageable de dire que Nietzsche aurait pu tout de même inspirer encore cette vision du théâtre.

Et si l'on prolonge le projet artaudien, on voit ce que cette théorie dramaturgique entend faire jouer dans cette mise en scène, entendons par là la libération de la représentation qu'elle compte développer. Artaud projette : « une notion nouvelle de l'*espace* utilisé sur tous les plans possibles et à tous les degrés de la perspective en profondeur et en hauteur »⁶⁸⁸.

Il ajoute : « et à cette notion [de l'espace] viendra s'adjoindre une idée particulière du temps ajoutée à celle du mouvement : Dans un temps donné au plus grand nombre de

⁶⁸⁶ Nous insistons bien sur l'idée de travail préparatoire dans cette planification. Autant Artaud que Nietzsche ne confèrent que peu de valeur à l'improvisation. Artaud dit dans sa « Deuxième lettre » des « Lettres sur le langage », p. 170 : « Je n'aurais garde de livrer à ce hasard le sort de mes spectacles et du théâtre. Non », et Nietzsche dit dans *HTH I*, Quatrième section, *Issu de l'âme des artistes et des écrivains*, § 155, p. 201/ KSA 2.146-147 : « comparée à la pensée artistique sérieusement et laborieusement sélectionnée, l'improvisation artistique se situe très bas ».

⁶⁸⁷ Cf. A. ARTAUD, *Le Théâtre et son double*, « Le théâtre de la cruauté », « 2nd Manifeste » - 2^e Au point de vue de la forme -, p.191.

⁶⁸⁸ Voyons comment cette perspective inspirera bien plus tard une mise en scène d'*En attendant Godot*, de Beckett, dans la mise en scène de Bernard Sobel, en 2002, l'espace scénique est rempli d'une surface étendue en un demi-dôme, ce qui donne l'impression d'une colline, ce qui crée des lignes de fuite, un paysage qui semble s'étendre bien au-delà des murs de la scène.

mouvement possible, nous joindrons le plus grand nombre d'images physiques et de significations possible attachées à ces mouvements »⁶⁸⁹. En l'occurrence, cette allusion à un rapport quantitatif est surprenante d'une certaine manière, on se serait attendu peut-être plutôt à une insistance sur un rapport qualitatif. Toutefois, remarquons d'une part que chez Nietzsche on trouve : « Mais la quantité poussée à l'extrême vaut qualité »⁶⁹⁰, ce qui signifie que la profusion dans une œuvre créatrice vaut comme valeur vivante qui actualise la créativité, et en est pour ainsi dire comme une preuve de sa vitalité. Et remarquons aussi d'autre part que cette saturation du temps le remplit dans son entier, c'est cette idée artaudienne qui peut-être influence dans un autre temps Peter Brook, lorsque ce dernier défend sa théorie théâtrale dans son livre *Le Diable c'est l'ennui*⁶⁹¹, où l'ennui est le risque, le danger majeur qui menace la représentation, amené par le vide dans le temps, dans le rythme ou dans le mouvement, dans le manque de concentration de la vie sur scène.

Poursuivons dans l'exposition du programme de ce que devra être la mise en scène selon Artaud, pour essayer de solutionner le problème de la représentation. Après avoir repensé l'espace et le temps de la représentation, c'est à la tâche de refonder la forme du spectacle que l'auteur s'attèle :

« Le spectacle ainsi composé, ainsi construit, s'étendra par suppression de la scène à la salle entière du théâtre⁶⁹², et, parti du sol, il gagnera les murailles sur de légères passerelles, enveloppera matériellement le spectateur, le maintiendra dans un bain constant de lumière, d'images, de mouvements et de bruits⁶⁹³. Le décor sera constitué par les personnages eux-mêmes, grandis à la taille de mannequins gigantesques⁶⁹⁴, par

⁶⁸⁹ Cf. *Le Théâtre et son double*, « Le théâtre de la cruauté », « 2nd Manifeste » - 2^e Au point de vue de la forme -, p.192.

⁶⁹⁰ *HTH II, Opinions et sentences mêlées*, § 162, p. 124/ KSA 2.444.

⁶⁹¹ Cf. Peter BROOK, *Le Diable c'est l'ennui*, éditions Actes Sud Papiers, 1991.

⁶⁹² Que l'on songe à la pièce de Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*, créée en 1921, les personnages/acteurs se déplacent parmi le public, traversent la foule, viennent du fond de salle.

⁶⁹³ Cette idée sera reprise dans les expériences théâtrales renouvelées de façon circassienne de Jérôme Savary dans les années 60 – 70, avec « Le grand Panic Circus », multipliant les scènes autour du public.

⁶⁹⁴ Cela inspirera peut-être René de Obaldia dans sa pièce *Classe terminale*, créée en 1973, qui donne à un mannequin le rôle d'un personnage central.

des paysages de lumières⁶⁹⁵ mouvantes jouant sur des objets et des masques en perpétuel déplacement. »

Jusqu'ici il est encore possible de penser Artaud dans le prolongement de Nietzsche. Jusqu'ici les thèmes communs abordés conservent cet air de ressemblance dans lequel le théâtre pourrait parvenir malgré tout à trouver de quoi se manifester dans la représentation. Jusqu'ici, même lorsqu'il outrepassé les limites qui auraient pu être envisagées par Nietzsche pour la représentation, Artaud demeure en dépit de cela nietzschéen en faisant la promotion de la vie et de la vie de l'esprit. Et les quelques références d'auteurs que nous avons citées, qui ont probablement été inspirés par le programme artaudien, ne sont qu'un aperçu infime de la postérité qui a su interpréter les incitations vitalistes à renouveler le théâtre et qui a su interpréter ces interprétations d'une manière qui n'est pas étrangère à la manière nietzschéenne.

B. 2. La rupture des convergences de perspectives.

Seulement la proximité des genres s'arrête là. Entre Artaud et Nietzsche la rupture devient nettement perceptible, justement dans cette référence à la question de la représentation.

B. 2. 1. Un premier sujet de discorde.

Un premier sujet de discorde concerne le rapport aux textes écrits. Une partie importante de notre travail a consisté à reconstituer la bibliothèque théâtrale de Nietzsche. Cela nous a montré combien il était érudit dans cette littérature, combien il a approfondi la connaissance des auteurs anciens. Ceux-là constituent assurément des parties de la culture qui seraient à conserver, d'autant plus que Nietzsche en tant que philologue a gardé une grande admiration pour les auteurs antiques. D'autre part Nietzsche en tant que fin

⁶⁹⁵ Dans cette même idée et avec des moyens techniques modernes, on observe un aménagement de l'espace vide par un jeu d'éclairages élaboré, qui remplit la scène avec une efficacité étonnante, une lumière qui génère des espaces de manière surprenante, dans le *Cendrillon* de Joël Pommerat, créé en 2011.

psychologue a fréquenté durablement les œuvres de Shakespeare. La lecture de ces œuvres est envisagée comme une nourriture de l'esprit, à retenir donc.

Au contraire chez Artaud, le projet théâtral est de révolutionner le rapport aux textes. Ce rapport doit être remis en question fondamentalement, puisqu'il veut « en finir avec les chefs-d'œuvre ». Il dit : « L'intérêt majeur d'une œuvre représentée résidera dans le texte, aussi longtemps qu'au théâtre – art de la représentation, la littérature prendra le pas sur la représentation. »⁶⁹⁶ La représentation semble donc avoir tous les droits, y compris celui de transformer les œuvres classiques.

De plus ces éléments culturels que sont les œuvres littéraires du théâtre ne sont pas à vénérer comme des monuments selon Artaud. En cela ce révolutionnaire se montre radicalement iconoclaste :

« On pourra m'objecter la haute valeur dramatique de tous les grands tragiques chez qui c'est bien le côté littéraire, ou en tout cas parlé qui semble dominer. À cela je répondrais que si nous nous montrons aujourd'hui tellement incapables de donner d'Eschyle, de Sophocle, de Shakespeare une idée digne d'eux, c'est très vraisemblablement que nous avons perdu le sens de la physique de leur théâtre. »⁶⁹⁷

Par « physique » il semble que ce soit la nécessité du geste théâtral qui soit désignée, sa manifestation esthétique qu'il s'agirait de chercher à retrouver, par le biais de la mise en scène notamment.

La suite de la citation est plus claire encore : « et cette physique existerait-elle réellement qu'aucun de ces tragiques n'est le théâtre en lui-même ». Faut-il entendre alors que, pour Artaud, les écrits des grands auteurs ne sont que des matériaux à disposition pour faire du théâtre véritable ? Faut-il entendre que le théâtre dans sa matérialité reçoit sa dimension essentielle dans la représentation dans ce temps et cet espace recomposés ? Si la cruauté est nécessaire, s'agit-il enfin d'un devoir de se montrer cruel vis-à-vis de ceux-là même qui ont donné la matière première de la représentation théâtrale ? Or c'est bien cela

⁶⁹⁶ Cf. *Le Théâtre et son double*, « Lettres sur le langage », « Première lettre », p.164.

⁶⁹⁷ Id. p. 167.

qui est positivement répondu dans la partie du *Théâtre et son double*, intitulée : « Pour en finir avec les chefs-d'œuvre »⁶⁹⁸.

Et si d'autre part Artaud insiste pour que cette représentation soit extérieure (et non la représentation mentale d'un théâtre intérieur, par la simple lecture), c'est qu'il ne pense pas pouvoir agir sur la civilisation en s'adressant à une élite spirituelle (à l'inverse de Nietzsche), mais qu'il a bien la prétention à s'adresser au public populaire. C'est une différence majeure.

Dans cette revendication d'un théâtre extérieur à la pensée, d'un spectacle qui se donne à voir pour un public, un public populaire qui plus est, on est à mille lieues d'un théâtre intérieur qui célèbre la vie, certes, mais la vie de l'esprit qui se crée à lui-même et pour lui-même ses propres représentations, et éventuellement tente de les transmettre à d'autres esprits si ceux-ci sont capables d'entendre.

B. 2. 2. Un second sujet de discorde.

Un second sujet de discorde entre nos deux auteurs concerne le rapport à la musique. C. Dumoulié dit⁶⁹⁹ que Nietzsche et Artaud participent tous deux à un certain « mélocentrisme ». Et effectivement, chacun s'intéresse à la musique, en revanche on peut dire que si Nietzsche recherche plutôt une certaine forme d'harmonie, impliquant aussi la mélodie, le rythme, les accords⁷⁰⁰, Artaud recherche davantage la dissonance.

En outre Artaud se décentre sérieusement de cet axe. Il dit : « il [ce théâtre] utilise des mouvements, des harmonies, des rythmes, mais seulement au point où ils peuvent concourir à une sorte d'expression centrale, sans profit pour un art particulier »⁷⁰¹. Et là est

⁶⁹⁸ Id p. 115-129.

⁶⁹⁹ Cf. C. DUMOULIÉ, *Nietzsche et Artaud*, II, La Cruelle exigence du réel, Le paradoxe de la représentation – divergences dramaturgiques entre Nietzsche et Artaud, p.50.

⁷⁰⁰ **CW**, *Lettre de Turin*, mai 1888, § 1, p. 33/ KSA 6.13 : « Cette musique de Bizet me semble parfaite. Elle approche avec une allure légère, souple, polie. Elle est aimable, elle ne met point en sueur. » On mettra cela en relation avec l'article de G. Liébert, *Nietzsche et la musique*, où il dit : « dans les œuvres pour piano de Nietzsche qui ont été conservées on perçoit l'écho de son talent d'improvisateur, et du « jeu orchestral » dont le créditent la plupart de ses amis », *Œuvres* II, coll. Bouquin, p. 1472.

⁷⁰¹ Cf. *Le Théâtre et son double*, « Le théâtre de la cruauté », « 1er Manifeste », p.137.

le divorce prononcé entre Nietzsche et Artaud, la musique au service d'une expressivité, la musique au service d'autre chose qu'elle-même. Voilà une dérive que Nietzsche n'eut pas pu tolérer. C'est un des arguments majeurs contre Wagner, ce dernier aurait cédé à ce travers, comme nous l'avons déjà fait voir. Et Artaud confirme sa sortie de cette manière-là d'envisager le « mélocentrisme », il programme une « recherche, en dehors de la musique, des instruments [qui puissent] produire des sons ou des bruits insupportables, lancinants ». Plus de musique donc, on sort de la musique, on ne garde que des bruits insupportables.

B. 3. La perspective artaudienne est cependant avortée.

En l'occurrence cette manière outrée de donner au théâtre sa représentation se heurte aux conditions de possibilité de sa réalisation factuelle. La remise en question totale rencontre ses limites, dans les faits. C. Dumoulié donne une idée de la radicalité de cette remise en cause : « Plus de scène, plus de décor, et, surtout, plus d'acteurs, car ils sont les véritables traitres qui s'interposent entre Artaud et le théâtre »⁷⁰². En effet Artaud exigeait des acteurs qu'ils devinssent des « athlètes affectifs », ce qui est extrêmement impliquant pour l'acteur, tellement que peut-être certains n'ont pas osé suivre les préceptes jusqu'au bout, peut-être pour préserver leur corps ou leur santé mentale, éventuellement. À moins que la description « kabbalistique » qui est faite du programme d'entraînement soit quelque peu obscure, ou ne corresponde finalement qu'à la personne d'Antonin Artaud et à nul autre. Peut-être que les fortes exigences accompagnées d'une difficulté à exprimer précisément ces exigences, les rendent incommunicables à d'autres acteurs.

Le fait est qu'Artaud quitte la scène. Mais en quittant la scène il conserve tout de même la prétention à s'adresser au public populaire, ce qu'il fait par le média de l'enregistrement à la radio. Seulement « voilà qu'il découvre une autre trahison, une autre « interposition » - celle de la « machine » qui déforme sa voix ». C'est là un constat d'échec funeste. Au point qu'on peut dire qu'il est « impossible de réaliser le « théâtre de la cruauté ». » Alors dans un jeu d'autoréférences, C. Dumoulié montre que ce qui est fondamentalement tragique c'est que la tragédie ne puisse pas se représenter : « Le tragique en l'occurrence, c'est que

⁷⁰² Cf. C. DUMOULIÉ, *Nietzsche et Artaud*, « III – Pour en finir avec le théâtre ? », p.68.

le « théâtre de la cruauté » soit toujours en train de se faire, mais ne puisse jamais avoir lieu. »⁷⁰³

Faut-il donc comprendre par-là que la critique nietzschéenne à l'encontre du théâtre est indépassable ? Ou bien que la tentative de la suivre par Artaud est un échec total ? Nous avons déjà pourtant fait allusion à des exemples de références à des auteurs qui ont été stimulés dans leur créativité et qui entretiennent la vie de l'invention du théâtre vivant dans de multiples mises en scènes. Les critiques élaborées entretiennent la vitalité de l'esprit. Les impasses des uns ne sont pas nécessairement les impasses des autres, et l'on peut savoir tenir compte d'une remarque, d'une note, d'une critique, sans pour autant aboutir nécessairement aux mêmes conclusions. Certes cela implique de se distinguer plus tôt, de rajouter des inventions, de faire d'autres essais, d'autres hypothèses. Telle ou telle tentative de tel auteur est une réponse partielle à un problème partiel. Peut-être en revanche le problème général demeure effectivement dans son ensemble. Mais peut-être aussi qu'à force de réponses, celui-ci peut être grignoté sur ses côtés, et qu'à force de ces réponses même épisodiques la dramaturgie insistante montre la légitimité de sa raison d'être dans ses multiples réalisations effectives. Peut-être justement parce qu'elle montre cette insistante tendance à vouloir demeurer sur la scène de nos représentations.

⁷⁰³ Id. p. 71.

Conclusion.

Suivant en cela É. Blondel⁷⁰⁴, nous choisissons délibérément d'utiliser un vocabulaire juridique pour établir les résultats de notre recherche en nous laissant influencer par ce qui pourrait être en quelque sorte le mot de la fin de Nietzsche lui-même touchant au problème qui nous a occupés.

À la question que nous nous posons dans l'introduction au tout début de cette recherche, à savoir pourquoi Nietzsche, jeune, encense la tragédie alors qu'il blâme le théâtre quelques décennies plus tard, nous avons cru nécessaire, pour tenter de répondre, de rappeler ce qu'était la tragédie, d'expliquer comment elle était structurée, ce qui la composait, le rôle du chœur et celui de la musique. Cela nous a permis ensuite d'amener le problème antique que posait le théâtre, comprenant tragédie et comédie, dans son rapport à la philosophie, à travers la critique platonicienne et la justification aristotélicienne. En effet Nietzsche, en tant que philologue, ne pouvait pas ignorer cette archéologie du différend à l'encontre du théâtre, qui sans doute a eu de l'influence sur son jugement. En outre le jugement nietzschéen recevait aussi par ailleurs l'influence reconnue de Schopenhauer, dont il nous a bien fallu rendre compte également.

À la question portant sur une mauvaise proportion du dionysiaque dans son rapport à l'apollinien comme fondement des griefs à l'encontre du théâtre, nous avons dû reconnaître la nécessaire complémentarité des deux instincts de création artistique, sans que le jugement aille au détriment de l'un ou de l'autre. Le grief majeur ne pouvait donc pas venir de là.

Cela étant dit, peut-être restait-il quelque valeur acceptable néanmoins pour le théâtre lu, qui put servir d'inspiration pour l'œuvre littéraire de Nietzsche, ainsi que pour l'édification par l'individu, pris dans sa généralité, de sa personne. C'est du moins ce qui nous a semblé possible de défendre à un moment de notre développement.

⁷⁰⁴ Cf. l'Introduction à *Nietzsche contre Wagner* faite par É. Blondel (*NW*, Introduction, p. 166) donne le ton : « Si Nietzsche donne le titre de « *Nietzsche contre Wagner* », c'est bien en effet au sens d'un procès qu'il intente (« affaire » Nietzsche contre Wagner) ». Ainsi est-il question dans le sous-titre de « pièces à conviction ». Car « Wagner est un « danger » au même titre qu'une maladie contagieuse ou épidémique est un danger public ». Il s'agit là, et nous nous y employons, de filer la métaphore judiciaire.

À la question de savoir si le jugement dénigrant pour le théâtre fut précipité ou le fruit d'un accès de colère, comme si c'était un jugement ponctuel ou éphémère, la redondance de ce dénigrement dans l'œuvre nietzschéenne ne pouvait le laisser supposer.

À la question de savoir si le jugement dénigrant pour le théâtre aurait pu ne pas être nourri, ni référencé, et aurait été celui d'un dilettante, attendu que nous avons pu montrer la grande culture théâtrale de Nietzsche, nous en sommes arrivés à l'idée que le jugement était au contraire mûrement construit, et culturellement attesté.

Nous pouvons dire désormais que le dénigrement du théâtre est en partie conjoncturel, dû à la décadence civilisationnelle et à celle du public de piètre qualité qui en résulte, et concerne un certain type de théâtre contemporain de Nietzsche.

Mais ce qui est surtout apparu c'était que ce dénigrement est une nécessité perspectiviste dans le projet d'écriture proprement nietzschéen, car les valeurs, les images, les thèmes étant communs entre l'œuvre nietzschéenne et celles du théâtre, il a bien fallu faire la différence pour pouvoir s'imposer, pour pouvoir imposer son style. N'est-ce pas d'ailleurs cela que P. Sloterdijk veut dire lorsqu'il écrit : « Qui entre en scène veut se distinguer d'une manière particulière : il veut se trahir lui-même. Il le veut pour pousser à l'extrême, au grand jour, le dilemme dont il se sent le masque – jusqu'à ce que ce dilemme se trahisse. »⁷⁰⁵ ? Et nous nous retrouvons nous-mêmes dans ces paroles, dans ce que nous voulons ici défendre comme thèse, plus encore dans la suite du propos de Sloterdijk : « L'image d'une double scène – l'une où le penseur s'expose et s'empêtre, et l'autre où les copenseurs et les postpenseurs testent la transmissibilité des vérités du protagoniste sur eux-mêmes – caractériserait au mieux le rapport très particulier de l'activité littéraire de Nietzsche avec son public et sa postérité. » C'est cette seconde scène que nous avons voulu interroger en suivant, celle des postpenseurs, celle de la postérité, au travers de la référence à Artaud.

En l'occurrence, force est pour nous de le reconnaître, il y a une tradition dramaturgique postérieure à Nietzsche qui s'en réclame. À la question de savoir si cette postérité se fourvoie et détourne l'héritage qui la critiquait, nous pouvons répondre en extrapolant que

⁷⁰⁵ Cf. P. SLOTERDIJK, *Le penseur sur scène*, Christian Bourgeois éditeur, traduction H. Hildenbrand, 1990, p.39.

cette postérité, représentée paradigmatiquement par Artaud dans notre travail, à la fois a raison de se réclamer de Nietzsche, puisque c'est chez ce dernier qu'elle trouve son inspiration et la source de ses interprétations, et à la fois a tort, car autant Nietzsche que Zarathoustra refusaient finalement d'avoir des disciples. Mais il suffirait qu'on trouve une once de dionysiaque dans le théâtre postérieur pour qu'on soit dans l'obligation de lui reconnaître une certaine filiation. Finalement Artaud, soit par désaveu, soit par incapacité, soit par trop d'ambition, rejoint Nietzsche dans le rejet du lieu même du théâtre, dans le rejet de la scène et dans la crise de la représentation.

Mais à y regarder de plus près, n'était-ce pas couru d'avance ? Comment ne pourrions-nous pas retrouver les mêmes conclusions si nous partons de principes similaires et suivons des étapes analogues ? Comment ne serions-nous pas nietzschéens ? C'est ce que nous demandions au tout début de la présente recherche. Or il y a une sorte de piège rhétorique dans lequel on ne peut pas ne pas tomber, dans cette formulation de la question. En effet, puisque Nietzsche, comme de même Zarathoustra, ne demande pas de disciple, ou plutôt demande de ne pas avoir de disciple. C'est comme s'il commandait : « ne me suivez pas ». Or si on ne le suit pas, alors on obéit au commandement, donc on le suit. Et si par contre on le suit, alors on ne le suit pas, donc on le suit tout de même (mais en même temps on ne le suit pas). C'est le paradoxe du menteur repris dans un contexte de postérité ou d'héritage. Ne pas le suivre, c'est encore le suivre. On ne peut pas ne pas être nietzschéen. Et l'on justifie ainsi toute la postérité, celle qui a bien retenu, peu ou prou, le besoin de révolutionner le théâtre, si éloignée ou si proche du constat de décadence culturelle soit-elle, que ce soit Stanislavski (lui qui fait travailler le corps athlétique de l'acteur dans *La formation de l'acteur*, ou qui insiste sur l'intention dans le jeu théâtral, ou sur le travail de l'inconscient dans la « construction du personnage »), que ce soit Brecht (avec son fameux *Verfremdungseffekt*, l'effet de distanciation, qui rompt avec l'intrigue et laisse le spectateur libre de vivre le spectacle, qui rompt avec le sujet agissant pour ne plus laisser voir que le personnage), que ce soit Artaud (si proche et si lointain, et finalement si peu éloigné de Nietzsche dans ses conclusions dernières). Or cette postérité est elle-même une origine à son tour, qui inspire ensuite une autre postérité après elle, aux XXe et XXIe siècles. Tout se passe comme si le théâtre, dans sa spécificité éphémère de représentation, ne pouvait pas ne pas représenter à la fois son expression et ses limites, et en même temps son besoin d'être sans cesse renouvelé par de nouvelles représentations, par une nouvelle forme qui

réinterprète sans cesse ce qu'elle tend à montrer. Alors ce qu'il faudrait comprendre c'est que le propre du théâtre est ce mouvement de réinterprétation continu. Il ne pourra y avoir de théâtre que tant qu'il y aura de la réinterprétation. Ce qui serait en ce sens l'essence du théâtre ce ne serait pas son passé, mais son avenir, au sens où le théâtre est lancé en avant, comme une spéculation sur le futur, non pas en tant qu'il recèlerait en son sein la dernière représentation, mais au sens où il est un gage de continuité éternelle, tout en étant un certain retour du même. En outre aucune représentation ne peut légitimement prétendre à être la dernière. Et l'on peut même dire que cette prétention à une représentation achevée n'aurait pas de sens, elle qui ne peut légitimement pas dire le tragique foncier de l'existence une fois pour toutes. Et enfin l'on peut dire que c'est cela le jeu incessant du dionysiaque et de l'apollinien qui, sans échéance ultime, travaille au corps ce qu'est fondamentalement le théâtre.

En définitive la thèse que nous nous sommes efforcés d'étayer tout au long de cette étude est double. D'une part c'est une thèse formelle, au sens où elle parle de la forme, entendons par là que Nietzsche en tant qu'auteur littéraire a besoin pour imposer son œuvre et sa manière d'écrire de se distinguer de certains modes d'écriture littéraire dont il serait proche. Il dénigre le théâtre parce qu'il est lui-même théâtral, parce qu'il donne à sa pensée pour racines les origines de la tragédie, parce qu'il véhicule des images et des scènes vivantes à projeter sur l'écran mental de ses lecteurs, au détriment de la scène physique encadrée de rideaux, qu'il lui faut donc discréditer alors. C'est un jeu de concurrence, c'est une relation agonale, mais le combat implique que l'adversaire soit aussi un partenaire. Le dénigrement du théâtre est ainsi une posture, une manière formelle de se différencier dans son style.

Et d'autre part la thèse que nous nous sommes efforcés d'étayer porte sur un fond, c'est bien aussi une critique des profondeurs, c'est une critique de la civilisation. Et pour répéter encore en terminant ce que nous disions au début : c'est parce que le théâtre est devenu progressivement jusqu'à la fin du XIXe siècle un symptôme de dégénérescence et de décadence par rapport à ce qu'il était à l'origine qu'il est autant attaqué. Mais qu'on ne s'y méprenne pas, ce n'est pas tant le théâtre qui est véritablement la cible, ce n'est pas tant même Wagner, que l'époque, qui traverse une crise de la culture, celle-ci se manifestant par une crise civilisationnelle de la représentation. Et cette conscience prophétique de Nietzsche dépasse largement le cadre du XIXe siècle. Notre époque peut-être plus encore

que celle qui était contemporaine de Nietzsche n'en finit plus de se mettre en scène. Les représentations se succèdent et s'enchaînent sur des écrans physiques et virtuels dans un tourbillon étourdissant qui ne laisse plus la possibilité de se retrouver dans sa citadelle intérieure. Nous vivons quotidiennement une crise majeure de la représentation dans ce que les individus et le monde se donnent à voir dans le reflet biaisé d'une interface discordante. Plus encore qu'un contemporain du XIXe siècle, Nietzsche est l'un d'entre nous, sa critique est pleinement d'actualité, elle nourrit les œuvres postérieures, elle nourrit la réflexion, elle nous somme de nous positionner, nous amène à hiérarchiser nos valeurs, à nous affirmer dans notre être, à devenir qui nous sommes. Ce n'est donc pas qu'à l'individu que Nietzsche adresse les mots de Pindare, c'est à une culture, c'est finalement toute une culture qu'il appelle à advenir ce qu'elle est.

BIBLIOGRAPHIE.

Œuvres de Nietzsche.

NIETZSCHE Friedrich, *Aurore*, trad. fr. Éric Blondel, Ole Hansen-Løve & Théo Leydenbach, édit. Flammarion, GF, Paris, 2012.

NIETZSCHE Friedrich, *L'Antéchrist*, trad. fr. Éric Blondel, édit. Flammarion, GF, Paris, 1993.

NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. fr. Geneviève Bianquis révisée, présentation Paul Mathias, édit. Flammarion, GF, Paris, 1996.

NIETZSCHE Friedrich, *Crépuscule des Idoles*, trad. fr. Patrick Wotling, Flammarion, édit. GF, Paris, 2005.

NIETZSCHE Friedrich, *Considérations Inactuelles I et II*, trad. fr. Pierre Rusch, édit. Gallimard, NRF, Paris, 1990.

NIETZSCHE Friedrich, *Considérations Inactuelles III et IV*, trad. fr. Henri-Alexis Baatsch, Pascal David, Cornelius Heim, Philippe Lacoue-Labarthe & Jean-Luc Nancy, édit. Gallimard, NRF, Paris, 1990.

NIETZSCHE Friedrich, *Le cas Wagner*, trad. fr. Éric Blondel, édit. Flammarion, GF, Paris, 2005.

NIETZSCHE Friedrich, *Dithyrambes de Dionysos*, trad. Jean-Claude Hémery, édit. Gallimard, Paris, 1974.

NIETZSCHE Friedrich, *Ecce homo*, trad. fr. Éric Blondel, édit. Flammarion, GF, Paris, 1992.

NIETZSCHE Friedrich, *Écrits posthumes, 1870 – 1873*, (Surtout *Le drame musical grec, Socrate et la tragédie, La Philosophie à l'époque tragique des Grecs, Vérité et Mensonge au sens extra moral*), trad. fr. Jean-Louis Backes, Michel Haar & Marc Buhot de Launay, édit. Gallimard, NRF, Paris, 1975.

- NIETZSCHE Friedrich, *Écrits philologiques*, trad. Paolo d'Iorio & Anne Merker (Dir.), édit. Les Belles Lettres, Paris, 2019-2023. (Surtout *Écrits philologiques*, VIII, « Platon », 2019).
- NIETZSCHE Friedrich, *Introduction aux leçons sur l'Œdipe-Roi de Sophocle*, été 1870, trad. fr. Françoise Dastur et Michel Haar, édit. encre marine, St Julien-Molin-Molette, 1994.
- NIETZSCHE Friedrich, *La généalogie de la morale*, trad. fr. Éric Blondel, Ole Hansen-Løve et Théo Leydenbach, édit. Flammarion, GF, Paris, 1996 (édition revue), 2023.
- NIETZSCHE Friedrich, *Le Gai Savoir*, trad. fr. Patrick Wotling, édit. Flammarion, GF, Paris, 1997, rééd. 2007.
- NIETZSCHE Friedrich, *Humain, trop humain I*, trad. fr. Patrick Wotling, édit. Flammarion, GF, Paris, 2019.
- NIETZSCHE Friedrich, *Humain, trop humain II*, trad. fr. Éric Blondel, Ole Hansen-Løve et Théo Leydenbach, édit. Flammarion, GF, Paris, 2019.
- NIETZSCHE Friedrich, *La Naissance de la Tragédie*, trad. fr. Céline Denat, édit. Flammarion, GF, Paris, 2015.
- NIETZSCHE Friedrich, *Nietzsche contre Wagner*, trad. fr. Éric Blondel, édit. Flammarion, GF, Paris, 1992.
- NIETZSCHE Friedrich, *Opinions et sentences mêlées*, trad. fr. Robert Rovini, révisée par Marc Buhot de Launay, édit. Gallimard, NRF, Paris, 1988.
- NIETZSCHE Friedrich, *Par-delà bien et mal*, trad. fr. Patrick Wotling, édit. Flammarion, GF, Paris, 2000.
- NIETZSCHE Friedrich, *Œuvres philosophiques complètes*, édit. Gallimard, NRF, Paris, 1968-1997, 18 volumes, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, surtout pour les *Fragments posthumes* suivants.
- NIETZSCHE Friedrich, *Fragments Posthumes, I, La naissance de la tragédie*, trad. fr. Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, édit. Gallimard, NRF, Paris, 1977.

- NIETZSCHE Friedrich, *Fragments Posthumes, II, Considérations inactuelles I et II, David Strauss, l'apôtre et l'écrivain, de l'Utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie*, trad. fr. Pierre Rusch, édit. Gallimard, NRF, Paris, 1990.
- NIETZSCHE Friedrich, *Fragments Posthumes, II, Considérations inactuelles III et IV, Schopenhauer éducateur, Richard Wagner à Bayreuth*, trad. fr. Henri-Alexis Baatsch, Pascal David et Cornelius Heim, édit. Gallimard, NRF, Paris, 1988.
- NIETZSCHE Friedrich, *Fragments Posthumes, III, Humain, trop humain (2 volumes)*, trad. fr. Robert Rovini, édition revue par Marc Buhot de Launay, édit. Gallimard, NRF, Paris, 1988.
- NIETZSCHE Friedrich, *Fragments Posthumes, IV, Aurore*, trad. fr. Julien Hervier, édit. Gallimard, NRF, Paris, 1980.
- NIETZSCHE Friedrich, *Fragments Posthumes, V, Le gai savoir*, trad. fr. Pierre Klossowski, édit. Gallimard, NRF, Paris, 1982.
- NIETZSCHE Friedrich, *Fragments Posthumes, VI, Ainsi parlais Zarathoustra*, trad. fr. Maurice de Gandillac, édit. Gallimard, NRF, Paris, 1989.
- NIETZSCHE Friedrich, *Fragments Posthumes, VII, Par-delà bien et mal*, trad. fr. Cornelius Heim, Isabelle Hildenbrand et Jean Gratien, édit. Gallimard, NRF, Paris, 1971.
- NIETZSCHE Friedrich, *Fragments Posthumes, VIII, Dithyrambe de Dionysos*, trad. fr. Jean-Claude Hémerly, édit. Gallimard, NRF, Paris, 1975.
- NIETZSCHE Friedrich, *Fragments Posthumes, IX, Été 1882 – printemps 1884*, trad. fr. Anne-Sophie Astrup et Marc Buhot de Launay, édit. Gallimard, NRF, Paris, 1997.
- NIETZSCHE Friedrich, *Fragments Posthumes, X, Printemps – automne 1884*, trad. fr. Jean Launay, édit. Gallimard, NRF, Paris, 1982.
- NIETZSCHE Friedrich, *Fragments Posthumes, XI, Automne 1884- automne 1885*, trad. fr. Michel Haar et Marc Buhot de Launay, édit. Gallimard, NRF, Paris, 1982.
- NIETZSCHE Friedrich, *Fragments Posthumes, XII, Automne 1885 – automne 1887*, trad. fr. Julien Hervier, édit. Gallimard, NRF, Paris, 1978.

NIETZSCHE Friedrich, *Fragments Posthumes, XIII, Automne 1887 – mars 1888*, trad. fr. Pierre Klossowski et Henri-Alexis Baatsch, édit. Gallimard, NRF, Paris, 1976.

NIETZSCHE Friedrich, *Fragments Posthumes, XIV, Début 1888 – début janvier 1889*, trad. fr. Jean-Claude Hémerly, édit. Gallimard, NRF, Paris, 1977.

NIETZSCHE Friedrich, *Nietzsche Werke, Kritische Gesamtausgabe*, Ed. Giorgio Colli & Mazzino Montinari, édit. Walter de Gruyter, Berlin, 1967 (suivi du n° de tome, puis de volume dans le tome, suivi du n° de page).

NIETZSCHE Friedrich, *Nietzsche Werke, Kritische Studienausgabe*, Ed. Giorgio Colli & Mazzino Montinari, édit. Walter de Gruyter, Berlin/New-York, 1967-88, rééd. 1999

NIETZSCHE Friedrich, *Écrits autobiographiques, 1856-1869*, trad. fr. Marc Crépon, édit. PUF, collection « Épiméthée », Paris, 1994.

Nietzsches persönliche Bibliothek, Giuliano Campioni, Paolo D'Iorio, Maria Cristina Fornari, Francesco Fronterotta, Andrea Orsucci, édit. De Gruyter, Berlin – New York, 2003.

NIETZSCHE Friedrich, *Correspondance I et II, de Juin 1850 à avril 1869, et d'avril 1869 à décembre 1874*, textes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, trad. fr. Henri-Alexis Baatsch, Jean Bréjoux et Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 1986.

Correspondance IV, et V, de janvier 1880 à décembre 1884, et de janvier 1885 à décembre 1886, textes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, trad. fr. Jean Lacoste, édit. Gallimard, Paris, 2015.

Correspondance VI, de janvier 1887 à janvier 1889, textes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, trad. fr. Jean Lacoste, édit. Gallimard, Mesnir-sur-l'Estrée, juin 2023.

Commentaires sur le théâtre antique.

ARISTOTE, *Ethique à Nicomaque*, trad. fr. et notes J. Tricot, édit. Vrin, Paris, 1994.

ARISTOTE, *La Poétique*, trad. fr. et commentaires par Barbara Gernez, édit. Les Belles Lettres, Paris, 1997.

- ARISTOTE, *La Poétique*, trad. fr. J. Hardy, édit. Gallimard, Paris, 1996.
- ARISTOTE, *La Poétique*, trad. fr. J. Hardy, édit. Les Belles Lettres, Paris, 1985.
- ARISTOTE, *La Politique*, trad. fr. J. Tricot, édit. Vrin, Paris, 1995.
- ARISTOTE, *Métaphysique*, trad. fr. J. Tricot, édit. Vrin, Paris, 1991.
- BECK Philippe, *Préface à La Poétique d'Aristote*, édit. Gallimard, collection « Tel », Paris, 1996.
- BRANCASI Aldo, *Socrate, la musique et la danse*, in « Les études philosophiques », 2 n°69, PUF, 2004.
- BREHIER Emile, *Histoire de la philosophie*, tome I, édit. Quadrige/PUF, Paris, 1981.
- DE ROMILLY Jacqueline, *La Tragédie grecque*, édit. Quadrige/PUF., 4^e édition, Paris, 1992.
- DESPLACES Edouard, *Lexique de la langue philosophique et religieuse de Platon*, édit. Les Belles Lettres, Paris, 1964.
- DIÈS Auguste, *Introduction à La République de Platon*, édit. de la Pléiade, p. CIX, Paris, 1963.
- Diogène LAERCE, *Vie de Platon* (in *Vie et doctrine des philosophes illustres*), trad. fr. A. P. Segonds, édit. Les Belles Lettres, collection « Classique en poche », Paris, 1999.
- GOLDSCHMIDT Victor, *Questions platoniciennes*, chap. VIII, « Le problème de la tragédie d'après Platon », édit. Vrin, Paris, 1970.
- GOLDSCHMIDT Victor, *Temps physique et temps tragique chez Aristote*, édit. Vrin, Paris, 1982.
- GOMPERZ Théodore, *Histoire de la philosophie antique II*, « Les Penseurs de la Grèce », édit. Payot, Lausanne, 1908-1910.
- JOUËT-PASTRÉ Emmanuelle, *Le Rire des Anciens*, « Le rire chez Platon », édit. Presse de l'Ecole normale supérieure, Paris, 1998.
- MOUZE Létitia, *La Dernière tragédie de Platon*, in « Revue de philosophie ancienne », XVI, 2, édit. Ousia, Bruxelles, 1998.
- PLATON, *Cratyle*, trad. fr. E. Chambly, édit. Garnier Flammarion, Paris, 1967.

- PLATON, *Ion*, trad. fr. E. Chambly, édit. Garnier Flammarion, Paris, 1967.
- PLATON, *Ion*, trad. fr. L. Méridier, édit. Les Belles Lettres, Paris, 1996.
- PLATON, *La République*, trad. fr. R. Bacou, édit. Garnier, Paris, 1966.
- PLATON, *La République*, X, 604 b-c, trad. fr. P. Pachet, édit. Gallimard, collection « Folio Essais », Paris, 1993.
- PLATO, *The Republic*, trad. angl. P. Shorey, édit. Harvard University Press, 1953.
- PLATON, *Les Lois*, trad. fr. E. des Places, édit. Les Belles Lettres, Paris, 1965.
- PLATON, *Les Lois VII*, trad. fr. L. Robin, Œuvres Complètes, T. II, collection « Pléiade », éditions Gallimard, Paris, 1977.
- REGNAULT François, *Théâtre et philosophie, Le dithyrambe et la légende*, in « Revue de métaphysique et de morale », 2018/2 n°98, PUF.
- Saint AUGUSTIN, *La Cité de Dieu*, texte latin et trad. fr. P. De Labriolle, T. I, chap. XXXII, p. 103, édit. Garnier Frères, collection « Classiques Garnier », Paris, 1957.
- Saint AUGUSTIN, *Les Confessions*, livre VII, chap. VIII, trad. fr. J. Trabucco, édit. Garnier Flammarion, Paris, 1964.
- SCHUHL Pierre-Maxime, *Platon et l'art de son temps*, édit. PUF, Paris, 1933.
- VERNANT Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, édit. La Découverte, Paris, 1989.
- VERNANT Jean-Pierre, *Les Origines de la pensée grecque*, édit. Quadrige/PUF, Paris, 1990, 4e édition.
- VERNANT Jean-Pierre, « Un théâtre dans la cité », entretien, in *Œuvre*, vol II, édit. Seuil, Paris, 2007.

Œuvres de théâtre citées.

- ANOUILH Jean, *Le rendez-vous de Senlis*, édit. Gallimard, Paris, 1973.
- ARISTOPHANE, *Les Grenouilles*, trad. fr. V. H. Debidour, édit. Folio/ Gallimard, Paris, 1966.

ARISTOPHANE, *Théâtre complet*, trad. fr. M-J. Alfonsi, édit. Garnier Flammarion, Paris, 1966.

ESCHYLE, *Tragédies*, trad. fr. P. Mazon, édit. Gallimard, Paris, 1982.

MOUAWAD Wajdi, *Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, édit. Actes sud papiers, 2008.

RACINE Jean, *Œuvres*, tome II, édit. Gallimard, collection de « la Pléiade », NRF, Paris, 1952.

ROSTAND Edmond, *Cyrano de Bergerac*, édit. Hatier, Paris, 2003.

SHAKESPEARE William, *King Lear*, bilingue, trad. fr. A. Robin, édit. Flammarion, 2014.

SHAKESPEARE William, *Le songe d'une nuit d'été*, bilingue, trad. fr. J. Supervielle, édit. Flammarion, 2014.

SHAKESPEARE William, *The Merchant of Venice*, bilingue, trad. fr. J. Grosjean, édit. Flammarion, 2014.

SOPHOCLE, *Œdipe-Roi*, trad. fr. Ch. Georgin, édit. Hatier, Paris, 1966.

SOPHOCLE, *Tragédies*, trad. fr. P. Mazon, édit. Gallimard, Paris, 1973.

Commentaires sur le théâtre en général.

ABITEBOUL Olivier, *Diagonales, Essai sur le théâtre et la philosophie*, édit. Arias, Avignon, 1997.

ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double*, Œuvres complètes T. IV, édit. Gallimard, Paris, 1978.

ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double*, Préface, « Le théâtre et la culture », édit. Gallimard, 1964.

ARTAUD Antonin, *Van Gogh, le suicidé de la société*, in Œuvres complètes T. XIII, édit. Gallimard, NRF, Paris, 1974.

BARRIERE Théodore, *Mémoires de Mlle Clairon, de Lekain, de Préville, de Dazincourt, de Molé, de Garrick, de Goldoni*, édit. Firmin-Didot, Paris, 1846.

- BARTHES Roland, « Le théâtre de Baudelaire », *Essais critiques*, Paris, édit. du Seuil, collection « Tel quel », 1964.
- BROOK Peter, *Le Diable c'est l'ennui*, édit. Actes Sud Papiers, 1991.
- CAMUS Albert, article dans *l'Existence*, collection « La Métaphysique », édit. Gallimard, Paris, 1945.
- Collectif, *Impossibles Théâtres XIXe-XXe siècles*, édit. Comp'Act, collection « Acte Même » (Chambéry), 2005, Compte rendu publié dans *Acta fabula* (Octobre 2017, vol. 18, n°8) : "Dossier : Les Conditions du théâtre : un état de la recherche".
- DIDEROT Denis, *De la poésie dramatique*, in *Œuvres Complètes*, édit. Hermann, Paris, 1980.
- DIDEROT Denis, *Œuvres Complètes*, édit. Hermann, Paris, 1980.
- DIDEROT Denis, *Paradoxe sur le comédien*, dans *Œuvres*, édit. Laffont, Paris, 1996.
- GOT Olivier, *Le Théâtre antique*, édit. Ellipses Éditions Marketing S. A., collection « Thèmes et études », Paris, 1997.
- HUBERT Marie-Claude, *Le Théâtre*, édit. Armand Colin, collection « Coursus », Paris, 1988.
- JOUVET Louis, *Réflexions du comédien*, édit. Librairie Théâtrale, Paris, 1952.
- JOUVET Louis, *Témoignages sur le théâtre*, édit. Flammarion, Paris, 2002.
- SAID Suzanne, article sur « La comédie ancienne » dans *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, édit. Bordas, Paris, 1997.
- STANISLAVSKI Constantin, *La formation de l'acteur*, trad. fr. E. Janvier, édit. Payot, Saint-Amand (Cher), 1990.
- TAMINIAUX Jacques, *Le théâtre des philosophes*, édit. Jérôme Millon, Grenoble, 1995.
- TOUCHARD Pierre-Aimé, *L'amateur de théâtre ou la règle du jeu*, édit. du Seuil, Paris, 1988.
- TREDE Monique et SAID Suzanne, *Histoire de la littérature grecque*, édit. PUF, Paris, 1997.

Commentateurs de Nietzsche.

ANDLER Charles, *Nietzsche, sa vie et sa pensée*, IV, « La maturité de Nietzsche jusqu'à sa mort », édit. Bossard, Paris, 1928.

ASTOR Dorian et JUGNON Alain, *Pourquoi nous sommes nietzschéens*, édit. Les Impressions nouvelles, collection « Réflexions faites », Bruxelles, 2016.

ASTOR Dorian, *Dictionnaire Nietzsche*, Sous la direction de Dorian Astor, édit. Robert Laffont, collection « Bouquin », Paris, 2017.

ASTOR Dorian, entretien, « Le Dionysos de Nietzsche » juin 2019.

BENOIT Blaise, *La philosophie de Nietzsche*, édit. Vrin, collection « Repères », Paris, 2019.

BERNER Christian in « Nietzsche et la question de l'interprétation », conférence prononcée le 10/11/2006 à l'université de Bourgogne.

BLONDEL Éric, « Critique et généalogie chez Nietzsche, ou *Grund, Untergrund, Abgrund* », dans *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, n°2, édit. PUF, 1999.

BOUVERESSE Jacques, *Les foudres de Nietzsche et l'aveuglement des disciples*, édit. Hors D'atteinte, collection « Faits Et Idées », Marseille, 2021.

Collectif : Alain Boyer, André Comte-Sponville, Vincent Descombes, Luc Ferry, Robert Legros, Philippe Raynaud, Alain Renaut et Pierre-André Taguieff, *Pourquoi nous ne sommes pas nietzschéens*, édit. Grasset, collection « Le collège de philosophie », Paris, 1991.

DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, édit. PUF, Paris, 1968.

DENAT Céline et WOTLING Patrick, *Dictionnaire Nietzsche*, édit. Ellipses Édition Marketing S. A., Paris, 2013.

DENAT Céline, « Introduction » à *La Naissance de la tragédie* de F. Nietzsche, traduction C. Denat, édit. Garnier Flammarion, 2015.

DEUSSEN Paul, *Erinnerungen an Friedrich Nietzsche*, édit. Brockhaus, Leipzig, 1901.

- DUMOULIÉ Camille, *Nietzsche et Artaud, pour une éthique de la cruauté*, édit. PUF, collection « philosophie d'aujourd'hui », 1992.
- GOETSCHÉL Jacques, *Théâtralité hors théâtre : pour lire Nietzsche*, édit. PUF, in « Les Études philosophiques », 2005/2 n° 73, pages 145 à 182.
- GRANIER Jean, *Le problème de la vérité dans la philosophie de Nietzsche*, édit. du Seuil, collection « L'ordre philosophique », 1966.
- HALÉVY Daniel, *Nietzsche*, édit. Bernard Grasset, collection « Pluriel », 1944.
- KERKHOFF Manfred, *Empédocle et Zarathoustra. Sept versions de la mort libre*, in Les Etudes philosophiques, N° 4 Poésie et philosophie dans l'idéalisme allemand (octobre-décembre 1992), pp. 539 – 554, édit. Presses Universitaires de France.
- KOFMAN Sarah, *Nietzsche et la scène philosophique*, édit. Union Générale d'Éditions, collection « 10/18 », Paris, 1979.
- LAMBERT Bernard, *Les grandes théories. Nietzsche et le théâtre*, in magazine « Littérature », n°9, 1973.
- NEHAMAS Alexander, « Le visage de Socrate a ses raisons... Nietzsche sur « le problème de Socrate » », in *Revue germanique internationale* [En ligne], mis en ligne le 07 septembre 2011. URL : <http://journals.openedition.org/rgi/705> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rgi.705>.
- OVERBECK Franz, *Souvenirs sur Nietzsche*, trad. fr. J. Champeaux, édit. Allia, Paris, 1999.
- OGIEN Ruwen, *Mes Mille et Une Nuits, – La maladie comme drame et comme comédie –*, édit. Albin Michel, 2017.
- RICŒUR Paul, *Philosophie de la volonté, t. II, Finitude et culpabilité*, édit. du Seuil, collection « Points Essais », 2009.
- ROSSET Clément, *La philosophie tragique*, Paris, édit. PUF, Paris, 1960.
- ROSSET Clément, *Logique du pire : éléments pour une philosophie tragique*, édit. PUF, collection « Bibliothèque de philosophie contemporaine », Paris, 1971.
- ROSSET Clément, *La Force majeure*, Paris, édit. de minuit, Paris, 1983.
- ROSSET Clément, *L'Esthétique de Schopenhauer*, Paris, édit. PUF, Paris, 1969.

SLOTEDIJK Peter, *Le penseur sur scène*, trad. fr. H. Hildenbrand, édit. Christian Bourgeois éditeur, Paris, 1990.

STEVENS Annick, *Nietzsche, la passion des sommets*, édit. L'Atinoir, Marseille, 2018.

STIEGLER Barbara, *Nietzsche et la biologie*, édit. PUF, Paris, 2001.

STIEGLER Barbara, *Nietzsche et la vie : une nouvelle histoire de la philosophie*, édit. Gallimard, collection « Folio Essais », Paris, 2021.

WOTLING Patrick, *Nietzsche et le problème de la civilisation*, édit. PUF, Paris, 1999.

Œuvres de philosophie citées

BERGSON Henri, *Le Rire*, édit. Flammarion, Paris, 2013.

GUSDORF Georges, *Pourquoi des professeurs ? – Pour une pédagogie de la pédagogie*, édit. Payot, collection « Science de l'homme », n° 88, Lausanne, 1963.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, trad. fr. S. Jankélévitch, édit. Flammarion/champ, Paris, 1979.

HUME David, *Les essais esthétiques*, trad. fr. R. Bouveresse, édit. Flammarion, Paris, 2000.

KANT Immanuel, *Critique de la faculté de juger*, « Analytique du sublime », trad. fr. A. Philonenko, édit. Vrin, Paris, 1993.

KIERKEGAARD Sören, *Traité du désespoir*, trad. fr. K. Ferlov et J-J Gateau, édit. Gallimard, Paris, 1988.

MALRAUX André, dans *Les voix du silence*, édit. Gallimard, collection « La Galerie de la Pléiade », Paris, 1951.

MALRAUX André, *La Tête d'obsidienne*, édit. Gallimard, Paris, 1974.

MALRAUX André, *Le Musée Imaginaire* (1947), édit. Gallimard, collection « Folio Essais », Paris, 1996.

MONTAIGNE Michel, *Essais*, édit. Hatier, Paris, 2012.

PASCAL Blaise, *Pensées*, édit. Garnier Flammarion, Paris, 2015.

RICŒUR Paul, *Philosophie de la volonté, t. II, Finitude et culpabilité*, édit. du Seuil, collection « Points Essais », Paris, 2009.

SCHOPENHAUER Arthur, *Le Fondement de la morale*, § XI. « *La Morale de Fichte, prise comme miroir propre à grossir les défauts de la morale de Kant* », trad. fr. A. Burdeau, édit. G. Baillière, Paris, 1879.

SCHOPENHAUER Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. fr. A. Burdeau, édit. PUF, collection « Quadrige », Paris, 2003.

VOLTAIRE, *Lettres philosophiques*, édit. Flammarion, Paris, 1964.

WEIL Éric, *Logique de la philosophie*, édit. Vrin, Paris, 1985.

Table des matières

INTRODUCTION.....	6
I. LES RACINES DU PROBLÈME.....	16
I. Qu'est-ce que la tragédie grecque antique ?.....	17
A. Historique de la tragédie.....	17
A. 1. Origine de la tragédie.....	18
A. 2. Origine religieuse. Le culte de Dionysos.	18
A. 3. Origine mythique. Dionysos et l'ivresse.....	20
B. Déroulement du rituel originaire.	21
B. 1. Le rituel comme mise en scène de l'extase.....	22
B. 2. La manifestation du culte de Dionysos.	23
C. La manifestation du Théâtre.	24
C 1. Le public.....	24
C. 2. Les acteurs.....	25
C. 3. Les auteurs.	26
D. La tragédie.....	28
D. 1. Structure de la tragédie.	28
D. 2. La musique.	29
D. 3. Le chœur.	30
E. La comédie.....	33
F. Conclusion sur « le théâtre antique ».....	36
II. Nietzsche sous l'influence de Platon.	39
A. Justification de la référence à Platon et à Aristote.	39
B. Analyse préliminaire de la critique platonicienne du théâtre.....	40

III. Platon et la tragédie.	44
A. La tragédie dans <i>La République</i>	47
A. 1. La tragédie est inutile dans la cité.....	50
A. 2. La tragédie est une imitation ; l'imitation est une confusion.	50
A. 3. L'imitation est un « être possédé » qui se propage.....	52
B. Digression par saint Augustin et A. Artaud.	54
B. 1. L'imitation est contagion.....	55
B. 2. L'imitation est révélation, c'est-à-dire représentation d'autre chose.	57
C. Analyse du rejet de la tragédie dans <i>La République</i> par V. Goldschmidt.....	61
D. Analyse du rejet de la tragédie dans <i>les Lois</i> par L. Mouze.	68
E. Conclusion sur Platon, introduction d'Aristote.	75
IV. La réévaluation de la tragédie par Aristote.	78
A. Les réponses aristotéliennes aux problèmes platoniciens.	79
A. 1. L'imitation est naturelle aux hommes.	80
A. 2. L'imitation est condition de connaissance originelle.....	80
A. 3. La tragédie n'est pas imitation de caractères mais d'action.....	81
A. 4. La tragédie est naturellement plaisante.	84
A. 5. La leçon de la tragédie, selon J. Taminioux.	85
A. 6. La tragédie exorcise la crainte de l'incertain par la <i>phronèsis</i> mise en scène.	86
B. La fonction de la tragédie dans la cité.....	87
B. 1. La <i>catharsis</i>	88
B. 2. Quel(s) sens attribuer à la notion de <i>catharsis</i> ?.....	89
C. Le nouveau statut à accorder à la tragédie.....	92
C. 1. Comprendre : « La poésie est plus philosophique que l'histoire ».	92
C. 2. La poésie tragique met en scène l'impossible.....	94
D. Vers une réévaluation de la comédie.	96

V. Conclusion sur la critique du théâtre par Platon et Aristote.	102
VI. Schopenhauer, Nietzsche et la tragédie.	106
II. L'ACTUALITÉ NIETZSCHÉENNE DU PROBLÈME.	112
I. Nietzsche et sa reprise de la critique du théâtre.	112
II. Retour sur <i>La Naissance de la tragédie</i>	114
A. Y a-t-il une prépondérance du dionysiaque ou bien de l'apollinien ?	116
B. Un manque de dionysiaque.	117
C. Trop de dionysiaque.	120
D. L'exclusivité de l'apollinien.	123
E. Ni apollinien, ni dionysiaque : Socrate.	124
F. La perte du dionysiaque.	128
G. Une antériorité historique ou une antériorité ontologique.	132
H. Conclusion sur le différend apollinien/dionysiaque.	134
III. Cinq reproches majeurs à l'encontre du théâtre.	135
A. Pour ce qui est du reproche de mensonge : mensonge et vérité.	135
B. La notion très problématique de la vérité chez Nietzsche.	138
B. 1. Conclusion sur cette approche de la vérité.	150
C. Pour ce qui est du reproche du masque.	150
D. Pour ce qui est du reproche de cabotinage.	159
E. Le reproche de soumettre la musique au service d'autre chose que d'elle-même.	163
F. Pour ce qui est du reproche de la piètre qualité du public.	166
F. 1. La nostalgie du public de la Grèce antique.	166
F. 2. Le public de Bayreuth.	168
F. 3. Le public dans sa triste réalité.	169
F. 4. Pas de public du tout.	171
G. Le théâtre imaginaire.	180

IV. Les références de Nietzsche en matière de théâtre.....	185
A. Nietzsche et Victor Hugo.....	185
B. Nietzsche et Lesage.....	187
C. Nietzsche et Molière.....	188
D. Nietzsche et Corneille.....	189
E. Nietzsche et Racine.....	191
F. Nietzsche et Voltaire.....	193
G. Nietzsche et Diderot.....	195
H. Nietzsche et Edmond de Goncourt.....	198
I. Nietzsche et Kotzebue.....	198
J. Nietzsche et Schiller.....	199
K. Nietzsche et Lessing.....	203
L. Nietzsche et Goethe.....	204
M. Nietzsche et Shakespeare.....	210
N. Nietzsche par rapport à d'autres dramaturges.....	221
N. 1. Nietzsche et Félix Lope de Vega Carpio.....	221
N. 2. Nietzsche et Calderon.....	222
N. 3. Nietzsche et Carlo Gozzi.....	223
N. 4. Nietzsche et Carlo Goldoni.....	223
N. 5. Nietzsche et Henrik Ibsen.....	223
N. 6. Nietzsche et August Strindberg.....	224
O. Nietzsche dans son rapport aux acteurs.....	224
V. La bibliothèque théâtrale reconstituée de Nietzsche.....	228
VI. Implications de cette culture théâtrale sur Nietzsche.....	230
A. Nietzsche écrivant du théâtre.....	230
B. Nietzsche et la <i>catharsis</i>	232

VII. Bilan sur le rejet nietzschéen du théâtre.	240
VIII. Nietzsche, metteur en scène de lui-même.	242
A. Les personnages : Nietzsche en tant que « Hanswurst »	246
B. Les personnages : Wagner en tant que « Cagliostro »	248
C. L'acte de répétition comme acte de mise en scène	252
D. Une mise en scène pour un certain public	255
IX. La question du type, élaboration d'une typologie théâtrale.	258
A. La notion de type.	259
B. L'homme de ressentiment.	262
C. Le grand homme.	265
D. L'homme supérieur.	266
E. Le dernier homme.	268
F. Le surhomme.	269
G. L'homme de Nietzsche.	272
X Conclusion préliminaire.	274
III. LA POSTÉRITÉ DU PROBLÈME CHEZ ARTAUD.	280
I. Civilisation et cruauté chez Nietzsche et Artaud.	280
A. En quel sens la « Civilisation » est-elle controversée, selon chacun des deux auteurs ?	283
A. 1. La notion de civilisation chez Nietzsche.	283
A. 2. La notion de civilisation chez Artaud.	287
B. La notion de cruauté chez Artaud et chez Nietzsche.	290
B. 1. Cruauté envers soi-même ; Nietzsche et le dolorisme.	292
B. 2. Cruauté et sadisme.	299
II. Le problème de la représentation chez Nietzsche et Artaud.	303
A. Le problème de la représentation selon Nietzsche.	304

B. Le problème de la représentation selon Artaud.	307
B. 1. Le rapprochement des perspectives.	307
B. 2. La rupture des convergences de perspectives.	311
B. 3. La perspective artaudienne est cependant avortée.	314
Conclusion.	316
Bibliographie.	321
Annexes 1, 2, 3, 4	339-346-347-348

Annexe 1.

La bibliothèque théâtrale reconstituée de Nietzsche.

1) À partir des notes, références et citations dans l'œuvre complète, et avec l'aide des *Nietzsche source* :

- Écrits de théâtre :

Diderot, Denis, *Le fils naturel*.

Goethe, Johann Wolfgang von, *Œuvres complètes (Sämtlich Werke)*; *Faust* ; *Nausikaa* ; *Iphigénie en Tauride* ; *Torquato Tasso*.

Gozzi, Carlo, *Re Cervo*.

Kotzebue, August von, *La petite ville allemande [c'est le titre français] (Die deutschen Kleinstädter)*.

Lesage, Alain-René, *Gil Blas de Santillane* ; *Turcaret*

Lessing, Gotthold Ephraïm, *Nathan le sage*.

Molière, *Le malade imaginaire* ; *Le bourgeois gentilhomme* ; *Les femmes savantes* ; *Les précieuses ridicules* ; *Tartuffe*.

Racine, Jean, *Andromaque* ; *Athalie* ; *Esther*.

Schiller, Friedrich von, *Les Brigands* ; *Wallenstein* ; *Guillaume Tell* ; *La fiancée de Messine* ; *La conjuration de Fiasco à Gêne (Die Verschwörung des Fiesco zu Genua)*.

Shakespeare, William, *Le Marchand de Venise* ; *Jules César* ; *Songes d'une nuit d'été* ; *Hamlet* ; *Roméo et Juliette* ; *Macbeth* ; *Troilus et Cressida* ; *Timon d'Athènes* ; *Comme il vous plaira* ; *Othello* ; *La comédie des erreurs* ; *Henry IV*.

Strindberg, August, *Le Père*.

Voltaire, *Mahomet* ; *Zaïre*.

- Écrits sur le théâtre :

Barrière, Jean-François, *Mémoires de Mlle Clairon, de Lekain, de Prévile, de Dazincourt, de Molé, de Garrick, de Goldoni.*

Constant, Benjamin, *Quelques réflexions sur le théâtre allemand.*

Foucher, Paul, *Les coulisses du passé.*

Goncourt, Edmond de, *La Faustin.*

Schiller, Friedrich von, *Le théâtre, considéré comme institution morale (Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet).*

Spitteler, Carl, *Die Ästhetik des französische Drama ; Theater und theatralisches*

Stendhal, *Racine et Shakespeare.*

Von Schack, Adolf Friedrich, *Spanisches Theater.*

2) À partir de la *Nietzsches persönliche Bibliothek*, nous avons conservé l'orthographe telle qu'elle est donnée dans le document d'origine :

Aischylos, ΑΙΣΧΥΛΟΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΙ, *Aeschyli Tragoediae, Recognovit et praefatus est Guilielmus Dindorfius, Editio quarta correctior.* Lipsiae : B. G. Teubner, 1860.

Aischylos, *Tragoediae. Ad optimorum librorum fidem recensuit, integram lectionis varietatem notasque adiecit Augustus Wellauer.* Lipsiae : F. C. G. Vogel, 1824.

Aischylos, *Agamemnon. Mit erläuternden Anmerkungen herausgegeben von Robert Enger.* Leipzig : B. G. Teubner, 1855.

Aischylos, *Choephoroi. Recensuit adnotationem criticam et exegeticam adjecit Henricus Weil, in Facultate Litterarum Vesontina Professor.* Gissae : J. Ricker, 1860.

Aischylos, *Die Oresteia, Agamemnon, Choephoren. Eumeniden. Deutsche Nachdichtung und Erklärung von Oswald Marbach.* Leipzig : C. G. Naumann, 1874.

Aristophanes, *Aristophanis comoedias edidit Theodore Bergk. Editio II. Altera correctior.* Lipsiae : B. G. Teubner, 1857.

Aristophanes, *Equites. Recensuit Adolphus von Velsen.* Lipsiae : B. G. Teubner, 1869.

Aristophanes, *Die Acharner. Griechisch und Deutsch mit kritischen und erklärenden Anmerkungen und einem Anhand über die dramatischen Parodien bei den Attischen Komikern von Woldemar Ribbeck.* Leipzig : B. G. Teubner, 1864.

Aristophanes, [Werk] von Ludwig Seeger. Zweiter Band. Inhalt : 1. Die Wespen 2. Der Frieden 3. Die Vögel. Frankfurt am Main : Literarische Anstalt (J. Rütten), 1864.

Aristophanes, [Werk] von Ludwig Seeger. Dritter Band. Inhalt : 1. Lysistrate 2. Die Weiber am Thesmophorenfest 3. Plutos 4. Die Weiberfolksver. Frankfurt am Main : Literarische Anstalt (J. Rütten), 1864.

Aristophanes, *Ausgewählte Komödien. Erklärt von Theodor Kock. Zweites Bändchen. Die Ritter.* Berlin : Weidmann, 1853.

Aristophanes, *Ausgewählte Komödien. Erklärt von Theodor Kock. Drittes Bändchen. Die Frösche.* Berlin : Weidmann, 1856.

Aristophanes, *Ausgewählte Komödien. Erklärt von Theodor Kock. Viertes Bändchen. Die Vögel.* Berlin : Weidmann, 1864.

Aristoteles, *Aristotelis rhetorica et poetica ab Immanuele Bekkero tertium editiae.* Berlin : G. Reimer, 1859.

Aristoteles, *Werk [I]. Schriften zur Rhetorik und Poetik. Erstes Bändchen. Rhetorik, uebersetzt von Dr. Karl Ludwig Roth, Rektor und Professor am K. Bayer. Gymnasium zur Nürnberg.* Erstes Bändchen. Stuttgart : J. B. Metzler, 1833.

Aristoteles, *Werk [I]. Schriften zur Rhetorik und Poetik. Zweites Bändchen. Rhetorik, uebersetzt von Dr. Karl Ludwig Roth, Rektor und Professor am K. Bayer. Gymnasium zur Nürnberg.* Zweites Bändchen. Stuttgart : J. B. Metzler, 1833.

Aristoteles, *Werk [I]. Schriften zur Rhetorik und Poetik. Drittes Bändchen. Rhetorik, uebersetzt von Dr. Karl Ludwig Roth, Rektor und Professor am K. Bayer. Gymnasium zur Nürnberg.* Drittes Bändchen. Stuttgart : J. B. Metzler, 1840.

Augier, Emile, *Die arme Löwin. Schauspiel in 5 Aufzügen. Deutsch von Paul Lindau.* Leipzig : Ph. Reclam, [ca. 1875], 70 S. — Universal Bibliothek 1104.

Corneille, Pierre, *Der Cid. Trauerspiel und fünf Aufzügen. Uebersetzt von Malwine Gräfin Maltzan.* Leipzig : Universal Bibliothek.

Corneille, Pierre, *Horatius. Trauerspiel und fünf Aufzügen. Deutsch von Carl Theodor Gaedertz.* Leipzig : Universal Bibliothek.

Desprez, Louis, *L'évolution naturaliste. Gustave Flaubert - Les Goncourt- M. Alphonse Daudet - M. Emile Zola - Les Poètes - Le Théâtre.* Paris : Tresse, 1884.

Diderot, Denis, *Das Theater des Herrn Diderot. Aus dem Französischen übersetzt von Lessing. 2ter Teil.* Berlin : Voß, 1760.

Goethe, Johann Wolfgang, *Sämmtliche Werke in vierzig Bänden. Vollständige, neugeordnete Ausgabe.* Stuttgart und Augsburg : J. G. Cotta, 1855.

Goncourt, Edmond et Jules Huot de, *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire. Deuxième volume, 1862-1865.* Paris : G. Charpentier et C. ie, 1887.

Gozzi, Carlo, *Das laute Geheimniß. Romantische Lustspiele in fünf Aufzügen frei nach Carlo Gozzi bearbeitet von Carl Blum.* Leipzig : Ph. Reclam.

Hugo, Victor, *William Shakespeare von Victor Hugo.* Deutsch von A. Diezmann, Autorisierte Ausgabe. Leipzig: C. F. Steinacker,

Hindersin, Friedrich von, *Nero. Schauspiel in fünf Aufzügen.* Leipzig : C. G. Naumann, 1866.

Ibsen, Henrik, *Brand. Ein dramatisches Gedicht. Uebersetzt von L. Passarge.* Leipzig : Ph. Reclam, — Universal Bibliothek 1531-1532.

Kotzebue, August von, *Die deutsche Kleinstädter. Lustspiel in 4 Akten.* Leipzig : Ph. Reclam, 1867-1870, — Universal Bibliothek 90.

Kotzebue, August von, *Die Zerstreuten. Eine Posse in 1 Aufzuge. Das Landhaus an der Heerstraße. Ein Fastnachtsspiel in 1 Aufzuge.* Leipzig : Ph. Reclam, 1867-1870, — Universal Bibliothek 232.

Lesage, Alain Rene, *Geschichte des Gil Blas von Santillana. Uebersetzt aus dem Französischen von G. Fink.* Leipzig : Ph. Reclam,— Universal Bibliothek 531-533.

Lessing, Gotthold Ephraim, *Werke. Zehn Bänden.* Leipzig : G. J. Göschen, 1867.

Lessing, Gotthold Ephraim, *Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück. Lustspiel in fünf Aufzügen. Zum Uebersetzen in 's Englische mit erläuternden Noten versehen von W. C Wrankmore.* Leipzig : G. J. Göschen, 1858.

Marbach, Gotthard Oswald, *Shakespeare-Prometheus. Phantastisch-satirisches Zauberspiel.* Leipzig, 1874.

Melesville und Duveyrier, Michel Perrin. *Comédie-Vaudeville en deux actes. Pourvue de notes et d'un petit vocabulaire par Charles Ansorg.* Berlin : Friedberg & Mode, 1877, — Théâtre Français n° 15. Collection « Friedberg & Mode ».

Molière, Jean-Baptiste Poquelin, *Le bourgeois gentilhomme, Les femmes savantes, Les précieuses ridicules.* Bielefeld & Leipzig : Velhagen & Klasing, 1877, — Théâtre Français publié par C. Schütz.

Molière, Jean-Baptiste Poquelin, *Die Schule der Frauen. Lustspiel in fünf Aufzügen.* Uebersetzt von Emilie Schröder. Leipzig : Ph. Reclam, — Universal Bibliothek 588.

Molière, Jean-Baptiste Poquelin, *Georg Dandin, oder der betrogene Ehemann.* Lustspiel in drei Aufzügen. Uebersetzt von Auguste Cornelius. Leipzig : Ph. Reclam, — Universal Bibliothek 550.

Motz, Heinrich, *Lessings Bedeutung für das Deutsche Drama.* Basel : Schweighauserische Verlagsbuchhandlung (Benno Schwabe), 1872.

Musset, Alfred de, *Die Launen einer Frau. (Les caprices de Marianne).* Drama in zwei Aufzügen. Deutsch von G. Ritter. Leipzig : Ph. Reclam, — Universal Bibliothek 767.

Musset, Alfred de, *Eine Caprice. Lustspiel in einem Aufzug.* Deutsch von G. Ritter. Leipzig : Ph. Reclam, — Universal-Bibliothek 626.

Myriantheus, Laurentios, *Die Marschlieder des Griechischen Drama.* München : T. Akkermann, 1873.

Plautus, Titus Maccius, *Comoediae. Ex recognitione Alfredi Fleckeiseni. Amphitruonem — Captivos — Militem gloriosum — Rudentem — Trinummum complectens. Praemissa estepistula critica ad Fridericum Ritschelium — Asinariam — Bacchides — Curculionem - Pseudulum — Stichum complectens.* Leipzig : B. G. Teubner, 1863.

Ponsard, François, *Lucretia. Trauerspiel in fünf Aufzügen.* Uebersetzt von Malwine Gräfin Maltzan. Leipzig : Ph. Reclam

Racine, Jean, *Andromache.* Bielefeld und Leipzig : Velhagen & Klasing, 1877 — Théâtre français publié par C. Schütz.

Racine, Jean, *Athalie [tragédie en cinq actes].* Bielefeld : Velhagen & Klasing, 1853, — Théâtre Français en vers, publié par C. Schütz.

Racine, Jean, *Esther [tragédie en trois actes].* Bielefeld : Velhagen & Klasing, 1859, — Théâtre Français publié par C. Schütz.

Racine, Jean, *Andromache. Trauerspiel in fünf Aufzügen.* Uebersetzt von Theodor Wegener. Leipzig : Ph. Reclam,— Universal Bibliothek 1137.

Racine, Jean, *Athalia. Trauerspiel in fünf Aufzügen.* Uebersetzt von Malwine Gräfin Maltzan. Leipzig : Ph. Reclam, — Universal Bibliothek 385.

Racine, Jean, *Bajazet. Trauerspiel in fünf Aufzügen von J. Racine.* Uebersetzt von Malwine Gräfin Maltzan. Leipzig : Ph. Reclam, — Universal Bibliothek 839.

Racine, Jean, *Esther. Trauerspiel in drei Aufzügen.* Deutsch von Carl Theodor Gaedertz. Leipzig : Ph. Reclam, — Universal Bibliothek 789.

Rapp, Moriz, *Geschichte des griechischen Schauspiels vom Standpunkt der dramatischen Kunst*. Tübingen : H. Laupp, 1862.

Reinhold, Carolina, *Bilder aus Alphons Guckkasten nebst einer Sammlung unterhaltender Spiele*. Nürnberg : Bauer und Raspe, 1833.

Sardou, Victorien, *Der letzte Brief. Lustspiel in drei Aufzügen. Deutsch bearbeitet von Heinrich Laube*. Leipzig : Ph. Reclam.

Schaufert, Hippolyt August, *Schach dem König. Historisches Lustspiel in fünf Aufzügen*. Leipzig : Ph. Reclam.

Schiller, Friedrich von, *Sämmtliche Werke*. Stuttgart und Tübingen : J. G. Cotta, 1822.

Schuree, Eduard, *Le drame musical, 2. Band : Richard Wagner*. Paris : Fischbacher, 1875.

Scribe, Augustin Eugène, *La Calomnie. Quatrième édition*. Bielefeld : Velhagen & Klasing, 1862. — Théâtre Français public par C. Schütz

Shakespeare, William, *The Handy-volume Shakespeare*. Vol. I. *The Tempest, Two Gentlemen of Verona, Comedy of Errors* ; Vol. II. *The Merry Wives of Windsor, Measure for Measure, A Midsummer Night's Dream* ; Vol. III. *Much Ado about nothing, Twelfth Night, or, what you will, Love's Labour's Lost* ; Vol. IV. *As you like it, The Merchant of Venice, A Winter's Tale* ; Vol. V. *Taming of the Shrew, All's well that ends well, King John* ; Vol. VI. *King Richard the second, King Henry the fourth - Part I, King Henry the fourth - Part II* ; Vol. VII. *King Henry the fifth, King Henry the sixth - Part I, King Henry the sixth - Part II* ; Vol. VIII. *King Henry the sixth - Part III, King Richard the third, King Henry the eighth* ; Vol. IX. *Julius Caesar, Antony and Cleopatra, Troilus and Cressida* ; Vol. X. *Othello, the Moor of Venice, Coriolanus, Timon of Athens* ; Vol. XI. *Hamlet, Prince of Denmark, Romeo and Juliet, Pericles, Prince of Tyre* ; Vol. XII. *King Lear, Cymbeline, Titus Andronicus* ; Vol. XIII. *Macbeth. Poems and Sonnets, Glossary*. London : Bradbury, Agnew, & Co.

Shakespeare, William, *Coriolanus, Hamlet, King Lear, Macbeth, Midsummer-Night's Dream, Othello Romeo and Juliet, The Tempest*. Leipzig : B. Tauchnitz, 1843, — Collection of British Authors, Tauchnitz Edition.

Shakespeare, William, *Shakespeare's dramatische Werke übersetzt von August Wilhelm von Schlegel und Ludwig Tieck. Neue Ausgabe in neun Bänden*. Berlin : G. Reimer, 1854.

Sheridan, Richard Brinsley, *The school for scandal. A comedy in five acts. With a complete vocabulary and explanatory notes for the use of school by Carl Schmidt. Fifth edition.* Berlin : Renger (Otto Struwe).

Sheridan, Richard Brinsley, *Die Lästerschule. Lustspiel in fünf Aufzügen. Uebersetzt von Schröder.* Leipzig : Ph. Reclam.

Siraudin, Paul und Thiboust, Lambert, *Wenn Frauen weinen. Lustspiel in einem Akt, Dt. von Otto Randolf.* Leipzig : Ph. Reclam, 1870.

Sommerbrodt, Julius, *Das altgriechische Theater. Mit Abbildungen in Holzschnitt.* Stuttgart : Kraus & Hoffmann, 1865.

Sophokles, *Oedipus tyrannus. In usum scholarum edidit Mauricius Schmidt.* Ienae : H. Dufft (in Libraria Maukiana), 1871.

Sophokles, *Tragoediae. Edidit Theodorus Bergk. Editio Stereotypa.* Lipsias : B. Tauchnitz, 1858.

Sophokles, *Antigone. Griechisch mit metrischer Uebersetzung und prüfenden und erklärenden Anmerkungen von J. A. Härtung.* Leipzig : W. Engelmann, 1850.

Sophokles, *König Oedipus. Griechisch mit metrischer Uebersetzung und prüfenden und erklärenden Anmerkungen von J. A. Härtung.* Leipzig : W. Engelmann, 1851.

Voltaire, François Marie Arouet, *Zaire. Trauerspiel in fünf Aufzügen. Uebersetzt von Malwine Gräfin Maltzan.* Leipzig : Ph. Reclam, Universal-Bibliothek 519.

Voltaire, François Marie Arouet, *Voltair's sämtliche Schriften. Erster und zweiter Band.* Berlin : A. Meyer, 1786.

Wagner, Richard, *Gesammelte Schriften und Dichtungen. In neun Bänder.* Leipzig : E. W. Fritsch, 1872.

Annexe 2.

« *Empédocle* », plan de la pièce, écrit par Nietzsche, 1870.

OPC, I, *La Naissance de la tragédie, Fragments Posthumes*, p. 335-336, 1870, 8 [37]/
KSA 7.236

I. Aube. <1>. Pausanias porte une couronne à Corinne. Le veilleur raconte ce qui lui est apparu <Etna> 2. Un groupe de paysans arrive : la jeune fille qui délire sur Empédocle, soudain morte. 3. Corinne va trouver Pausanias épouvanté. Scène d'apaisement. Ils répètent leurs rôles : à la réplique principale, Pausanias tombe dans un sombre silence, et ne peut se rappeler. 4. Cortège de lamentation, lyrique. 5. Scène de peuple, la terreur devant la peste. 6. Le Rhapsode. 7. Empédocle, avec des patères de sacrifice. Pausanias terrifié, effondré à ses pieds. Il fit grand jour. Corinne contre Empédocle.

II Au conseil. Empédocle voilé devant un autel. Les conseillers entrent un à un, sereins, puis chaque fois effrayés à la vue de ce personnage voilé. « La peste est parmi vous ! Soyez des Grecs ! » Craintes et pitié sont interdites. Ridicule scène de conseil. Émotion du peuple. La salle envahie. Couronne royale offerte. Empédocle prend des dispositions pour la tragédie et nourrit l'espérance de l'Etna. On l'adore. Représentation de la tragédie : Corinne frissonne de terreur.

III. Le chœur.

Pausanias et Corinne. Thésée et Ariane.

Empédocle et Corinne sur scène.

Le peuple est saisi d'un vertige de mort à l'annonce de la palingénésie. Il est adoré comme le dieu Dionysos au moment où il compatit à nouveau. L'acteur qui joue Dionysos ridiculement amoureux de Corinne.

Les deux meurtriers qui emportent le cadavre.

Indignation énigmatique du cruel plaisir que trouve Empédocle dans la destruction.

IV Proclamation d'Empédocle au sujet de la fête du soir. Vertige du peuple qu'assure la manifestation du dieu. La vieille mère avec Corinne. Apaisement suprême. Dans la maison de Corinne. Empédocle rentre, l'air sombre.

V. Empédocle parmi les élèves.

Fête nocturne.

Discours mystique de compassion. Anéantissement de l'instinct d'existence. Mort de Pan.

[dans *OPC*, il manque « Flucht des Wolks », « Fuite du peuple »].

Deux fleuves de lave, ils ne peuvent s'échapper !

Empédocle et Corinne. Empédocle se sent meurtrier, digne d'un châtement infini, il espère une renaissance après une mort expiatoire. C'est ce qui le pousse dans l'Etna. Il veut sauver Corinne. Un animal vient à eux. Corinne meurt avec lui. « Dionysos fuit-il Ariane ? »

Annexe 3.

Ébauche d'une scène de tragédie, début 1871.

OPC, I, La naissance de la tragédie, Fragments Posthumes, Automne 1869 – printemps 1872, début 1871, p. 361-362, NF-1871,9 [4]/KSA 7.269-270.

Devant la porte principale de Catane se trouve une maison campagnarde, propriété de deux femmes, la vieille et noble Corinne et sa fille Lesbie. L'aube d'un jour de printemps se lève tout juste : on entend s'ouvrir la porte de la maison et une voix étouffée appeler « Léonidas ». Aussitôt un vieil esclave apparaît à l'angle du mur, tandis que la porte finit de s'ouvrir et que Charmides en sort. Ch<armides>. Où es-tu ? Je viens te relever pour la garde de nuit. Ton heure est passée. L<éonidas>. Dors encore si tu es fatigué. Je ne peux plus dormir. Quelle nuit étrange ! Je viens de monter sur le coteau près de la maison et j'ai regardé vers l'Etna. Il y avait là des signes de feu effrayants, et en même temps une lourde bouffée d'air printanier, chargé de vapeurs, à travers la nuit ; le vent rampait comme s'il avait peur et tremblait sous son propre poids. Ici, près de la maison, c'était comme si le vent jetait bas son fardeau et s'enfuyait en gémissant. Ch<armides>. Eh bien ! Léonidas, je suis plus jeune et ne suis pas visionnaire. Cela m'empêche de dormir, et je crois en fait que personne ne dort dans la maison. Mais nous autres – Dieu me pardonne ce « nous » ! – c'est déjà le jour qui nous tourmente, et le désir de ses joies plus belles que le rêve le plus coloré ; et tu sais ce que nous pouvons attendre aujourd'hui de nos bienveillantes maîtresses, nous leurs esclaves. Je ne doute pas qu'aujourd'hui elles nous affranchissent ; et nous aurons comme tous les hommes libres le droit d'assister à la tragédie et de prendre part à la fête nocturne L<éonidas>. Hélas, pour nous les vieux ce jour de joie n'est que le geste crispé par lequel nous réduisons notre douleur. J'ai été amené ici tout enfant, de la divine Corinthe ; et parfois il m'arrive encore de rêver que je suis cet enfant, je nous vois monter à bord, bénir la ville au milieu de nos larmes brûlantes, et maudire notre sort. Tu ne peux pas comparer : je te le dis, bien qu'esclave je sais que tout ici retourne à la barbarie – si j'en excepte nos maîtresses, qui sont pour moi l'idée de l'hellénité tout entière. Les autres vont au hasard, blasphémant leur origine ; nous-mêmes nous errons, et ce jour seul sait donner à notre nostalgie du passé assez de force pour nous permettre de nous retrouver Grecs en elle. Ch<armides>. Arrête, arrête ! Qu'est-ce qui rampe là-bas ? Ils sont deux. Et l'un d'eux est masqué ! Rentrons.

Pausanias, avec son esclave chargé de fleurs et de guirlandes. Holà ! Les deux taupes sont déjà rentrées dans leur trou. Pauvres aveugles ! Ne pas me reconnaître ! C'est pourtant mon pas, mon allure. Ce monceau de fleurs les a effrayés. Holà ! (Il frappe doucement à la porte).

Annexe 4.

Récidive tardive de Nietzsche dans l'écriture dramaturgique, Automne 1887.

OPC, XIII, *Fragments Posthumes*, Automne 1887 – Mars 1888, Automne 1887, p. 68, NF-1887,9 [115]/KSA 12.401-402.

Jeu satyrique

en conclusion

Y mêler : de brèves entretiens entre Thésée Dionysos et Ariane.

- Thésée devient absurde, dit Ariane, Thésée devient vertueux -

Jalousie de Thésée à l'égard du rêve d'Ariane

Le héros s'admirant, devenant absurde, Plainte d'Ariane

Dionysos sans jalousie : « Ce que j'aime en toi, comment un Thésée pourrait-il l'aimer ? »...

Dernier acte. Noces de Dionysos et d'Ariane

« l'on n'est pas jaloux quand on est Dieu, dit Dionysos : à moins que ce ne soit à l'égard des dieux. »

"Ariane, dit Dionysos, tu es un labyrinthe : Thésée s'est égaré en toi, il n'a plus de fil ; à quoi bon désormais, qu'il n'ait pas été dévoré par le Minotaure ? Ce qui le dévore est pire qu'un Minotaure. » Tu me flattes, dit Ariane, mais je suis lasse d'avoir pitié, à mon contact tous les héros doivent périr : c'est là mon dernier amour pour Thésée : « Je le fais périr »

Résumé

Les travaux portant sur les rapports entre Nietzsche et la tragédie ou entre Nietzsche et l'art sont nombreux. Par contre le rapport de Nietzsche au théâtre a beaucoup moins été envisagé. Pourtant il est surprenant de comparer la valorisation du théâtre dans la *Naissance de la tragédie*, et la critique acerbe du théâtre dans le *Cas Wagner*. Nous nous interrogeons sur ce changement de position de Nietzsche, sur le sens qu'il faut accorder à cette critique devenue violente à l'encontre du théâtre.

Mots-clefs : Théâtre – Dionysiaque – Apollinien – Masque

Abstract

Works on the relationship between Nietzsche and tragedy or between Nietzsche and art are numerous. In contrast, Nietzsche's relation to the theater has been considered about far less. It is surprising, however, to compare the value of theater in *The Birth of Tragedy* and the harsh criticism of theater in *The Case of Wagner*. We question Nietzsche's radical change of stance on the meaning that must be given to this severe criticism.

Keywords : Nietzsche - Theater - Dionysian - Apollonian - Mask