

Le présent document est une version « preprint ». En cas de citation, merci de renvoyer au texte selon la pagination de la version définitive, à l'adresse : doi.org/10.2143/RPL.119.3.3291100.

Publié dans la *Revue philosophique de Louvain*, Vol. 119, No. 3, août 2022, p. 385-413.

Nietzsche contre ses génies

Sur la redéfinition du rôle de l'art et de l'artiste dans *Humain, trop humain* et *Opinions et sentences mêlées*¹

INTRODUCTION

La figure de l'auteur sert traditionnellement de critère délimitant les sens possibles pouvant être prêtés à une œuvre d'art. En supposant à l'œuvre la cohérence d'un acte intentionnel, on tente de tracer les limites de ce que pouvait chercher à exprimer un individu donné dans un contexte précis à l'aide d'une intention qu'on lui connaît par ailleurs ou, à défaut, d'une reconstruction de celle qu'on pourrait raisonnablement lui prêter. Que l'on emploie des déclarations explicites, des éléments biographiques, qu'on s'aide par l'étude du contexte de réception, qu'on reconstruise un « auteur impliqué » à partir du texte, ou encore qu'on utilise simultanément toutes ces ressources (p. ex. Levinson, J., 1996), on se passe difficilement de la figure de l'auteur lorsqu'il est temps d'interpréter une œuvre, quelle qu'elle soit. Malgré cela, différentes objections ont été formulées contre la place habituellement laissée à l'auteur : dans le contexte (post-)structuraliste, par exemple, pour libérer le sens de l'œuvre de son emprise étouffante et usurpée (p. ex. chez Barthes R., 2002) ; ou encore dans le rejet de l'auteur hors du domaine de ce qui intéresse la critique par les formalismes, dans le cadre de polémiques contre le primat de l'expression (p. ex. chez Hanslick E., 2012). Force est cependant aujourd'hui de constater que ces objections n'ont pas su venir à bout de l'ombre de l'auteur qui plane sur l'œuvre d'art. En effet, même au-delà des mythes autour de la « création » artistique, le caractère artéfactuel de l'œuvre d'art semble rendre indépassable sa relation avec une figure plus ou moins forte d'auteur, qui la détermine et qu'elle détermine en retour (cf. Foucault M., 2001).

Le résultat des critiques de la notion d'auteur est habituellement la rupture ou la suspension du lien unissant œuvre et auteur, pour concentrer la totalité de l'attention esthétique et critique sur l'œuvre elle-même, comme véritable lieu de l'art. S'agit-il pour autant de la seule façon de reconfigurer cette relation ? Ne pourrait-on pas penser une critique qui déboucherait ailleurs que dans la primauté totale de l'œuvre sur l'auteur ? J'aimerais ici apporter des éléments de réponse à cette question en m'intéressant à un exemple historique particulier, celui de la critique de la notion de génie dans les écrits de Nietzsche de la fin des années 1870. Dans ces textes, il s'agit d'abord de la critique d'une certaine représentation de l'auteur, dans laquelle les pouvoirs de celui-ci se trouvent

¹ Ce travail a été réalisé grâce à l'appui d'une bourse doctorale du Fonds de recherche du Québec – Société et culture, dossier 2022-B2Z-302563, ainsi qu'avec le soutien de Wallonie-Bruxelles International.

magnifiés au plus haut point. En critiquant la figure du génie artistique, Nietzsche ne cherche pas à écarter l'auteur de l'équation, mais à opérer un changement de perspective sur l'équation elle-même. Et ce changement de perspective ne mène pas à une prépondérance de l'œuvre, ni exactement à une prépondérance de l'auteur : c'est *la relation entre ces deux pôles* qui vient occuper le devant de la scène. Approchant le rapport entre l'œuvre et l'auteur non pas depuis la perspective de l'interprétation à la recherche d'un sens, ni exactement de celle d'une expérience esthétique vécue par le spectateur, mais avant tout depuis la perspective d'une pensée de l'art comme transfiguration opérée par l'artiste, Nietzsche suggère de porter notre attention sur les moyens de transformation de l'apparence que l'art exemplifie, en vue de se les approprier. Plutôt que de tenir le rôle de la transcendance qui détient la clé du sens de l'œuvre, l'artiste-auteur pourrait être considéré comme celui qui lui-même se transcende par l'art, et qui peut dans certaines conditions enseigner aux autres à faire de même.

Dans les sections qui suivent, j'introduirai d'abord l'arrière-plan de la critique du génie de Nietzsche (I), avant de m'intéresser à ses deux axes principaux, la critique de l'inspiration et du caractère miraculeux du génie (II) et la critique de son influence sur le public et de son rôle politique (III). Je terminerai par une brève présentation de la nouvelle conception de l'art sur laquelle débouche cette critique et de la place qu'y occupe la figure de l'auteur (IV).

I. LE GÉNIE DANS LES ANNÉES BÂLOISES

Parmi tout ce que Nietzsche a écrit sur l'art, la section intitulée « De l'âme des artistes et des écrivains » de son livre *Humain, trop humain* se distingue par son caractère décidément, voire intégralement critique. Nietzsche ne s'y attaque pas qu'à certains artistes, à certaines œuvres ou à certains courants artistiques comme il le fait généralement, mais semble plutôt condamner l'art en général à titre de pratique dépassée, éclipsée par la science. Ceci implique du même coup un déclassement radical de la figure du génie artistique, dans laquelle tous ses espoirs culturels s'étaient jusqu'à ce moment-là concentrés, et qui subit elle aussi une critique en bonne et due forme.

La figure du génie telle que Nietzsche la reçoit de la tradition est une forme exacerbée de la valorisation de l'auteur, voire peut-être sa forme la plus extrême. Dans le sillage de l'usage du terme en Allemagne à partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, le génie apparaît comme le dépositaire d'un talent inné, subjectif, qui se traduit dans sa vie et ses œuvres par l'originalité. Il se distingue par sa capacité à produire quelque chose de radicalement nouveau, qui tirerait son origine non pas de la reproduction ou de l'imitation (le *studium*), mais d'une source originaire, naturelle et comme telle irrationnelle, qui lui est propre : l'inspiration (son *ingenium*). L'œuvre du génie en conséquence semble ne pouvoir être que la sienne : il est précisément celui seul par qui son œuvre d'exception aurait pu être produite, et apparaît lui-même comme suprêmement intéressant. La fascination pour le génie atteint son sommet avec le *Sturm und Drang*, où il fait figure, comme l'écrira Goethe quelques décennies plus tard, de « mot d'ordre universel » (*allgemeine Losung*) (Goethe J. W., 1991, p. 482), au point que l'on pourra prêter à son activité créatrice la capacité de rétablir l'unité individuelle et politique dans une modernité fracturée.² Tous ces aspects se

² Pour un portrait général du développement de la notion jusqu'à Nietzsche, voir Warning R. et al., 1973.

retrouvent chez le Nietzsche de la période bâloise (1869 à 1876 environ), pour qui tout espoir d'un renouveau de la culture dépend du génie artistique.

C'est à sa propre conception du génie, telle qu'il l'avait d'abord exposée au public dans la *Naissance de la tragédie*, que Nietzsche s'oppose dans *Humain, trop humain*. Comme l'écrit Sandro Barbera :

L'analyse de la « superstition du génie » doit être appréhendée avant tout sous l'angle d'une autocritique : ce n'est donc pas tellement une polémique dirigée contre Wagner et Schopenhauer (bien que le tissu de citations explicites et d'allusions implicites soit évident), mais plutôt contre la synthèse vertigineuse que Nietzsche lui-même en avait faite. (Barbera S., 2014, n.p., §22)

Mais la théorie critiquée étant à ce point influencée par les réflexions de Schopenhauer et de Wagner qu'on peut suggérer qu'elle en est dépendante (Sommer A., 2019, p.19), un bref détour par ces auteurs s'impose.

a. Le génie dans la première conception de l'art de Nietzsche

Dans ses écrits de jeunesse et surtout dans la *Naissance de la tragédie*, Nietzsche reprend les deux principales fonctions prêtées à l'art par Schopenhauer dans sa métaphysique de la volonté. Ces deux fonctions, modifiées et enrichies, correspondent également aux deux rôles complémentaires que Nietzsche assigne au génie.

Schopenhauer s'intéresse avant tout à l'art comme à un moyen de connaître la réalité qui se cache derrière les phénomènes. En plus de cette fonction cognitive, il lui prête une fonction palliative, l'expérience esthétique offrant un soulagement momentané aux souffrances de l'existence (Foster C., 1999, p. 217-218). Ces deux fonctions sont intrinsèquement liées dans la théorie schopenhauerienne de l'art. Dans l'appréhension de l'« Idée » que présente l'œuvre d'art, le spectateur est transformé et se détourne de la volonté individuelle : il « se perd » dans l'objet, cesse de considérer celui-ci selon la relation pour ne s'attarder qu'à son « quoi » (Schopenhauer A., 2009, vol. I, § 34). C'est cet arrêt de la « roue d'Ixion » de la volonté par l'absorption dans la connaissance qui correspond pour Schopenhauer au plaisir esthétique, compris comme soulagement plutôt que comme plaisir positif (2009, vol. I, § 38). Nietzsche reprend ces fonctions cognitive et palliative dans sa « métaphysique d'artiste », mais il les reconfigure en les rapportant à deux expériences distinctes et aux principes artistiques leur correspondant, le dionysiaque et l'apollinien. L'expérience dionysiaque et l'art lui correspondant, avant tout l'art musical, donnent accès à la nature vraie de l'existence. Ses effets sont ambivalents : tout en procurant une « consolation métaphysique », elle dévalorise l'existence au sein du monde de la représentation, en entraînant une sorte de nostalgie de l'origine (NT § 7, p.134 ; KSA 1, p.56).³ Comme telle, cette expérience

³ Je cite les textes de Nietzsche en donnant l'abréviation du titre français accompagnée du numéro de chapitre ou d'aphorisme et, au besoin, du numéro de page dans la traduction et dans l'édition de référence en allemand. Les abréviations employées sont données dans la bibliographie. Je renvoie aux fragments posthumes en indiquant l'année de rédaction du fragment, suivie entre crochets du numéro de groupe de fragments et du numéro du fragment dans l'édition Colli-Montinari. Pour les textes publiés, j'emploie le texte des traductions mentionnées dans la bibliographie; pour les fragments posthumes, j'utilise sauf mention contraire la traduction des *Œuvres philosophiques complètes* (=OPC). Les références au texte allemand renvoient, lorsque c'est possible, à la *Kritische Studienausgabe* (=KSA) ; pour les textes qui ne se trouvent pas dans cette édition, les renvois sont à la *Kritische Gesamtausgabe* (=KGW).

joue un rôle de fondement (ou de justification) du pessimisme tragique du jeune Nietzsche. D'un autre côté, l'art apollinien, associé surtout aux arts représentatifs, est chargé de la fonction palliative de l'art. C'est dans une illusion, un réagencement de l'apparence pour la rendre plus supportable, que l'art apollinien agit comme remède qui soulage de la douleur causée par la connaissance pessimiste de l'existence que procurent les expériences dionysiaques.⁴ L'art apollinien transfigure l'expérience de la souffrance et lui donne un sens supérieur, une beauté nouvelle qui la rend tolérable, voire désirable.⁵ En réagencant les fonctions cognitive et palliative de l'art hérités de la philosophie de Schopenhauer, Nietzsche propose également une conception différente de la consolation esthétique, en deux moments transformateurs opérant ensemble et dans des directions inverses. La consolation métaphysique de la connaissance dionysiaque donne un sens nouveau à l'existence au sein du monde de la représentation, tout en la rendant impossible; l'illusion apollinienne au contraire rend tolérable cette connaissance « métaphysique », rétablissant la possibilité de vivre tout en conservant la sagesse ainsi acquise. La tragédie, en réunissant ces deux fonctions, procure donc à la fois l'équivoque remède dionysiaque ainsi que son remède apollinien, et est ainsi en mesure de réconcilier vie et connaissance.

À ces deux principes artistiques correspondent deux rôles relativement distincts pour le génie artistique. Le rôle cognitif que Nietzsche assigne au génie reste proche de la théorie schopenhauerienne, alors que le rôle palliatif s'inspire de la réinterprétation wagnérienne de cette théorie. Pour Schopenhauer, le génie artistique est celui qui peut, dans la contemplation du monde des phénomènes, apercevoir par l'intuition ce qui se cache là-dedans et le communiquer au public dans ses œuvres. Nietzsche retient cet accès à la connaissance intuitive de la réalité dans son portrait du génie artistique dionysiaque et limite son expression surtout à la musique, qui déjà pour Schopenhauer la réalisait le plus adéquatement (Schopenhauer A., 2009, vol. I, § 52). Il lie également le génie à un projet collectif de réforme culturelle. Influencé par Wagner, il envisage le rôle du génie dans une perspective combinant la théorie du troisième livre du *Monde comme volonté et représentation* (voir surtout Schopenhauer, A., 2009, vol. I, § 36 et vol. II, ch. 31) et l'idée de « génie de l'espèce » du chapitre sur la « Métaphysique de l'amour sexuel » du volume de compléments.⁶ Le génie répand ainsi un filet d'illusions apolliniennes sur les membres du public afin qu'ils croient agir en leur intérêt propre, alors qu'ils agissent pour le bien de la culture (1870-1871, 7[121]; cf. Schopenhauer A., 2009, vol. II, ch. 44 et Barbera S., 1994, p. 219). C'est grâce à ces illusions mythiques qu'une nouvelle organisation sociale sur le modèle de la Grèce tragique pourra voir le jour : le renouveau wagnérien de la tragédie annonce donc plus que la reprise de

⁴ Je laisse à dessein le sublime de côté dans la comparaison, puisque la forme qu'il prend chez Nietzsche ne se laisse qu'assez difficilement rattacher à la théorie de Schopenhauer (ou de Kant). Dans la *Naissance de la tragédie*, le sublime est certes caractérisé de « maîtrise artistique de l'effroyable » (*künstlerische Bändigung des Entsetzlichen*) (NT § 7, p.135 ; KSA 1, p.57), mais, plutôt qu'une « élévation » (*Erhebung*) au-dessus du monde phénoménal par la conscience de l'appartenance à une sphère supérieure ou plus fondamentale, il s'agit pour ainsi dire d'une plongée dans la belle apparence illusoire de l'apollinien pour se soulager de la connaissance de l'« Un originaire » (*Ureine*), révélée par l'expérience dionysiaque (artistique ou non). De plus, le sublime apollinien réconcilie avec la vie, alors que chez Schopenhauer il produit « une sorte de dissociation ou de dépersonnalisation » face à un objet reconnu comme menaçant (Vandenabeele B., 2003, p. 93).

⁵ Sur le caractère central de la question de la transfiguration dans l'œuvre de Nietzsche, voir van Tongeren P., 1994.

⁶ Cette relecture wagnérienne du génie schopenhauerien est exposée principalement dans *De l'État et de la religion* (Wagner R., 1922).

l'exception grecque en art, c'est bien plutôt la forme de la culture grecque elle-même qui doit faire retour.

b. Deux racines de la critique du génie

Comme principe et but de toute véritable culture, le génie joue un rôle on ne peut plus central dans la pensée du jeune Nietzsche. Son rejet à compter d'*Humain, trop humain* est le résultat de transformations profondes dans sa pensée, dont on peut situer l'origine quelques années plus tôt. Sans prétendre à un traitement exhaustif de la question, j'aimerais m'arrêter à deux problèmes qui s'imposent à Nietzsche au milieu des années 1870 et qui viennent déstabiliser les deux rôles du génie que j'ai précédemment décrits.

Le premier problème se rapporte à la fidélité déclinante de Nietzsche à Schopenhauer et à son pessimisme. Nietzsche refuse très tôt la réalité métaphysique de la volonté schopenhauerienne et propose qu'on la comprenne toujours comme quelque chose d'immanent au monde de l'apparence. Il ne renonce toutefois pas pour autant à la signification existentielle de l'intuition fondamentale de Schopenhauer.⁷ La connaissance du caractère terrible et vide de sens de l'existence, qui fonde la sagesse pessimiste — l'expérience dionysiaque (musicale) et la « sagesse de Silène » (*Weisheit des Silen*) (NT § 3, p.111-112 ; KSA 1, p.35) — vaut toujours pour l'auteur de la *Naissance de la tragédie*, même si le « métaphysique » est ravalé lui aussi à l'apparence. Même lorsqu'il sape toute possibilité d'atteindre une vérité vérifiable par la critique des illusions introduites par le langage ou par les mécanismes de la connaissance sensible, *cette* connaissance semble rester (au moins momentanément) hors d'atteinte.⁸ Le caractère fondé ou non de la connaissance de l'absence de valeur de l'existence, sur laquelle Nietzsche s'appuyait jusqu'alors pour fustiger la « pseudo-culture » de son époque, devient cependant objet de préoccupation à compter de 1875 environ. Il semble à Nietzsche qu'il n'ait jamais existé quiconque capable d'effectuer un tel jugement; il cherche dès lors à « écarter Schopenhauer » (1875 8[4]), notamment par l'étude du livre d'Eugen Dühring *Der Werth des Lebens*.⁹ En 1886, Nietzsche résumera son objection contre l'accès intuitif à la valeur de l'existence par une formule : « 'Une personne qui souffre n'a *pas encore* droit au pessimisme !' » (Préface à HH II § 5, trad. modifiée)¹⁰ La force du sentiment donne l'impression d'une profondeur de la pensée, mais ne peut lui servir de fondement (HH § 15). L'approche de Schopenhauer ne suffit plus à appréhender la totalité de l'existence, condition essentielle d'un jugement adéquat sur sa valeur, puisqu'il n'est pas possible de « sauter d'un seul bond au cœur de l'être tout entier et, à partir de là, de résoudre l'énigme du monde » (*mit einem einzigen Sprung an den Mittelpunkt alles Seins zu kommen und von dort aus das Räthsel der Welt zu lösen*) (HH § 261). Ce jugement fait donc maintenant figure de but plutôt que d'assise du projet culturel

⁷ Voir les notes du cahier P I 6 de 1868 sur Schopenhauer en KGW I/4, 57[51-55 et 61], traduites dans l'édition des *Œuvres* dans la Pléiade (Nietzsche F., 2000, p.742-749 et 751), ainsi que 1871 12[1] (OPC I/1, p.430-431; KSA 7, p.360-361), ce dernier texte appartenant à une première version de *La Naissance de la tragédie* envoyée à l'éditeur Engelmann en 1871 (voir KSA 14, p.42-43).

⁸ Voir, respectivement, *Vérité et mensonge au sens extra-moral* et le cahier 19 de 1873 (OPC II/1, p.173-279; KSA 7, p.417-520).

⁹ Voir les notes de lectures exhaustives de Nietzsche en 1875 9[1]. Nietzsche avait dans sa bibliothèque un exemplaire de ce livre, acheté à la fin mai 1875 (Campioni et al. 2003, p.202).

¹⁰ « 'ein Leidender hat auf Pessimismus noch kein Recht!' »

nietzschéen (1875 5[188]) et la valorisation de la connaissance intuitive fait graduellement place à celle de la connaissance obtenue par une méthode rigoureuse, « scientifique » (HH § 3).

Dans un deuxième temps, la foi de Nietzsche en Wagner, déjà mise à l'épreuve une première fois lors des difficultés de l'entreprise de Bayreuth en 1874,¹¹ s'effondre avec le premier festival de 1876. Bayreuth n'a rien de la réunion d'une élite culturelle d'« hommes inactuels » (*unzeitgemäße Menschen*) que Nietzsche espérait (RWB § 1, p. 100 ; KSA 1, p.432), et tout d'une rencontre au sommet des « philistins de la culture ». L'expérience esthétique existentielle qu'il avait vécue grâce à la musique de Wagner, sur la base de laquelle il s'était fait l'apôtre du projet de Bayreuth, ne semble pas aussi partageable qu'il l'avait escompté. « Dans le cas de W<agner>, écrit Nietzsche, j'avais justement discerné une réalité supérieure, son idéal — c'est avec ce dernier que je suis allé à Bayreuth — d'où ma déception. » (Lettre à M. Maier du 6 août 1878 ; cf. 1878 30 [1])¹² L'art de Wagner n'était pas en mesure de remplir ses promesses : les effets transformateurs que Wagner avait promis au drame musical dans ses écrits¹³ et desquels Nietzsche s'était porté garant dans la *Naissance de la tragédie* avaient fait défaut à Bayreuth.¹⁴ S'ouvre alors pour Nietzsche tout le problème de la possibilité d'une communication entre l'artiste et son public, qui fera l'objet d'approches répétées dans les deux parties d'*Humain, trop humain*, dans une perspective parfois presque sociologique, comme l'a suggéré Sandro Barbera (2014, §23; voir aussi HH §37). La capacité même de l'art à avoir des *effets désirables* fait maintenant problème : « Si nous avons l'art, — où avons-nous l'influence, quelque influence que ce soit de l'art ? » (HH § 212).¹⁵

En remettant en question son credo pessimiste et le pouvoir de l'art à transformer la culture, Nietzsche retire dès 1875-76 les assises de sa première théorie du génie. L'artiste occupe maintenant une position équivoque, lui qui reste en mesure de fournir des illusions palliatives, mais qui risque ainsi de poser obstacle à toute action transformatrice. Sans connaissance de ce qui constitue des *souffrances autrement inévitables* et qui seul requiert selon Nietzsche d'être rendu tolérable par l'art, l'artiste risque de fournir, comme et la religion et la philosophie métaphysique, des remèdes à des maux qui seraient susceptibles d'être éliminés par l'action (HH § 148). L'art se révèle à cette époque à Nietzsche dans toute l'ampleur de son caractère ambigu, pour ainsi dire comme *pharmakon* :¹⁶ c'est seulement dans certaines conditions bien précises qu'il peut servir de remède et, sans la direction de la philosophie, il risque plutôt de finir par empoisonner l'existence et la culture. La nécessité d'une critique de l'art et du génie s'impose, afin de replacer celui-ci dans

¹¹ Voir les notes des cahiers 32 et 33 de 1874 (OPC II/2, p. 173-207; KSA 7, p.753-792) ainsi que la lettre à M. von Meysenbug du 11 février 1874.

¹² « In Betreff W<agner>'s hatte ich eben das Höhere, sein Ideal geschaut — damit kam ich nach B<ayreuth> — daher meine Enttäuschung. »

¹³ L'exposé le plus abouti de ces idées se trouve dans *L'œuvre d'art de l'avenir* (Wagner R., 1910).

¹⁴ Sur ces effets transformateurs, voir Prange M., 2022.

¹⁵ « Hätten wir selbst die Kunst, — wo haben wir den Einfluss, irgend einen Einfluss der Kunst? »

¹⁶ Ce caractère « pharmacologique » de l'art, central dès la *Naissance de la tragédie*, mais considéré comme problème à partir d'*Humain, trop humain*, est thématisé plus explicitement au §113 du *Gai savoir*, intitulé « *Éléments pour la doctrine des poisons* » (*Zur Lehren von den Giften*). Nietzsche y fait jouer le double sens de l'allemand *Gift* : poison, mais aussi remède (p. ex. dans la littérature médicale de Paracelse ; voir le *Grimm*, article « Gift »). Dans une première version de ce texte (OPC V, p.628-629 ; KSA 14, p. 255-256), Nietzsche reliait ses espoirs à la figure Goethe, inscrivant explicitement sa réflexion en continuité avec la perspective artistique que j'expose dans la section IV.

une position de complémentarité vis-à-vis de la philosophie plutôt qu'en opposition avec son travail. C'est aux deux axes de cette critique, correspondant aux deux problèmes esquissés ici, que je m'arrêterai dans les deux prochaines sections.

II. L'ART SANS CONNAISSANCE SPÉCIALE — CONTRE SCHOPENHAUER

Dans *Humain, trop humain*, la critique du génie ainsi que plus généralement la critique de l'art comme pratique s'inscrit dans le mouvement d'ensemble du projet d'une « philosophie historique », dont la méthode s'inspire de celle des sciences (HH § 1). Réduite à sa plus simple expression, l'approche de Nietzsche consiste à refuser tout dualisme, et à utiliser toutes les ressources de l'histoire (entendue au sens large) pour mettre en lumière la continuité entre des phénomènes qui sont généralement considérés comme opposés dans leur nature comme dans leur origine (cf. HH § 37).¹⁷ Nietzsche s'oppose à tout postulat de transcendances, en cherchant à démontrer le caractère non pas métaphysique, mais « humain, trop humain » de différentes représentations associées à l'idéal de l'artiste. C'est dans cette optique que son approche des phénomènes artistiques prend la forme de ce qu'il appelle une « science de l'art » (*Wissenschaft der Kunst*) (HH § 145), dont la tâche consiste à aller à l'encontre de la tendance de tout art et de tout artiste à « rejet[er] l'idée de devenir » (1876 22[36], trad. modifiée).¹⁸ Nietzsche oppose à cette tendance le principe que « [t]out ce qui est humain mérite, eu égard à son *apparition*, d'être considéré avec *ironie* » (HH § 252 ; cf. HH § 628).¹⁹ Ceux qui adhèrent au culte du génie s'imaginent que ce qui fait grand effet sur eux *doit* avoir une origine commensurable à cet effet, non seulement en grandeur, mais aussi en dignité métaphysique (1876 20[1] ; cf. 1876 24[70]) : ils sécularisent en quelque sorte les anciennes preuves de l'existence de Dieu par la beauté au profit de l'artiste. C'est contre ce geste que Nietzsche suggère plutôt de regarder d'un œil moqueur les processus d'apparition des phénomènes artistiques même les plus grands.

Le premier aspect de la critique des pouvoirs du génie concerne sa capacité à la connaissance intuitive de la nature de la réalité, qui dans la conception de Schopenhauer et du jeune Nietzsche tenait le rôle de l'inspiration :

On attribue volontiers [aux génies] une vision immédiate de l'essence du monde, comme à travers un trou dans le manteau du phénomène, et l'on croit qu'ils pourraient, sans les fatigues et les rigueurs de la science, communiquer quelque chose de définitif et de capital sur l'homme et sur le monde au moyen de ce regard de visionnaire tenant du miracle. (HH § 164)²⁰

En plus d'une critique de sa théorie de l'art antérieure via la critique de la figure du génie, Nietzsche remet ici en question sa propre méthode, qu'il faisait également dépendre d'une aptitude à la connaissance intuitive.²¹ Nietzsche soumet maintenant toutes les connaissances aux exigences de

¹⁷ Sur la critique du dualisme chez Nietzsche, voir Wotling, P., 2008.

¹⁸ « Alle Kunst weist den Gedanken an Werden ab. »

¹⁹ « Alles Menschliche verdient in Hinsicht auf seine *Entstehung* die ironische Betrachtung [...] ».

²⁰ « Man schreibt ihnen wohl einen unmittelbaren Blick in das Wesen der Welt, gleichsam durch ein Loch im Mantel der Erscheinung, zu und glaubt, dass sie ohne die Mühsal und Strenge der Wissenschaft, vermöge dieses wunderbaren Seherblickes, etwas Endgültiges und Entscheidendes über Mensch und Welt mittheilen könnten. »

²¹ Voir p. ex. le début de NT § 1 (p. 101; KSA 1, p.25), où il souligne l'importance de l'acquisition d'une « certitude immédiate propre à l'intuition » (*unmittelbaren Sicherheit der Anschauung*) au sujet du dionysiaque et de l'apollinien pour la « science esthétique » (*ästhetische Wissenschaft*).

la « méthode rigoureuse », quand bien même celle-ci ne peut mener qu'à des « vérités modestes » (HH § 3), et non à des aperçus sur l'essence du monde ou sur la valeur de l'existence. Cette capacité à l'intuition géniale, Nietzsche la présente en outre comme une fiction à laquelle croient ou prétendent croire les membres du public et les artistes en vertu de ses effets, c'est-à-dire de l'utilité qu'ils en retirent. Il approfondit ainsi l'approche de la *Naissance de la tragédie*, en ne considérant plus seulement l'utilité de l'art pour la vie, mais également la fonction vitale des représentations au sujet de l'art.

a. La création inspirée comme mensonge de l'artiste soucieux d'effet

Nietzsche se penche d'abord sur le cas des artistes, qui entretiennent selon lui l'illusion d'une causalité spéciale à l'origine de leurs œuvres. Si les artistes veulent donner à leurs œuvres l'apparence d'une origine surnaturelle, c'est avant tout en vertu de l'effet qu'ils peuvent obtenir par ce stratagème. « L'artiste », écrit Nietzsche, « sait que son œuvre n'agit pleinement que lorsqu'elle suscite la croyance à une improvisation, à une apparition éclair tenant du miracle » (HH § 145).²² En réveillant dans le public quelque chose comme un « sentiment mythologique vieux comme le monde » (*uralten mythologischen Empfindung*) (HH § 145), celui d'un animisme préscientifique pour lequel la nature est dénuée de causalité immanente et tout entière régie par des esprits et des divinités (HH § 111), les artistes replongent leur public dans des façons de sentir anciennes où règnent l'arbitraire et la démesure. C'est pourquoi Nietzsche affirme que l'artiste est un être rétrograde, qui accorde plus d'importance à l'effet qu'il est susceptible d'avoir qu'à la véracité de ce qu'il présente au public (HH § 146). À l'aide de ses œuvres, il peut certes « [alléger] la vie », en en détournant le regard où en projetant sur elle des couleurs anciennes qui l'animent d'un sens nouveau ; mais cette décharge palliative n'est que temporaire et tue dans l'œuf l'énergie qui pourrait servir à améliorer les conditions d'existences de l'humanité dans le sillage de la science (HH § 148). L'artiste reproduit en outre une apparence trompeuse (physique ou psychologique) qui ne supporte pas d'être regardée de trop près (HH § 160). Même la musique ne parle pas de « chose en soi », mais par l'habitude d'associations répétées avec la poésie, nous apparaît aujourd'hui entretissée de signification. Elle est devenue symbolique, mais n'a pas le pouvoir révélateur d'une langue originelle, d'un « langage immédiat du sentiment » (*unmittelbare Sprache des Gefühls*) (HH § 215 et § 216).²³ Ce dont elle parle, ce sont de choses passées, dépassées, qui convainquent surtout par leur familiarité, et non par leur vérité.

Contre cet affront à la méthode et cette prétention infondée à la connaissance, Nietzsche présente un portrait différent de l'inspiration, comme phénomène immanent sans liens avec un quelconque « arrière-monde ».²⁴ Il n'est pas d'idée qui « descende du ciel en brillant comme un rayon de grâce » (*wie ein Gnadenschein vom Himmel herableuchte*) : « En vérité, l'imagination du bon artiste ou du bon penseur produit continuellement du bon, du médiocre et du mauvais, mais sa

²² « Der Künstler weiss, dass sein Werk nur voll wirkt, wenn es den Glauben an eine Improvisation, an eine wundergleiche Plötzlichkeit der Entstehung erregt [...] ».

²³ La formule est quasiment une citation de *L'œuvre d'art de l'avenir*. Voir Wagner R., 1910, p. 93 et Wagner, 1983, p. 32 pour l'original allemand : « Le son est l'expression immédiate du sentiment [...] » (*Der Ton ist der unmittelbare Ausdruck des Gefühls*).

²⁴ Sur la méthode de l'*Entstehungsgeschichte* mise en œuvre dans *Humain, trop humain*, voir Cohen J., 2010, ch. 3.

faculté de juger, extrêmement aiguisée et exercée rejette, choisit, et assemble ». (HH § 155)²⁵ On peut s'en convaincre en jetant un œil dans les carnets de Beethoven qui rendent visible ce travail de tri et de sélection (HH § 155).²⁶ Nietzsche insiste en outre sur le caractère pratique plutôt que cognitif de la compétence de l'artiste, qui peut par exemple faire preuve d'une grande finesse psychologique dans ses récits, mais être ensuite incapable d'expliquer les motifs ou les caractères de ses personnages (HH § 193). L'apparente soudaineté de l'apparition de l'idée d'une œuvre se laisse également comprendre autrement que par l'inspiration, comme le jaillissement soudain d'énergies accumulées, propres ou héritées, plutôt que comme accès à une source mystérieuse (HH § 156). De même, plutôt que comme abandon au naturel, l'improvisation peut dans certains cas être l'abandon de soi à une seconde nature, formée par le travail (1876 23[7]). Dans les deux cas, l'apparement soudain est le résultat d'une longue préparation et s'explique par l'histoire de l'individu.

b. La croyance par vanité au caractère 'miraculeux' de la création

Quant au « culte du génie », la croyance aux pouvoirs surnaturels de l'artiste, il s'explique selon Nietzsche surtout par la vanité du spectateur. En considérant l'œuvre du « génie » comme un « miracle », le spectateur s'évite la blessure qui naîtrait de la comparaison entre ses capacités et celles de l'artiste. L'artiste génial serait incommensurable avec l'individu commun, qui n'aurait donc pas à rivaliser avec lui ; cette croyance permet au public de prendre un plaisir sans mélange aux grandes œuvres (HH § 162). Contre celle-ci, Nietzsche suggère que l'activité du génie artistique n'est qu'un cas particulier de l'irréductible complexité de l'agir humain, qui ne s'explique ni mieux ni moins bien que ses autres actions (HH § 162). Les œuvres du « génie », suggère-t-il, ne sont pas le fruit d'un don au sens d'une puissance innée à la création, mais une capacité cultivée à la création. Les grands artistes possèdent « le capable sérieux des artisans, qui commence par apprendre à élaborer parfaitement les parties avant de se risquer à réaliser un tout de grande ampleur » (HH § 163).²⁷ Ceci ne signifie pas cependant que tous peuvent produire de grandes œuvres s'ils le souhaitent suffisamment et adoptent la bonne méthode : dans le déterminisme intégral d'*Humain, trop humain*, la possibilité même de cultiver le « *talent inné* » que selon Nietzsche « chacun possède » n'est pas donnée à tous (HH § 263). La condition de l'apparition de l'exception qu'on appelle généralement « génie », c'est le développement dans une direction unique, l'hypertrophie d'une capacité parce qu'une autre fait défaut, ou encore la tentative entêtée de suivre une voie parce que les autres sont fermées (HH § 224 et § 231). Comme aime à le rappeler Nietzsche, la nature assure l'apparition des individus d'exception en employant la cruauté et la violence plutôt qu'en distribuant des faveurs (*cf.* HH § 271 et § 276).

²⁵ « In Wahrheit producirt die Phantasie des guten Künstlers oder Denkers fortwährend, Gutes, Mittelmässiges und Schlechtes, aber seine *Urtheilskraft*, höchst geschärft und geübt, verwirft, wählt aus, knüpft zusammen [...] ».

²⁶ L'interprétation des carnets de Beethoven prêtait à controverse : pour leur éditeur, Gustav Nottebohm, les carnets, « [s]ans trahir le secret du génie » (*[o]hne das Geheimniss des Genius zu verrathen*), ouvraient une fenêtre sur « le combat de Beethoven avec son démon, [...] la lutte avec son génie » (*dem Kampf Beethoven's mit seinem Dämon, [...] dem Ringen mit seinem Genius*) (1887, p. VIII-IX).

²⁷ « [...] jenen tüchtigen Handwerker-Ernst, welcher erst lernt, die Theile vollkommen zu bilden, bis er es wagt, ein grosses Ganzes zu machen [...] ».

De la critique de ce premier rôle du génie, on peut identifier deux principaux résultats. Négativement, elle permet à Nietzsche d'établir que l'artiste n'a pas le pouvoir de connaître l'essence du monde et de la révéler à son public. L'art produit de l'apparence et ne se rapporte qu'indirectement à la connaissance. Positivement, Nietzsche fait la démonstration que l'on peut connaître les conditions de production des œuvres d'art, et même de celles du génie lui-même. En dissipant les mystères qui entourent la figure de l'artiste « génial » et de son œuvre, il ouvre donc une fenêtre sur la relation entre l'œuvre d'art et son auteur, qu'il exploitera dans la suite de sa réflexion sur l'art.

III. L'ART FACE AUX LIMITES DE LA COMMUNICATION — CONTRE WAGNER

Pour le jeune Nietzsche, le génie artistique n'avait pas uniquement un rôle de visionnaire, mais devait également agir comme fondateur d'une culture, grâce surtout aux illusions esthétiques palliatives et unificatrices qu'il pouvait répandre sur l'existence (voir p.ex. 1872, 23[14]). Il devait, à l'aide de l'art, convaincre les individus de se soumettre à un but plus grand qu'eux, au détriment de leur intérêt individuel, bref, de soumettre leur existence à celle du génie lui-même, que Nietzsche considère généralement dans les années bâloises comme but de la nature et de l'humanité. Wagner, aux yeux du jeune Nietzsche, est précisément ce génie artistique, « [l]a seule puissance *politique* productive qui soit en Allemagne » (*[d]ie einzige produktive politische Macht in Deutschland*), en tant qu'il serait capable d'engendrer une « renaissance *allemande* du monde hellénique » (*deutsche Wiedergeburt der hellenischen Welt*) par son drame musical (1872 11[1]).²⁸ Seuls les génies importent au jeune Nietzsche (1872 19[1]), mais, malgré son mépris de la foule, l'État artistique qu'il appelle de ses vœux repose nécessairement sur le succès d'une communication entre génies artistiques et public. Comme il l'affirme explicitement dans la deuxième des *Considérations inactuelles* :

Les masses ne me paraissent présenter d'intérêt qu'à trois égards : premièrement, en tant qu'elles offrent l'image brouillée des grands hommes, tirée sur du mauvais papier et avec des plaques usées ; deuxièmement, en tant qu'elles opposent une résistance aux grands hommes ; *et enfin, en tant qu'elles servent d'instruments aux grands hommes* ; pour le reste, qu'elles aillent au diable et à la statistique ! (HV § 9, p.157 ; KSA 1, p. 320 ; mes italiques)²⁹

Le génie seul importe, mais il a besoin de la foule des « non-génies » pour réaliser son œuvre. Or, dans *Humain, trop humain*, Nietzsche constate que l'artiste est incapable de se servir du public de la sorte ; ce que prouve le fait que Wagner, le plus grand artiste de l'époque, n'a pas été en mesure de garantir à son art un véritable effet d'élévation culturelle. L'impossibilité du génie à avoir cet effet organisateur, Nietzsche la connaissait par l'expérience, celle du premier festival de Bayreuth et de la création de l'*Anneau du Nibelung*, qui ne fut pas « le lieu de l'expérience vécue d'une unité » (*Einheitserlebnisses*) (Schmidt J., 2004, p. 161) comme il l'attendait. Pour décrire pourquoi les conditions manquent pour que l'artiste puisse entrer dans un rapport productif avec son public,

²⁸ Dans les lettres qui suivent immédiatement sa première rencontre avec Wagner, Nietzsche répète en outre à qui veut l'entendre que le compositeur est le génie schopenhauerien en chair et en os. Voir sur ce sujet Schmidt 2004, vol. 2, p. 146-148.

²⁹ « Die Massen scheinen mir nur in dreierlei Hinsicht einen Blick zu verdienen: einmal als verschwimmende Copien der grossen Männer, auf schlechtem Papier und mit abgenutzten Platten hergestellt, sodann als Widerstand gegen die Grossen und endlich als Werkzeuge der Grossen; im Uebrigen hole sie der Teufel und die Statistik! »

Nietzsche prend son point de départ dans l'observation des limites de la communication entre artiste et public à son époque. Ce moment communicationnel n'est généralement pas abordé dans les études portant sur la critique du génie dans *Humain, trop humain*, sans doute surtout parce que Nietzsche n'y emploie pas explicitement le terme « génie ».³⁰ Il en est cependant un aspect essentiel, en tant que s'y trouvent clairement formulées les objections maintenant opposées à la fonction palliative et culturelle de l'art qu'il avait associée au nom de Wagner.

a. La faim démesurée et le manque de goût du public

Le problème de communication entre l'artiste et son public tient selon Nietzsche avant tout à ce que les membres du public ne s'intéressent pas à ce que l'artiste a de meilleur à offrir. Certes, le public a « faim », il désire ardemment l'art, mais cette faim est indifférenciée. Le goût lui fait défaut, il ne sait pas distinguer entre ce qui lui est bénéfique ou lui est nuisible. Or le goût est selon Nietzsche plus qu'affaire de plaisir esthétique — il est le propre de la sagesse, comme l'avaient bien compris les Grecs (OSM § 170, fin).³¹ Et le public ne possède pas cette sagesse, que Nietzsche, à cette époque, identifie à un idéal de mesure hérité des anciens. D'une part, une majorité du public (la « masse ») recherche ce qui fait immédiatement et puissamment effet dans l'œuvre, son sujet ou sa matière. Dans une tragédie, ce public s'intéresse avant tout au caractère nouveau et à l'impact affectif de l'histoire racontée (HH § 166). Dans une œuvre musicale, il prend plaisir à la matérialité du son lui-même, à ses effets immédiats sur le corps et à sa capacité à mettre en mouvement les passions (HH § 217). D'autre part, Nietzsche suggère que le public cultivé n'est pas non plus à la hauteur de ce que l'art a à offrir : il ne prend plaisir qu'à la signification derrière l'apparence de l'œuvre d'art et se rapporte à elle avant tout comme à un symbole sans intérêt propre, pour ainsi dire transparent. Ce faisant, ces auditeurs cultivés approchent l'art de façon « désensuée », ils sont comme an-esthésiés, leurs sens étant affaiblis par ce souci presque exclusif de la signification.³² C'est ce que Nietzsche illustre à l'aphorisme 217 d'*Humain, trop humain* par la référence un peu surprenante à l'emploi des quarts de ton dans la musique grecque, censés selon Aristoxène de Tarente représenter l'intervalle le plus petit que peut faire entendre la voix et que peut percevoir l'oreille,³³ mais aujourd'hui devenus impossibles à distinguer pour une oreille habituée au tempérament égal, plus soucieuse de sens que de musique.³⁴ Dans ces deux cas, le

³⁰ Pour une étude récente, voir p. ex. Tonning G., 2020.

³¹ Nietzsche répète souvent cette idée, qu'il appuie sur la proximité entre le grec *sophos* (sage) et le latin *sapio* (goûter). Voir par exemple le cours sur *Les Philosophes préplatoniciens* §2, p. 88-89 (KGW II/4, p.217) et PHG § 3, p. 223 (KSA 1, p. 816).

³² Le titre de HH § 217, « *La désensualisation de l'art supérieur* » (*Die Entsinnlichung der höhere Kunst*) évoque ce problème hérité des Anciens : le Pseudo-Plutarque, dans le *De Musica*, parle d'*anaisthêsia* pour décrire le rejet par la nouvelle génération du mode enharmonique et de ses intervalles de quart de ton, ce à quoi E. Rohde avait fait référence dans la polémique avec Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff autour de la *Naissance de la tragédie*, pour reprocher à celui-ci sa « misérable pauvreté de sensibilité » (*dürftige Empfindungsarmuth*), qui l'empêchait « de comprendre tout ce qui risquerait de troubler son médiocre confort » (*irgend etwas zu verstehen, das über den Zustand des plattesten Behagens hinaus führen könnte*) (Rohde E., 1995, p.176 et 1969, p.67; cf. Pseudo-Plutarque 1900, p.150-151).

³³ Aristoxène de Tarente 1871, p.19 et la note précédente. Les informations de Nietzsche, dont l'argument peut paraître obscur sans plus de contexte, proviennent surtout du chapitre sur la musique des Grecs dans l'Antiquité du premier volume de la *Geschichte der Musik* de G. W. Ambros, en particulier page 349 sq.

³⁴ L'utilisation du tempérament égal, que Nietzsche donne comme exemple de désensualisation, était notamment essentielle pour l'interprétation des audaces harmoniques de la musique de Wagner.

public passe à côté de ce que l'art a de meilleur à offrir selon Nietzsche, soit la possibilité de s'approprier des moyens qui permettent de vivre avec la nécessité sans la nier.

b. La responsabilité de l'artiste

Le malentendu que décrit Nietzsche ne repose pas entièrement sur les épaules du public. L'artiste y a aussi sa part de responsabilité, puisqu'il ne prend pas en compte ses capacités ou encore ses besoins lorsqu'il lui présente de nouvelles œuvres. L'artiste doit notamment prendre garde à ne pas avancer plus vite que son public, surtout en évitant de produire des œuvres qui vont au-delà de ses compétences, et qui risqueraient de le faire tomber plus bas que l'artiste ne l'avait élevé (HH § 168). Dans cette situation, le public, qui jusqu'alors était en mesure de comprendre l'artiste, continue à chercher à prendre du plaisir à ses œuvres même lorsqu'il est dépassé ; mais il ne peut alors plus que s'attacher à ce que contient l'œuvre d'art d'extra-artistique, soit l'effet immédiat de sa matérialité ou encore sa signification symbolique. Nietzsche, sans surprise, a les drames musicaux de Wagner à l'œil lorsqu'il formule de tels avertissements, drames qui par leur extrême complexité et par la combinaison de différents arts sont presque impossibles à appréhender dans leur unité. La majorité des spectateurs « *morcelle[nt]* » (*zerleg[en]*) le drame musical, dont ils ne peuvent satisfaire les exigences attentionnelles (1878 30[111]). Nietzsche doute même de la simple possibilité qu'un spectateur puisse être à la hauteur des exigences d'une œuvre comme le deuxième acte du *Crépuscule des dieux* (qui, significativement, est l'un des passages de l'œuvre de Wagner les plus chargés du symbolisme des leitmotive) :

Celui qui, *l'une après l'autre*, s'est d'abord assimilé la poésie (la langue !), puis l'a transformée par l'œil en action, puis a discerné et compris le symbolisme musical, enfin s'y adapte entièrement, et même s'éprend de ces trois choses à la fois — celui-là aura une jouissance exceptionnelle. Mais quelle *prétention* ! C'est impossible, sauf pour de brefs instants — parce que c'est trop épuisant, cette attention globale et décuple de l'œil, de l'oreille, de l'intelligence, du sentiment, cette activité réceptive poussée au maximum sans *aucune* réaction productive ! (1878 30[111])³⁵

L'art de Wagner fait en outre miroiter des plaisirs esthétiques en vérité inatteignables, et tyrannise son public qui doit fournir des efforts de réceptivité surhumains sans jamais n'atteindre qu'à une appréhension fragmentée du drame musical. La logique interne à l'œuvre échappe au spectateur, puisque chaque élément, qu'il ne peut appréhender qu'isolément (musique, action scénique, texte), ne fait sens qu'en rapport avec le tout. Isolée et sans l'explication qu'en donne le drame, la musique du deuxième acte du *Crépuscule des dieux* « est une musique confuse, échevelée comme un mauvais rêve et aussi épouvantablement indiscrete que si elle voulait se faire entendre même des sourds », elle est, « prise séparément et dans son ensemble (hormis certains passages, intentionnellement isolés) [...] intolérable » (1878 30[111]).³⁶ Nietzsche, à compter d'*Humain, trop humain*, défend la séparation des arts au nom d'un critère d'appréhension synthétique et

³⁵ « Wer *einzel*n sich erst die Dichtung (Sprache!) eingelernt hat, dann sie mit dem Auge in Aktion verwandelt hat, dann die Musik-Symbolik herausgesucht und verstanden hat und ganz sich hineinlebt, ja in alles Dreies sich verliebt hat — der hat dann einen ungemeinen Genuß. Aber wie *anspruchsvoll*! Aber es ist unmöglich, außer für kurze Augenblicke — weil zu angreifend, diese zehnfache Gesamtaufmerksamkeit von Auge Ohr Verstand Gefühl, höchste Thätigkeit des Aufnehmens, ohne *jede* produktive Gegenwirkung! »

³⁶ « [...] es ist verworrene Musik, wild wie ein schlechter Traum und so entsetzlich deutlich, als ob sie vor Tauben noch deutlich werden wollte. [...] diese Musik [ist allein unerträglich] (von einzelnen, absichtlich isolirten Stellen abgesehen) als Ganzes ».

repousse maintenant l'hypothèse d'une correspondance fondamentale entre la musique et les passions représentées dans le drame (1878 27[41]). Comme Hanslick, il ne semble accorder de succès à la *Tétralogie* que dans la toute première scène de l'*Or du Rhin* (1878 27 [69] ; cf. Hanslick E., 1880, p. 280), passage où la simplicité de la contribution des différents arts permet aisément au public une appréhension d'ensemble. L'artiste, en en demandant trop à son public, rend donc inaccessible à celui-ci ce qui pour Nietzsche constitue l'aspect le plus important de l'œuvre, sa mise en forme comme tout.

c. Le parti artistique plutôt que la communauté néo-grecque

Le génie, pour le jeune Nietzsche, devait également, au moyen de cette communication avec le public, fonder une communauté nouvelle. Les supporters de l'entreprise de Bayreuth n'étaient pas les partisans d'un artiste, d'un goût singulier, mais les porteurs d'un projet politique (voir AA, p. 295; KSA 1, p.896). Or, l'expérience du premier Festival de Bayreuth est aussi la révélation du fait que la cause wagnérienne est bien celle d'un parti, ce que Nietzsche avait nié (certes de façon de plus en plus ambiguë) jusqu'au *Richard Wagner à Bayreuth* (RWB § 10, p.156 ; KSA 1, p.496). Les exigences excessives de l'art de Wagner sont en fait reliées à la nécessité du parti. Pour comprendre Wagner, il faudrait à la fois être capable de la liberté que permet d'atteindre la pratique artistique et être l'esclave du compositeur. Celui-ci cherche à maintenir son emprise sur ses partisans, qui subissent cette situation de tension contradictoire grâce à la discipline de parti (1878 30[192]). S'ils n'engendrent donc que des mouvements partisans, les drames musicaux de Wagner ne sont donc pas en mesure de réaliser une nouvelle unité culturelle, mais contribuent à la fragmentation moderne qu'ils devaient guérir : son art « ne favorise chez les wagnériens que les tendances (p. ex. religieuse, nationale). » (1878 30[41])³⁷ Nietzsche suggère maintenant une nouvelle voie vers la communauté de culture supérieure, à l'échelle européenne plutôt qu'allemande (HH § 475). Il s'agit, plutôt que d'espérer l'imposition sur la communauté fragmentée d'une unité par le génie artistique, de transformer la communauté existante, stable, mais stérile, par l'inoculation d'éléments nouveaux, les esprits libres (HH § 224). La recherche de la connaissance, et non plus l'œuvre de l'artiste génial, trace donc maintenant la voie vers une nouvelle culture pour Nietzsche : l'entreprise est collective, et l'idéal celui d'un « progrès » dans la continuité des Lumières, réinterprétées et approfondies.

Dans ce constat d'échec de la communication entre artiste et public, Nietzsche ne rejette cependant pas la capacité de l'art à opérer une transfiguration, laquelle reste une constante de sa réflexion sur l'art. Il semble même que les œuvres de Wagner soient riches en enseignement pour ceux qui sauraient les comprendre (pourvu que la chose soit possible), malgré le fait qu'elles ne transfigurent qu'une nécessité fictive, celle de la religion et de la philosophie métaphysique (HH § 220). Le problème ne tient donc pas à ce que l'art n'a rien de bon à offrir, mais à ce que le public n'est pas en mesure d'y accéder. Mais, si l'art n'apparaît plus comme le principe d'une élévation de la culture, il reste cependant en mesure d'y contribuer.

IV. L'ART APRÈS LE GÉNIE — ART DE VIVRE ET CARACTÈRE SECOND DES ŒUVRES D'ART

³⁷ « [...] [die Wagnerische Kunst fördert] bei den Wagnerianern nur die Tendenzen (z.B. religiöse nationale). »

Plusieurs commentateurs, notamment J. Schmidt (2004, p.164-168) et H. Siemens (2007), ont bien démontré la persistance des traits du génie dans la figure de l'esprit libre dans *Humain, trop humain*. Dans la cinquième section du livre, laquelle fait immédiatement suite à celle sur l'art, Nietzsche revient sur l'idée de génie, mais cette fois prétend employer le concept « sans arrière-goût mythologique ou religieux » (*ohne allen mythologischen und religiösen Beigeschmack*) (HH § 231). Nietzsche y présente explicitement l'esprit libre comme un « cas particulier » (*speziell[er] Fall*) de l'apparition du génie (HH § 231). Comme figure idéale de la période moyenne de Nietzsche, l'esprit libre remplace le génie artistique à la tête de la lutte pour la culture. Mais plutôt que de suivre la survivance du génie dans la pensée de Nietzsche, c'est à la persistance de la figure de l'artiste que je vais m'arrêter dans ce qui suit. Écarté comme personnage anachronique dans le premier volume d'*Humain, trop humain*, il est réhabilité dans la formulation d'un art adapté à un stade supérieur de culture dans *Opinions et sentences mêlées*. Mais sans ses pouvoirs miraculeux, que reste-t-il comme rôle pour l'artiste ?

Dans une note rétrospective de 1883, Nietzsche revient sur le geste de dépassement de la dépendance à Schopenhauer dans la période précédente de sa pensée, celle qui va d'*Humain, trop humain* au *Gai savoir*. Il suggère qu'il a mis « à la place du génie l'homme qui crée l'homme au-delà de lui-même », dans une « nouvelle conception de l'art » dirigée « contre l'art des œuvres d'art » (1883 16[14], trad. modifiée).³⁸ C'est cette nouvelle conception qu'il me faut maintenant examiner, afin de tenter d'entrevoir comment elle infléchit l'appréhension du rapport entre l'œuvre et son auteur.

a. La conception d'un art par-delà les œuvres d'art

Nietzsche expose d'abord sa nouvelle perspective sur l'art dans *Opinions et sentences mêlées*, premier de deux compléments à *Humain, trop humain* publiés en 1879. Immédiatement après la publication d'*Humain, trop humain*, Nietzsche avait commencé à travailler à un nouveau livre consacré à l'art, dans lequel il devait présenter son « nouvel horizon » (*neue Umblick*) (1878 29[31]), libéré de l'influence wagnérienne, sous forme de communication à ses amis (1878 30[166] ; Salaquarda J., 1999). Nietzsche garda sa palinodie pour lui, probablement pour éviter de trop égratigner Wagner ; on y trouve en effet déjà presque toutes les attaques du *Cas Wagner* de 1888, le terme de « décadence » excepté (Montinari M., 2006). Les aspects positifs de sa nouvelle conception de l'art furent repris et développés dans le livre qu'il publia ensuite, où est pour la première fois problématisée l'identification habituelle entre l'art et les œuvres d'art.

Avant de nous tourner vers cette nouvelle conception, revenons un instant sur les résultats de la critique du génie artistique opérée par Nietzsche. Avec cette critique, Nietzsche a entièrement repoussé la fonction cognitive de l'art, en dépeignant l'artiste comme un personnage soucieux uniquement d'effet et s'appuyant pour produire celui-ci sur des modes de pensées opposés à la connaissance rigoureuse. Sa critique de la fonction palliative est cependant plus nuancée : il repousse certes la prétention wagnérienne à la réforme sociale avec le *Gesamtkunstwerk*, mais maintient la capacité de l'art à adoucir la souffrance vécue. Le problème artistique qui se pose maintenant pour lui est double : il tient d'une part à ce que l'art donne prise à plusieurs types de

³⁸ « An Stelle des Genies setzte ich den Menschen, der über sich selber *den Menschen hinausschafft* (neuer Begriff der Kunst (gegen die Kunst der Kunstwerke) ».

réceptions, et principalement à celles où des moyens non artistiques et rétrogrades sont employés comme remèdes ; et d'autre part, à ce que ces remèdes, même lorsqu'ils sont artistiques, sont appliqués à des souffrances pour lesquelles l'emploi de l'illusion n'est pas justifié, puisqu'il serait possible de corriger la situation par l'action. Il faudrait donc s'assurer que l'artiste emploie les bonnes méthodes et qu'il les applique au bon objet. L'art apparaît ainsi comme un *pharmakon* dont Nietzsche, le philosophe « médecin de la culture » (1872 23[15]), doit guider l'emploi et le dosage. Il juge de son utilité comme le roi Thamouos du mythe de Theuth (*Phèdre* 274a-275b ; cf. Derrida J., 2004), selon l'idéal d'une mesure dans l'emploi des remèdes : plutôt que d'employer à répétitions de violents narcotiques, il serait préférable d'employer des moyens plus doux et aux effets plus durables (OSM § 101 ; cf. 1878 23[81]).

L'argument central de cette nouvelle conception, c'est que « [l']art doit surtout d'abord *embellir* la vie » (OSM § 174)³⁹. L'œuvre d'art véritable, suggère Nietzsche, c'est notre propre existence, rendue belle pour nous d'abord et pour les autres ensuite. Le modèle de cette conception, comme l'indique le propos, mais aussi le ton de l'aphorisme 99 d'*Opinions et sentences mêlées*, est le Goethe de la maturité.⁴⁰ Il ne s'agit pas de tout (se) rendre beau, dans un geste indifférencié d'affirmation qui frôlerait la folie ou l'illusion de grandeur. Au contraire, « l'art doit cacher ou *changer la signification* de tout ce qui est laid, ces choses pénibles, effroyables et répugnantes qui ne cessent de ressurgir en dépit de tous les efforts, conformément à l'origine de la nature humaine. » (OSM § 174)⁴¹ L'art devrait permettre de rendre tolérable en le transfigurant tout ce que la nécessité comporte de plus difficile à supporter. Dans cette complémentarité entre les forces artistiques et le travail philosophique, la tâche revenant à cette dernière étant notamment d'établir un partage entre ce qui est susceptible de transformation par l'action et ce qui ne l'est pas (RWB § 3, p.111 ; KSA 1, p.445), se révèle l'idéal d'une vie sage, unissant harmonieusement connaissance et illusion, science et art. Ce thème, capital, traverse toute la période dite « moyenne » de Nietzsche, depuis son introduction à demi-mot dans *Richard Wagner à Bayreuth* jusqu'au parti résolu en faveur de l'*amor fati* au quatrième livre du *Gai savoir*, décrit comme le fait de « voir dans la nécessité des choses le beau » (*das Nothwendige an den Dingen als das Schöne sehen*) (GS § 276).

Dans cette perspective, la pratique artistique n'apparaît plus comme le propre du génie, mais avant tout comme un élément du rapport de chaque individu à son existence. Nietzsche ne pense plus la fonction vitale de l'art dans le rapport d'un public (même compétent esthétiquement) à l'œuvre d'art, mais dans l'usage par chacun de moyens artistiques de reconfiguration de l'apparence. Dans *Humain, trop humain*, cette nécessité est encore pensée comme commune : une règle artistique, celle d'un certain classicisme, semble devoir convenir à tous.⁴² Les illusions palliatives de l'art sont renvoyées à la vie individuelle comme à leur lieu légitime, et c'est maintenant la nouvelle

³⁹ « Die Kunst soll vor Allem und zuerst das Leben *verschönern* [...] ».

⁴⁰ Cf. également Bertram E., 1958, qui défend l'idée, souvent reprise, que ce texte aurait été inspiré à Nietzsche par la lecture du roman *L'Arrière-saison* d'Adalbert Stifter à l'été 1878.

⁴¹ « Sodann soll die Kunst alles Hässliche *verbergen* oder *umdeuten*, jenes Peinliche, Schreckliche, Ekelhafte, welches trotz allem Bemühen immer wieder, gemäss der Herkunft der menschlichen Natur, herausbrechen wird [...] ».

⁴² Cf. cependant GS § 290, où Nietzsche ouvrira sa conception à un pluralisme des styles.

figure du philosophe, l'esprit libre, qui est responsable de la préparation d'une communauté de culture supérieure en lieu et place du génie artistique (1876 21[17]).

L'éducation esthétique telle que l'entendait le jeune Nietzsche, comme éducation *par l'art* à quelque chose d'autre *de plus* que l'art, est remplacée par une éducation *à l'art*, à ses méthodes, dans ce que Nietzsche appelle une « *artistische Erziehung* » (HH § 167 ; cf. HH § 203). L'éducation artistique du public passe toujours par les œuvres d'art qui, limitées quant à leurs thèmes et insérées dans une structure institutionnelle agonale, pourront mettre en lumière le travail de mise en forme variable qu'on peut faire subir à un même matériau (*Stoff*) et encourager l'émulation dans le public et la mesure dans l'emploi de l'art (HH § 167, OSM § 99). Il importe de plus à Nietzsche que les sujets des œuvres soient tirés de la réalité contemporaine afin d'offrir des possibilités de réinterprétations pour les problèmes de l'époque (OSM § 114). Mais l'œuvre d'art véritable reste la vie propre : les œuvres d'art au sens ordinaire sont, au mieux, les « appendices » (*Anhängsel*) d'une vie menée sagement qui déborde en elles ; au pire, elles sont le produit d'une obsession de la production, par laquelle l'individu gaspille ses « forces qui embellissent, cachent et réinterprètent » (*verschönernden, verbergenden und umdeutenden Kräften*) en les dirigeant trop tôt vers l'extérieur (OSM § 174). Plus encore, en produisant des œuvres avant de s'être « produit » lui-même, l'artiste échoue dans sa fonction d'éducateur : celui qui n'a pas su faire de lui-même « un bon poème, une chose bellement formée » (*kein gutes Gedicht, kein schönes Gebilde*) ne saura pas enseigner aux autres à le devenir (OSM § 172, trad. modifiée). Nietzsche n'élimine donc pas « l'art des œuvres d'art », mais propose de le comprendre comme un moment ou une partie d'un phénomène humain plus large, qui ne se laisse pas réduire aux productions qui peuplent les musées et les salles de spectacle. L'art dans cette optique apparaît comme un type de réinterprétation particulier, une falsification qui vise la beauté. Il se distingue des types de réinterprétations idéalistes que Nietzsche critiquait dans *Humain, trop humain*, et surtout de la religion (cf. HH 108), en tant qu'il accomplit cette réinterprétation sans postuler de réalités transcendantes sur lesquelles l'appuyer. En faisant jouer des façons de sentir anciennes et en exploitant le jeu de perspective de la « pensée impure » qui caractérise la religion et la métaphysique, l'art, appliqué aux bons objets, pourrait produire des effets semblables à celles-ci sans placer trop d'entraves sur le chemin de la connaissance (HH § 151 ; cf. HH § 33). À l'aide de la beauté et libéré des prétentions métaphysiques associées au mythe du génie, l'art dans sa fonction palliative est donc en mesure d'exister harmonieusement avec (et sous la direction de) la connaissance philosophique.

b. L'auteur et son œuvre

Depuis son traitement « paradoxal » de la « question homérique » dans sa conférence sur « Homère et la philologie grecque » (Nietzsche F., 2017; cf. Porter J., 2000, p.62 sq.) jusqu'à ses retours réflexifs sur sa production philosophique dans les nouvelles préfaces à ses livres de 1886-87 et dans *Ecce Homo* (voir p.ex. Kittler F., 2013), Nietzsche ne cesse jamais de multiplier les perspectives sur la signification complexe du rapport de l'auteur à son œuvre. Ces différentes approches ne se laissent cependant pas réduire à une théorie unifiée, dans la mesure où elles s'inscrivent dans des contextes méthodologiques et des visées pratiques très différentes.

La place laissée à l'auteur dans la conception de l'art « contre les œuvres d'art », à laquelle je m'arrêterai avant de conclure, est l'un des rares moments où la question de l'auteur est abordée

spécifiquement en rapport avec la production artistique concrète. Qu'arrive-t-il donc à la notion d'auteur, lorsque l'œuvre et sa cause correspondent, en une pratique artistique de la création de soi ? Il faut d'abord insister sur le décalage qui s'inscrit dans la conception de Nietzsche, qui vient limiter cette correspondance : l'artiste, comme l'indique la note que j'ai citée au début de cette quatrième section, « *crée l'homme au-delà de lui-même* » (*über sich selber den Menschen hinausschafft*). Travailler à soi-même comme à une œuvre d'art implique un dépassement ; et celui-ci vient rendre inadéquates les conceptions « expressivistes » de l'art, qui présument le passage des propriétés de l'auteur dans son œuvre, et donc la possibilité d'expliquer entièrement celle-ci par celui-là. Ici, au contraire, l'œuvre-auteur aura des propriétés que son auteur n'avait pas auparavant. Pour suivre Nietzsche, il faut donc adopter avec lui une approche « symptomatique », qui ne cherche pas l'identique dans la cause et l'effet, mais intègre une compréhension plus complexe de la causalité artistique, se rapportant à la fois à de l'existant et à de l'idéal, à la détresse et à sa transfiguration. La pratique artistique engendre un surplus qui ne se laisse pas réduire à la figure de l'auteur. D'autre part, l'observation formulée au sujet de la philosophie dans les préfaces que Nietzsche ajoute à ses livres en 1886-1887 vaut aussi pour cet art par-delà les œuvres d'art. L'œuvre ne se laisse pas comprendre sans son auteur : c'est toujours *sa vie, son état* qu'elle transfigure, directement ou indirectement (voir GS, Préface §3). Dans le cas de l'œuvre philosophique, elle y arrive par des justifications *a posteriori* de la nécessité individuelle (cf. GS § 289), alors que dans le regard artistique appliqué à la vie, acceptant cette fois franchement l'exigence vitale de l'illusion, elle donne par la beauté un sens à cette nécessité. L'activité artistique (comme par ailleurs la philosophie) ne se comprend *que*⁴³ comme une tentative de transfiguration, de regain d'un équilibre nécessaire à la vie par une transformation de notre façon de se rapporter à ce qui résiste en elle.⁴⁴

Le recadrage opéré par Nietzsche de sa conception de l'art et de l'artiste par le biais de la critique du génie, en retirant à l'artiste ses pouvoirs « surnaturels », ne rend pas pour autant l'artiste impotent comme auteur. Il se trouve simplement replongé dans un monde de finitude et de devenir, où son activité revêt un rôle plus modeste, voire « local ». Les grandes œuvres d'art ne sont plus des remèdes partageables et universels, mais contiennent la *recette* d'un remède, communicable dans certaines conditions. En ouvrant par la critique une fenêtre sur la création artistique, obstruée jusqu'alors par la mythologie de la création géniale, il devient possible à Nietzsche d'actualiser la possibilité de ce partage de la compétence artistique. C'est ce qu'il fait dans sa conception d'un art par-delà les œuvres d'art, qui maintient un lien solide entre l'auteur et son œuvre, mais redirige l'attention *sur ce lien lui-même*. Nietzsche suggère de s'intéresser, plutôt qu'à l'auteur, surtout au *comment* de l'œuvre, puisque c'est là seulement que l'on peut trouver dans l'art des moyens thérapeutiques utiles à la vie sage. Mais ce comment implique toujours à la fois le qui (l'auteur et sa détresse), le pourquoi (le rétablissement d'un état propice à la vie), et surtout le « vers où » (le *Wohin?* du médecin de la culture évaluant les remèdes). Il réalise ainsi une synthèse des fonctions que l'œuvre d'art occupe effectivement, au carrefour de visées qui ne convergent pas nécessairement. Ceci ouvre toutefois peut-être au risque de faire oublier ce qui en l'art éveille initialement l'intérêt, c'est-à-dire d'escamoter le plaisir esthétique. Mais Nietzsche est bien

⁴³ La restriction n'est bien sûr pas cognitive, mais méthodologique ; dans le cas de l'art, elle émerge comme nécessité pour la conception prescriptive de l'art présentée par Nietzsche dans ces textes.

⁴⁴ Cet aspect n'est pas sans rappeler la conception de l'art exposée par Dewey dans *L'art comme expérience*.

conscient de ce qu'il demande : les œuvres d'art, nous dit-il, sont une béquille qu'il s'agit d'abandonner lorsque nous sommes capables de transfigurer nous-mêmes la nécessité. Il nous faut avoir le courage de nous appuyer sur notre propre puissance artistique, pour changer nous-mêmes notre eau en vin (OSM § 109).

CONCLUSION

Nietzsche ne s'intéresse pas avant tout au sens des œuvres d'art, aux possibilités interprétatives qu'elles ouvrent, ou même à la richesse des plaisirs esthétiques qu'elles permettent, mais surtout aux *possibilités vitales offertes par la pratique artistique elle-même*. Sa critique du génie ne débouche pas sur une valorisation d'une œuvre « libérée » de son auteur une fois lancée dans le monde,⁴⁵ mais plutôt sur l'ouverture d'une perspective nouvelle sur la pratique artistique elle-même. En subordonnant l'art à la direction d'une sagesse et d'une connaissance philosophiques, elle semble répéter le geste de l'ancienne croyance au primat de l'éthique sur l'esthétique, au caractère justifié de la censure morale sur les œuvres d'art. Mais cette primauté n'est qu'apparente : la sagesse que cherche Nietzsche est une sagesse vitale, où la connaissance et l'art se censurent réciproquement lorsque la vie l'exige (1876, 23[82]). La priorité de la philosophie est avant tout celle, *temporelle*, de ce qui précède : il faut d'abord selon lui connaître la nécessité, pour ensuite laisser jouer sur elle les forces artistiques. Mais notre élément vital, même pour le Nietzsche *Aufklärer* d'*Humain, trop humain*, est toujours fait de connaissances et d'illusions ; c'est là la tragédie de la philosophie de l'esprit libre. Son « art de vivre » est une tentative pour penser l'équilibre entre ces deux pôles.

Université catholique de Louvain
Institut supérieur de philosophie
Centre d'études phénoménologiques
Place Cardinal Mercier, 14 — L3.06.01
B – 1348 Louvain-la-Neuve
charles.lebeau-henry@uclouvain.be

Charles Lebeau-Henry

Bibliographie

AMBROS, August Wilhelm. (1862). *Geschichte der Musik*, vol. 1. Breslau, Leuckart.

ARISTOXÈNE DE TARENTE. (1871). *Éléments harmoniques*. Trad. Charles-Émile Ruelle. Paris, Pottier de Lalaine.

BARBERA, Sandro (1994). « Ein Sinn und unzählige Hieroglyphen. Einige Motive von Nietzsches Auseinandersetzung mit Schopenhauer in der Basler Zeit ». *Centauren-Geburten: Wissenschaft*,

⁴⁵ Dans *Humain, trop humain*, on retrouve plutôt le rejet de la figure de l'auteur dans sa conception de l'écriture philosophique (HH § 208), déterminée par les visées universelles du projet de l'esprit libre.

Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche. Éd. par Tilman Borsche, Federico Gerratana et Aldo Venturelli. Berlin, De Gruyter, p. 217–233.

— (2014[2004]). « Goethe versus Wagner. Le changement de fonction de l'art dans *Choses humaines, trop humaines* ». *Studia Nietzscheana*. Consulté le 14-06-2022, <http://www.nietzschesource.org/SN/barbera-2014>.

BARTHES, Roland (2002[1968]). « La Mort de l'auteur ». *Œuvres complètes*, vol. 3. Paris, Seuil, p. 40-45.

BERTRAM, Ernst (1958[1925]). « Nietzsche, die Briefe Stifters lesend ». *Möglichkeiten: Ein Vermächtnis*. Pfullingen, Neske Verlag, p. 201–221.

CAMPIONI, Giuliano, D'IORIO, Paolo, FORNARI, Maria Cristina, FRONTEROTTA, Francesco et ORSUCCI, Andrea (2003). *Nietzsches persönliche Bibliothek*. Berlin, De Gruyter.

COHEN, Jonathan (2010). *Science, Culture, and Free Spirits: A Study of Nietzsche's Human, All-too-human*. Amherst, N.Y, Humanity Books.

DERRIDA, Jacques (2004[1968]). « La Pharmacie de Platon ». Dans Platon, *Phèdre*. Paris, Flammarion, p. 255–403.

DEWEY, John (2010). *L'art comme expérience*. Trad. par Jean-Pierre Cometti et al. Paris, Gallimard.

FOSTER, Cheryl (1999). « Ideas and Imagination. Schopenhauer on the Proper Foundation of Art ». *The Cambridge companion to Schopenhauer*. Éd. par Christopher Janaway. Cambridge, Cambridge University Press, p. 213–251.

FOUCAULT, Michel (2001[1969]). « Qu'est-ce qu'un auteur ? » *Dits et écrits 1 : 1954—1975*. Paris, Gallimard, p. 789–821.

Article « Gift ». *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Erstbearbeitung (1854–1960), digitalisierte Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache*. Consulté le 14-06-2022, <https://www.dwds.de/wb/dwb/gift>.

VON GOETHE, Johann Wolfgang (1991). *Poésie et vérité : souvenirs de ma vie*. Trad. par Pierre Du Colombier. Paris, Aubier.

KITTLER, Friedrich (2013[1980]). « Wie man abschafft, wovon man spricht: Der Autor von Ecce homo. » *Nietzscheforschung*, vol. 20.

HANSLICK, Eduard (1880). « Richard Wagner's "Nibelungen Ring" im Wiener Hofoperntheater ». *Die Moderne Oper Bd. II: Musikalische Stationen*. Berlin, A. Hofmann, p. 277–289.

— (2012⁹1891]). *Du beau musical : Contribution à la réforme de l'esthétique musicale*. Trad. par Alexandre Lissner. Paris, Hermann.

LEVINSON, Jerrold (1996[1992]). « Intention and Interpretation in Literature ». *The Pleasures of Aesthetics: Philosophical Essays*. Ithaca, NY, Cornell University Press, p. 175–231.

MONTINARI, Mazzino (2006[1978]). « Nietzsche contra Wagner: été 1878 ». *Nietzsche*. Éd. par M. Crépon. Paris, L'Herne.

NIETZSCHE, Friedrich (1967-1997). *Œuvres philosophiques complètes (=OPC)*. Éd. par Gilles Deleuze et Maurice de Gandillac. Paris, Gallimard.

— (1967-). *Werke. Kritische Gesamtausgabe (=KGW)*. Éd. par Giorgio Colli et Mazzino Montinari. Berlin, De Gruyter.

— (1975a). « La Philosophie à l'époque tragique des Grecs » (=PG). *Œuvres philosophiques complètes*, vol. I/2. Éd. par Gilles Deleuze et Maurice de Gandillac. Paris, Gallimard, p. 207-273.

— (1975b). « Appel aux Allemands » (=AA). *Œuvres philosophiques complètes*, vol. I/2. Éd. par Gilles Deleuze et Maurice de Gandillac. Paris, Gallimard, p. 291-296.

— (1980). *Sämtliche Werke : Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (=KSA)*. Éd. par Giorgio Colli et Mazzino Montinari. Berlin, dtv - De Gruyter.

— (1986-). *Correspondance*. Éd. par Maurice de Gandillac et Jean Lacoste. Paris, Gallimard.

— (1988). « Richard Wagner à Bayreuth » (=RWB). *Œuvres philosophiques complètes*, vol. II/2. Éd. par Gilles Deleuze et Maurice de Gandillac. Paris, Gallimard, p. 97-167.

— (1990). « De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie » (=HV). *Œuvres philosophiques complètes*, vol. II/1. Éd. par Gilles Deleuze et Maurice de Gandillac. Paris, Gallimard, p. 91-169.

— (1994). *Les Philosophes préplatoniciens*. Éd. par Paolo D'Iorio et Francesco Fronterotta. Trad. par Nathalie Ferrand. Paris, L'Éclat.

— (2000). *Œuvres I*. Éd. par Marc de Launay. Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »).

— (2007). *Le Gai savoir (=GS)*. Trad. par Patrick Wotling. Paris, GF-Flammarion.

— (2015). *La Naissance de la tragédie (=NT)*. Trad. par Céline Denat. Paris, GF-Flammarion.

— (2017). « Homère et la philologie classique ». *Le Cas Homère*. Éd. par Carlotta Santini. Trad. par Guy Fillion. Paris, EHESS, p. 43–72.

— (2019a). *Humain, trop humain I (=HH)*. Trad. par Patrick Wotling. Paris, GF-Flammarion.

— (2019b). « Préface » (=Préface à HH II). *Humain, trop humain II*. Trad. par Éric Blondel, Ole Hansen-Løve et Théo Leydenbach. Paris, GF-Flammarion, p. 43-52.

— (2019c) « Opinions et sentences mêlées » (=OSM). *Humain, trop humain II*. Trad. par Éric Blondel, Ole Hansen-Løve et Théo Leydenbach. Paris, GF-Flammarion, p. 53-224.

— (2019d). « Le Voyageur et son ombre » (=VO). *Humain, trop humain II*. Trad. par Éric Blondel, Ole Hansen-Løve et Théo Leydenbach. Paris, GF-Flammarion, p. 225-415.

- NOTTEBOHM, Gustav (1887). *Zweite Beethoveniana. Nachgelassene Aufsätze von Gustav Nottebohm*. Leipzig, C. F. Peters.
- PLATON (2004). *Phèdre*. Trad. par L. Brisson. Paris, GF-Flammarion.
- PORTER, Jonathan I. (2000). *Nietzsche and the Philology of the Future*. Stanford, Stanford University Press.
- PRANGE, Martine (2022). « The Structural Transformation of the Public Sphere by Way of the Aesthetic Transformation of the Public: Nietzsche's Hope of Wagner's Magic in *The Birth of Tragedy* ». *Nietzsche and Music: Philosophical Thoughts and Musical Experiments*. Éd. Par Aysegul Durakoglu, Michael Steinmann et Yunus Tuncel. Cambridge Scholar, p. 181-197.
- [PSEUDO-]PLUTARQUE (1900). *De la musique*. Trad. par Henri Weil et Théodore Reinach. Paris, Leroux.
- ROHDE, Erwin (1969). « Afterphilologie ». *Der Streit um Nietzsches Geburt der Tragödie*. Éd. par Karlfried Gründer. Hildesheim, Olms, p. 65–111.
- (1995). « Sous-philologie ». *Querelle autour de la naissance de la tragédie*. Éd. par M. Dixsaut. Paris, Vrin, p. 175–218.
- SALACQUARDA, Jörg (1999). « Wagner als Heilmittel und Gift. Nietzsches geplante "Mittheilung an die Freunde" vom Sommer 1878 ». *Entdecken und Verraten: Zu Leben und Werk Friedrich Nietzsches*. Éd. par Andreas Schirmer et Rüdiger Schmidt. Weimar, H. Böhlaus Nachfolger, p. 132–147.
- SCHMIDT, Jochen (³2004). *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik, 1750-1945*, vol. 2. Heidelberg, Winter.
- SIEMENS, Herman Werner (2007). « Nietzsche sobre el genio: Schopenhauer, Wagner y el desplazamiento del "genius" por el "espíritu libre" en los años de 1870 ». *Estudios Nietzsche*, vol. 7, p. 99-120.
- SOMMER, Andreas Urs (²2019). *Nietzsche und die Folgen*. Stuttgart, J.B. Metzler.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2009). *Le Monde comme volonté et représentation*, 2 vols. Trad. par Christian Sommer, Vincent Stanek et Marianne Dautrey. Paris, Gallimard.
- VAN TONGEREN, Paul (1994). « Die Kunst der Transfiguration ». *Die Kunst der Sprache und die Sprache der Kunst*. Éd. par Roland Duhamel et Erik Oger. Würzburg, Königshausen & Neumann, p. 84–105.
- TONNING, Guillaume (2020). « "Faire mourir le génie de froid" : Le programme positiviste de Nietzsche ». *Le Génie au XIXe siècle. Anatomie d'un monstre*. Éd. par Ugo Batini et Marine Riguet. Paris, Classiques Garnier, p. 67–82
- VANDENABEELE, Bart (2003). « Schopenhauer, Nietzsche, and the Aesthetically Sublime ». *Journal of Aesthetic Education*, vol. 37, no. 1, p. 90-106.

WAGNER, Richard (1910). « L'Œuvre d'art de l'avenir ». *Œuvres en prose*, vol. III. Trad. de Jacques-Gabriel Prod'homme. Paris, Delagrave, p. 59-254.

— (1922). « De l'état et de la religion ». *Œuvres en prose*, vol. VIII. Trad. de Jacques-Gabriel Prod'homme. Paris, Delagrave, p. 59-97.

— (1983). « Das Kunstwerk der Zukunft ». *Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden*, vol. VI. Éd. par Dieter Borchmeyer. Frankfurt, Insel, p. 9-157.

WARNING, Rainer, FABIAN, Bernhard et RITTER, Joachim (1973). Article « Genie ». *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, vol. 3. Bâle, Schwabe, p. 279-310.

WOTLING, Patrick (2008). « La rage atomiste. L'analyse nietzschéenne de la métaphysique ». *La Philosophie de l'esprit libre : Introduction à Nietzsche* Paris, GF-Flammarion, p.53-86.

RÉSUMÉ — Dans cette contribution, je m'intéresse à la critique du génie de Nietzsche dans *Humain, trop humain* (1878) et à la redétermination de son approche des phénomènes artistiques dans *Opinions et sentences mêlées* (1879) afin de faire ressortir la perspective unique que Nietzsche y développe sur le rapport entre œuvre et auteur. En critiquant la place excessive confiée à l'artiste dans la « superstition du génie », puis en formulant une conception de l'art à partir du rejet du primat des œuvres d'art, Nietzsche évite de rompre le lien unissant l'auteur à son œuvre pour faire du lien même l'objet de sa réflexion, dans une pensée de l'art comme transfiguration appliquée à l'existence propre. Je propose ce faisant une nouvelle lecture de sa critique du génie, qui replace celle-ci dans la continuité du développement de sa réflexion sur l'art et qui souligne les transformations que subissent les deux fonctions, cognitive et palliative, que Nietzsche prête d'abord à l'art et au génie dans la continuité de Schopenhauer et de Wagner.

ABSTRACT — In this contribution, I focus on Nietzsche's critique of genius in *Human, All Too Human* (1878) and on the redetermination of his approach to artistic phenomena in *Mixed Opinions and Maxims* (1879) in order to highlight the unique perspective Nietzsche develops in these texts on the relationship between work and author. By criticizing the excessive place given to the artist in the "superstition of genius", and then by formulating a conception of art on the basis of the rejection of the primacy of works of art, Nietzsche avoids breaking the bond tying the author to his work in order to make the bond itself the object of his reflection, in a view of art as transfiguration applied to one's own existence. In doing so, I propose a new reading of his critique of genius, which places it in the continuity of the development of his reflection on art and which highlights the transformations that the two functions, cognitive and palliative, that Nietzsche first attributes to art and genius in the continuity of Schopenhauer and Wagner, undergo.