Faculté de philosophie, arts et lettres
Commission doctorale du domaine Philosophie
Institut supérieur de philosophie — Centre d'études phénoménologiques

Science et art en conflit

Sur la redéfinition des rôles de l'art et de l'artiste dans les deux volumes d'*Humain, trop humain* de Nietzsche

Membres du jury :

Danielle Lories, Promotrice
Sylvain Camilleri, Co-promoteur et Secrétaire du jury
Thierry Lenain (ULB), Lecteur extérieur
Rebecca Bamford (Queen's University Belfast), Lectrice extérieure
Marc Maesschalck, Président

Thèse réalisée par
Charles Lebeau-Henry

en vue de l'obtention du grade de
Doctorat en Philosophie

Louvain-la-Neuve
Année académique 2025-2026

Science et art en conflit

Sur la redéfinition des rôles de l'art et de l'artiste

dans les deux volumes d'*Humain, trop humain* de Nietzsche

Table des matières

Préface viii

Introduction 1

1. L'interprétation de la période moyenne et l'autocompréhension de Nietzsche comme philosophe-médecin de la culture 3

a. La périodisation de l'œuvre de Nietzsche 4

b. Approches interprétatives de la période moyenne 6

c. Le modèle interprétatif proposé : le philosophe comme médecin de la culture ... 13

Première partie 27

2. La problématique culturelle d'*Humain, trop humain* 29

a. Le contexte : la « Cultur » chez le jeune Nietzsche 31

b. La persistance de moyens de culture caducs et la nécessité d'un dépassement de l'antiquité 39

c. La philosophie historique contre l'ombre de la culture métaphysique 49

d. L'esprit libre comme cure 54

3. La première formulation de l'idéal culturel de la « période de l'esprit libre » 64

a. Les limites de la vie dédiée à la connaissance 66

b. Les stades de la culture : religion, art, science — et retour 74

c. La culture supérieure et son pluralisme 82

d. L'incertain passage à la culture supérieure 85

Deuxième partie 91

Interlude historico-biographique : les méandres de la relation de Nietzsche à Wagner (1858-1876) 93

a. Introduction 93

b. Première autobiographie (1858) 97

c. La Germania (1860-1862) 99

d. Premiers rapprochements entre Wagner et la tragédie grecque (1864) 106

e. Intérêt pour la musique de Wagner et rencontre avec le compositeur (1868-1869) 108

f. Premières années de professorat (1869-1873) 110

g. Doutes vis-à-vis de Bayreuth (1874) 113

h. Richard Wagner à Bayreuth et les premiers Festspiele (1874-1876) 116

4. La critique du génie dans *Humain, trop humain* 119

a. Les racines de la critique du génie 122
b. L'art sans connaissance spéciale — contre Schopenhauer 128
c. L'art face aux limites de la communication — contre Wagner 131
d. Après l'artiste génial, après l'art de l'au-delà 136
5. Premiers éléments d'une nouvelle posture esthétique dans *Humain, trop humain* 140
a. Le rapport de Nietzsche à Hanslick et la thèse d'un « retournement » esthétique 140
b. L'esthétique formaliste de Hanslick 148
c. Sensualisme et symbolisme : deux formes de l'écoute attentive à la forme 150
d. L'écoute pathologique et l'écoute artistique 156
e. L'introduction du style aphoristique 161
Troisième partie 167
6. Le style baroque 169
a. Les compléments à *Humain, trop humain* 170
b. Les notes de l'été 1878 et le projet d'une réorientation explicite de l'esthétique nietzschéenne 173
c. Le style baroque 184
d. La mélodie infinie, aspects d'une dissolution : Sterne et Wagner 198
7. L'idéal goethéen d'une sagesse artiste 206
a. L'usage adéquat des « forces artistiques » : l'art par-delà les œuvres d'art 206
b. Le beau et l'utile 216
c. L'importance de la critique des œuvres d'art pour l'éducation du goût 222
d. L'exemplarité des Grecs 225
Quatrième partie 229
8. L'amélioration du style comme voie vers l'Europe 231
a. Perspectives historique et rhétorique sur le style 231
b. « Apprendre à bien écrire » : une exhortation 235
c. L'apprentissage du style : écriture et rhétorique 240
d. L'idéal du « meilleur style » 244
e. De la préparation de l'esprit libre à « l'humanité sage » 248
f. Les « classiques » allemands et le style 252
9. Chopin, musicien montrant la voie vers le futur ? Possibilité d'un nouveau rôle culturel pour la musique dans *Le voyageur et son ombre* 260
a. La musique comme expression tardive des cultures 261

b. Le sentimentalisme de la musique allemande 265
c. « Chaînes » et liens 270
d. La Barcarolle de Chopin 274
Conclusion 287
10. Art et science, d'*Aurore* au *Gai savoir* 289
a. Les développements du projet philosophique de Nietzsche dans *Aurore* et *Le gai savoir* : passion de la connaissance et créativité individuelle 289
b. Mise en forme artistique de soi et fiction métaphysique dans le 4e livre du *Gai savoir* : *amor fati*, éternel retour et la figure de Zarathoustra 313
Bibliographie 325

Liste des abréviations

Œuvres publiées du vivant de Nietzsche ou préparées pour la publication

A	*Aurore*	1881
CW	*Le cas Wagner*	1888
DS	*David Strauss, l'apôtre et l'écrivain (*1re *Considération inactuelle)*	1873
EH	*Ecce Homo*	1888
GM	*La généalogie de la morale*	1887
GS	*Le gai savoir*	1882
HH	*Humain, trop humain* (= *Humain, trop humain* I dans l'édition de 1886)	1878
HP	*Homère et la philologie classique*	1869
HV	*De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie (*2e *Considération inactuelle)*	1874
NT	*La naissance de la tragédie*	1872
NW	*Nietzsche contra Wagner*	1888
OSM	*Opinions et sentences mêlées* (=1re partie d'*Humain, trop humain II* dans l'édition de 1886*)*	1879
PBM	*Par-delà bien et mal*	1886
RWB	*Richard Wagner à Bayreuth (*4e *Considération inactuelle)*	1876
SE	*Schopenhauer éducateur* (3e *Considération inactuelle*)	1874
VO	*Le voyageur et son ombre* (=2e partie d'*Humain, trop humain II* dans l'édition de 1886)	1879
Z	*Ainsi parlait Zarathoustra*	1883-1885

Œuvres posthumes

AA	*Appel aux Allemands*	1873
BO	*But et origine de la tragédie*	1870-1871
CP	*Cinq préfaces à cinq livres qui n'ont pas été écrits*	1872
DMG	*Le drame musical grec*	1870
EE	*Sur l'avenir de nos établissements d'enseignement*	1872
PHG	*La philosophie à l'époque tragique des Grecs*	1873
VM	*Vérité et mensonge au sens extra-moral*	1873

Éditions des œuvres et de la correspondance de Nietzsche

BAW	F. Nietzsche, *Werke und Briefe. Historich-kritische Gesamtausgabe. Werke*, C.H. Beck'sche-Buchhandlung, 1933-1940 (réimpression dtv, 1994). Édition projetée des œuvres complètes par H. J. Mette, interrompue par la Seconde Guerre mondiale et dont seuls les cinq premiers volumes (correspondant aux écrits de jeunesse de 1861-1869) sont parus.
Corr.	F. Nietzsche, *Correspondance*, 6 vols, Gallimard, 1986-2023.
EPN	F. Nietzsche, *Écrits philologiques,* 12 vols (5 parus à ce jour), éd. par P. D'Iorio et A. Merker, Paris, Belles lettres, 2019-.

KGB	F. Nietzsche, *Kritische Gesamtausgabe. Briefe*, éd. par G. Colli und M. Montinari, de Gruyter, 1975- .
KGW	F. Nietzsche, *Kritische Gesamtausgabe. Werke*, éd. par. G. Colli und M. Montinari, Berlin, de Gruyter, 1967- .
KSA	F. Nietzsche, *Kritische Studienausgabe. Werke,* 15 vols, éd. par G. Colli und M. Montinari, dtv et de Gruyter, 1980.
KSB	F. Nietzsche, *Kritische Studienausgabe. Briefe*, 8 vols, éd. par G. Colli und M. Montinari, dtv et de Gruyter, 1986.
OPC	F. Nietzsche, *Œuvres philosophiques complètes*, Gallimard, 1967-1997.

Éditions d'œuvres d'autres auteurs

BM	E. Hanslick, *Du beau dans la musique* (*Vom Musikalisch-Schönen*), 1854. Les numéros de pages donnés en références renvoient, sauf mention contraire, à la troisième édition de 1865 chez R. Weigl, dont l'exemplaire annoté de Nietzsche est toujours conservé.
HA	J. W. Goethe, *Werke. Hamburger Ausgabe*, 15 vols, dtv, 1998.
LOA	R. W. Emerson, *Essays and Lectures*, Library of America, 1983.
SSW	A. Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, éd. par A. Frauenstädt, 6 vols, Brockhaus, 1873-1874.
WDS	R. Wagner, *Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden*, éd. par D. Borchmeyer, Insel, 1983.

Textes de référence

Grimm[1]	J. & W. Grimm (éds), *Deutsches Wörterbuch*, 1854-1961. Accessible en ligne : https://www.dwds.de/wb/dwb.
Grimm[2]	Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften & Akademie der Wissenschaften zu Göttingen (éds), *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Neubearbeitung*, S. Hirzel, 1965-2018. Accessible en ligne : https://www.dwds.de/wb/dwb2.
Crescenzi	L. Crescenzi, « Verzeichnis der von Nietzsche aus der Universitätsbibliothek in Basel entliehenen Bücher (1869-1879) », *N-S* 23, p. 388-441, 1994. Inventaire des livres empruntés à la bibliothèque de Bâle par Nietzsche lors de ses années d'enseignement.
Janz	C. P. Janz, *Nietzsche. Biographie*, 3 vols, Gallimard, 1984-1985.
NPB	Campioni et coll., *Nietzsches persönliche Bibliothek*, de Gruyter, 2003. Inventaire de la bibliothèque personnelle de Nietzsche.
N-S	*Nietzsche-Studien*, de Gruyter, 1972-.
Schaberg	W. Schaberg, *The Nietzsche Canon*, *A Publication History and Bibliography*, University of Chicago Press, 1996.

Notice

Les traductions de passages de texte à l'origine en allemand ou en anglais se basent sur les traductions existantes, mais elles ont presque toujours été sauf indication contraire révisées par mes soins. J'ai renoncé à mentionner chaque fois que des modifications avaient été réalisées pour faciliter la lisibilité du texte. Une liste des traductions de références utilisées comme base de travail est fournie en fin de volume. C'est toujours à celles-ci que renvoient les numéros de pages donnés sans autres indications après la référence à un passage.

Pour simplifier l'appareil de note, je me suis également limité à indiquer en note de bas de page l'auteur et l'année de publication des sources auxquelles je fais référence. Les détails omis se retrouvent dans la bibliographie en fin de volume.

Remerciements

J’aimerais d’abord témoigner mes remerciements les plus chaleureux à ma promotrice, la professeure Danielle Lories, pour ses retours toujours précis et stimulants, ses précieux conseils et ses encouragements tout au long de ce travail.

Je remercie également mes collègues de l’Institut supérieur de l’UCLouvain, pour de nombreuses et stimulantes discussions. Mes remerciements vont plus particulièrement à Kévin Chalas, Kevin Kaiser et Adnen Jdey à titre de fidèles collaborateurs dans l’organisation d’activités à l’Institut, grâce auxquels cette expérience a été largement moins solitaire qu’elle aurait pu l’être.

Mes remerciements vont également aux différentes personnes que j’ai pu côtoyer dans les séminaires et groupes de lectures auxquels j’ai participé pendant ces quelques années : le séminaire du *Nietzsche Research Group* à Leiden, le *Nietzsche Kolloquium* à l’Université de Freiburg, le groupe de lecture Nietzsche à cette même université, ainsi que celui de l’Université libre de Bruxelles. Nombre des idées exposées dans cette thèse ont été nourries par des discussions de textes ou encore des commentaires de collègues sur des travaux que j’ai présentés dans ces contextes, et j’aimerais pour cette raison leur témoigner ici ma plus sincère reconnaissance. Une gratitude particulière revient de droit à Antoine Daratos, collaborateur de tous les projets, aussi généreux que patient avec mes éternelles difficultés, et interlocuteur inestimable au fil de mon parcours doctoral.

Je remercie enfin le Fonds de recherche du Québec — Société et culture (dossier 2022-B2Z-302563) et Wallonie-Bruxelles international pour leur soutien financier, sans lequel je n’aurais très certainement pas pu mener ce travail à son terme.

Préface

La philosophie de Nietzsche est une philosophie des tensions. Tensions entre des forces qui, sans nécessairement travailler les unes contre les autres, entraînent dans des directions différentes — tensions qu'il s'agit de mettre à contribution pour produire une élévation et une intensification. C'est d'emblée sur une telle divergence productive que s'ouvre son œuvre, avec l'évocation de la « dualité » des pôles que représentent l'apollinien et le dionysiaque. Et l'une des significations principales de la notion de culture elle-même, notion si centrale dans la pensée nietzschéenne, est celle de l'idéal d'une tension des forces en présence qui permettrait, dans un contexte donné, un développement maximal de l'ensemble.

Ce n'est pas tant l'atteinte d'un équilibre qu'une mise à profit du dynamisme de la diversité de ces forces ou de ces tendances que cherche Nietzsche, afin d'induire un *élan* qui permettrait d'atteindre quelque chose de nouveau — et, si possible, de supérieur à ce qui l'a précédé. C'est là à vrai dire la visée *pratique* de toute la philosophie nietzschéenne : sa médecine culturelle n'a pas pour idéal une guérison conçue comme abolissement de la souffrance, mais une santé où même les maux s'avèrent productifs pour l'ensemble. L'aspiration, le *Sehnsucht* nietzschéen vers l'élévation extrême du « type » humain — qu'elle soit celle de l'homme tragique, de l'esprit libre ou de l'*Übermensch* — , bien qu'elle puisse parfois avoir des résonances d'univocité, est toujours une aspiration non seulement au *produit* de l'intégration de forces en tension, mais également l'idéal d'une humanité qui pourra *poursuivre constamment ce travail d'intégration*. L'arrêt — l'équilibre parfait — serait en ce sens un échec.

Nietzsche conçoit l'art et la connaissance comme deux des forces les plus productives dans cette lutte où rivalisent les forces culturelles dans l'individu et dans la communauté. L'art fait figure de forme supérieure de l'illusion et de l'erreur, en ce qu'il incarne une tromperie qui s'admet et se présente comme telle, un jeu avec l'apparence qui vise à la réjouissance de celui qui s'y adonne comme de son public. La connaissance, au contraire, est le produit d'une pulsion dont les racines sont profondément morales. La recherche de la vérité et les développements méthodologiques qu'a produits cette recherche s'inscrivent dans la sphère morale d'une communauté culturelle, dont elle développe au maximum les conséquences. Vouloir la vérité, c'est vouloir être reconnu comme celui qui a raison dans la communauté, selon *ses* normes, conscientes ou non ; vouloir l'art, c'est renoncer aux exigences strictes de l'établissement de la vérité pour adopter un principe « extra moral » (le mensonge et le plaisir d'un genre unique qu'il permet) comme orientation.

La force culturelle qui prend le plus de place dans les deux volumes d'*Humain, trop humain* est indéniablement la science, comme production de connaissances de façon méthodique. Nietzsche associe explicitement, dans les livres de sa période moyenne, sa philosophie aux méthodes des sciences naturelles comme à celles de la philologie ; et la recherche de la connaissance *pour elle-même* se trouve, en 1878, valorisée pour la première fois dans les œuvres publiées de son vivant. Mais, comme toutes les forces culturelles, sa domination exclusive sur l'ensemble signalerait une menace pour la culture. Si Nietzsche valorise donc cette recherche de la connaissance pour elle-même, il soutient simultanément qu'une telle recherche (aussi univoque soit-elle dans sa tendance) ne peut être *l'exclusive* orientation de la culture. Malgré les apparences, Nietzsche ne renonce pas à l'art dans sa période moyenne, mais cherche à lui trouver une place nouvelle dans le jeu délicat de tensions qui compose la culture. Ceci implique, inévitablement, de repenser le rôle des autres forces avec lesquelles l'art entrera en rapport ; de réévaluer leurs effets et leurs potentialités, puisque la culture n'est plus ordonnée par une « forme » artistique imposée d'en haut, et qu'ainsi la fonction de ces autres forces s'avère plus centrale et l'objet de davantage d'espérance que dans les écrits des années bâloises.

Ce n'est donc pas tant au Nietzsche « esthéticien » qu'au Nietzsche penseur de l'art dans la culture qu'est consacrée la présente étude. Chez lui, l'art est toujours pensé selon au moins deux perspectives : les possibilités de vie qu'il procure aux individus ou à un peuple particulier ; et le potentiel de développement humain qu'il renferme. Trop d'illusion artistique, et le développement est menacé ; trop peu, et c'est la vie, si peu compatible avec la connaissance, qui est en danger. Les thèmes traditionnels de la philosophie de l'art — le beau, le sublime, le style, le génie, le goût, la critique, et ainsi de suite — sont toujours approchés par Nietzsche selon une logique à la fois vitale et culturelle. Nous les rencontrerons sans surprise au fil de ce travail, et ils structureront un certain nombre de ses chapitres. Mais ce sera toujours comme problèmes situés dans l'horizon plus large du questionnement sur la culture, et comme tels, dans une certaine mesure auxiliaires, que l'on pourra les approcher.

L'esprit libre, figure tutélaire de la période moyenne de l'œuvre de Nietzsche, agit dans sa recherche du vrai de façon suprêmement morale. Et pourtant : il passe au sein de sa communauté pour immoral parce qu'il rejette les mœurs irrationnelles qui permettent l'identification de la majorité de ses membres à celle-ci. L'artiste, au contraire, agit de façon immorale aux yeux de la communauté et est reconnu comme tel, puisqu'il se place en dehors de ses exigences de vérité. Mais, paradoxalement,

il se révèle moral par son honnêteté dans cette rupture avec les mœurs. La vie exige selon Nietzsche ces deux éléments, d'une part l'aspiration à la connaissance et de l'autre la réjouissance dans l'illusion. Ce sont ces deux figures équivoques — l'esprit libre et l'artiste — qui apparaissent les mieux placées pour réaliser cette synthèse. C'est à la tentative nietzschéenne de penser à la fois la voie vers et le portrait d'une culture d'avenir, laquelle pourra intégrer de façon productive ces deux forces, art et science, et ces deux figures, l'artiste et l'esprit libre, que cette thèse est consacrée.

Le premier chapitre de cette étude, qui sert d'introduction, s'efforce d'expliquer le développement de la pensée de Nietzsche à la fin des années 1870 selon une logique culturelle, soit celle-là même qu'il avait développée dans son travail sur les philosophes préplatoniciens au début des années 1870.

La première partie concerne le projet de la période moyenne en général, tel qu'on le trouve formulé dans *Humain, trop humain*. Elle débute par le deuxième chapitre, consacré à la problématique culturelle d'*Humain, trop humain*, et à la figure de l'esprit libre comme solution proposée à cette problématique. Le troisième chapitre traite quant à lui des insuffisances de la figure de l'esprit libre, sur lesquelles Nietzsche insiste fortement, tout en le présentant néanmoins comme son idéal. Ensemble, ces textes tracent en relief le rôle que devra jouer l'art dans *Humain, trop humain*, soit de rendre possible le développement de la culture que l'esprit libre peut favoriser, mais qu'il est incapable de réaliser seul.

La deuxième partie est consacrée à l'art et à l'artiste dans le premier volume d'*Humain, trop humain*. Elle est introduite par une récapitulation de la relation complexe de Nietzsche à Richard Wagner, en qui il a vu tour à tour un danger et un idéal pour l'art et pour la culture. L'importance de ce passage par la jeunesse du philosophe tient en ce qu'il nous permet, d'abord, d'éviter l'écueil de certaines idées reçues sur l'univocité et le caractère absolu de la dévotion de Nietzsche à Wagner, et en conséquence de mieux cerner le caractère profondément ambigu de bon nombre de mentions du compositeur, qui restera une référence permanente de sa réflexion sur l'art. Le chapitre quatre traite de l'application de la nouvelle méthode introduite par Nietzsche dans *Humain, trop humain* — la philosophie historique — à la figure du génie artistique et, plus généralement, à la question de la création artistique. Le chapitre cinq a trait aux nouvelles ouvertures à l'art qu'il est possible de repérer dans ce livre, malgré la critique implacable qui semble s'y opposer. J'y propose entre autres une alternative à la thèse dominante dans le commentaire, selon laquelle Nietzsche adopterait les positions principales du formalisme hanslickien dans *Humain, trop humain*.

La troisième partie de cette étude est consacrée au premier complément à *Humain, trop humain*, le livre *Opinions et sentences mêlées*, publié au début de l'année suivante. Je m'arrête d'abord, au chapitre six, à la notion de style baroque qu'introduit Nietzsche pour comprendre historiquement et pour critiquer le phénomène qu'incarne l'art de son temps. Le chapitre sept aborde quant à lui le nouvel idéal artistique de Nietzsche tel qu'il le présente explicitement dans ce livre en rapport avec la poésie, en tant qu'il répond aux critiques considérées dans les chapitres quatre et six.

La quatrième partie concerne le livre suivant publié par Nietzsche, à nouveau comme complément à *Humain, trop humain*, soit *Le voyageur et son ombre*. J'y aborde d'abord, au chapitre huit, la question du style, que Nietzsche approche selon une perspective rhétorique et qu'il relie à la communication et à l'élargissement de son projet culturel. Le chapitre neuf concerne à nouveau à l'idéal artistique de Nietzsche, mais pose cette fois la question de son applicabilité aux arts non représentatifs, et avant tout à la musique. Ce chapitre fait écho au chapitre cinq, consacré en grande part à la musique dans *Humain, trop humain*, et considère les développements les plus importants de la perspective de Nietzsche sur cet art dans le bref intervalle qui sépare la publication des deux livres.

Enfin, le chapitre conclusif proposera d'abord un parcours rapide des développements que subit le projet de Nietzsche en 1881-1882 avec *Aurore* et *Le gai savoir*. Cet aperçu permettra ensuite de démontrer comment ces transformations infléchissent de façon nouvelle les rôles de l'art et l'artiste dans le 4e livre du *Gai savoir*, lequel annonce la philosophie de la maturité de Nietzsche.

Introduction

1. L'interprétation de la période moyenne et l'autocompréhension de Nietzsche comme philosophe-médecin de la culture

Les textes de ce que l'on appelle la « période moyenne » de Nietzsche (1878-1882) ont été l'objet, au cours des vingt-cinq dernières années, de plus d'attention qu'ils ne l'ont probablement jamais été depuis leur publication. Dans le monde anglo-saxon en particulier, on leur a consacré une grande quantité de monographies, de recueils et d'articles, qui ont porté soit sur l'ensemble de la période, soit encore seulement sur certains des livres qui la composent. Ce renouveau d'intérêt a donné lieu à des débats méthodologiques qui mettent en jeu autant la cohérence interne de la période moyenne que la valeur des périodes de la philosophie nietzschéennes comme unités d'interprétation. Les chercheurs s'intéressant à la période moyenne ont débattu de la méthode adéquate à adopter pour lire des textes publiés de façon si rapprochée et possédant une forme si similaire qui a priori semblent exprimer des idées semblables. D'autres ont par ailleurs trouvé à objecter à cette façon de sélectionner certaines œuvres pour les placer au sein d'une « phase » ou d'une « période » de l'œuvre, y voyant la reproduction d'un geste traditionnel infondé et arbitraire de coupes au sein de l'œuvre d'un auteur dont la production, leur paraissant éminemment cohérente, fut très brève : un peu plus de 15 ans de la *Naissance de la tragédie* (1872) à *Nietzsche contre Wagner* (1888). Nietzsche, il faut par ailleurs le rappeler, est un auteur dont la réception est singulièrement enchevêtrée avec les débats de méthode : autant l'histoire des controverses autour de l'édition de son œuvre et des types de réception auxquelles elle a pu donner lieu est-elle centrale à sa réception et aux projets éditoriaux qui l'ont marquée[1], autant Nietzsche lui-même exprime-t-il constamment des recommandations, des exigences sur la façon dont il devrait ou voudrait être lu[2]. Il m'apparaît donc incontournable de commencer ce travail en proposant un exposé explicite des principaux principes méthodologiques comme philosophiques de ma propre lecture, pour me situer au moins sommairement vis-à-vis de cet héritage à plus d'un égard complexe et pour tenter de souligner certaines des originalités de mon approche.

---

[1] Voir notamment sur ce sujet M. Montinari, *La volonté de puissance n'existe pas*, 1996, ainsi que la postface de P. D'Iorio dans ce même volume, « Les volontés de puissance ».

[2] Voir notamment le collectif *Nietzsche on Making Sense of Nietzsche/Comprendre Nietzsche selon Nietzsche,* M. Béland, C. Denat, C. Piazzesi et P. Wotling (dirs), ÉPURe, 2021.

a. La périodisation de l'œuvre de Nietzsche

Commençons par nous arrêter au deuxième point soulevé plus haut, soit l'objection à la périodisation en général, appliqué à l'idée même de l'étude d'une « période moyenne » chez Nietzsche. Il semble d'abord légitime de suggérer, puisque Nietzsche lui-même a présenté les livres de cette période comme appartenant à un même ensemble, que ces textes contribuent à quelque chose comme à un projet commun, celui de l'esprit libre. Il en faisait la déclaration explicite à son lectorat au quatrième de couverture de la première édition du *Gai savoir* :

> Avec ce livre s'achève une série d'écrits de FRIEDRICH NIETZSCHE, dont le but commun est d'ériger *une nouvelle image et un nouvel idéal de l'esprit libre*. À cette série appartiennent :
> *Humain, trop humain*. Avec appendice : Opinions et sentences mêlées.
> *Le voyageur et son ombre*.
> *Aurore. Pensées sur les préjugés moraux*.
> *Le gai savoir*.
>
> ———
>
> Écrits antérieurs du même auteur :
> *La naissance de la tragédie enfantée par l'esprit de la musique*
> *Considérations inactuelles*. 1. David Strauss, l'apôtre et l'écrivain. 2. De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie. 3. Schopenhauer éducateur. 4. Richard Wagner à Bayreuth. [3]

Nietzsche, en outre, projeta pendant un moment en 1882, environ au moment des dernières révisions sur le manuscrit du *Gai savoir*, de republier ensemble les cinq livres de la période moyenne sous la forme d'un livre unique[4]. Malgré des indices aussi probants, certains auteurs persistent à s'opposer à *toute* forme de périodisation de l'œuvre de Nietzsche[5]. Que l'on accepte ou non la

[3] Cette page, qu'on ne retrouve pas à ma connaissance dans la KGW ni dans les anciennes éditions, est reproduite dans la « Translator's Introduction » de W. Kaufmann à F. Nietzsche, *The Gay Science*, New York, 1974, p. 28. Cf. la lettre à E. Schmeitzner du 28 juil. 1882, où Nietzsche annonce avoir préparé ce quatrième de couverture (Corr. IV, p. 236 ; KSB 5, p. 233) et la lettre à L. Salomé du 27/28 juin 1882 où il teste ses formules. Voir encore la lettre du 22 nov. 1882 à Salomé, où Nietzsche parle encore de la période où l'esprit libre semblait être son idéal comme d'une « phase » (Corr. IV, p. 285 ; KSB 6, p. 282). Sur l'idée de la formulation d'un nouvel idéal de l'esprit libre comme but des livres de la période moyenne, comparer la note 1877, 25 [2], brouillon de préface à HH où Nietzsche s'assigne cette même tâche au seuil de sa période moyenne, confirmant ainsi que cette tâche n'est pas projetée seulement rétrospectivement sur celle-ci.

[4] 1882, 1 [13] et [14].

[5] On a pu, par exemple, condamner comme « isolement » des périodes de la pensée de Nietzsche toute idée de périodisation (W. Stegmaier, *Friedrich Nietzsche zur Einführung*, 2009, p. 120). Toute périodisation n'est cependant pas nécessairement un isolement ou une séparation stricte en moments sans liens entre eux — l'emploi du qualificatif d'« isolement [*Isolierung*] », s'il correspond bien par ailleurs à certains types de périodisations aux visées précises, comme celles d'interprètes qui cherchent à extraire de la période moyenne un Nietzsche différent, « plus intéressant », voire « d'une plus grande valeur », parce que plus mesuré (R. Abbey, *Nietzsche's Middle Period*, 2000, p. xi et xiv), facilite sans doute un peu trop la tâche à une condamnation sans appel de *toute* périodisation quelle qu'elle soit. Notons également que de nombreux découpages alternatifs à celui des trois périodes traditionnelles du commentaire ont été proposés. Pour ne nommer que l'une de ces alternatives, intéressante

tripartition traditionnelle de l'œuvre, celle qui depuis Lou Andreas-Salomé la sépare en une jeunesse wagnérienne (1869 à 1876), une période moyenne « positiviste » lui faisant suite (1876 à 1882) et une période de maturité (1882 à 1888)[6], il est déterminant pour l'interprétation des textes de la période moyenne que leur auteur les ait pensés, et vraisemblablement conçus, comme *un* projet, doté d'une direction et d'un « idéal » relativement unifié. On peut de même trouver des traces, de nature certes critique et rétrospective, de la circonscription d'une première période dans les notes et la correspondance de 1878, comme le laissait déjà entrevoir la page citée plus haut. Dans une importante lettre à Mathilde Maier, dans laquelle il traite de son rapport nouveau à Wagner, Nietzsche écrit :

> de la *grandeur* de Wagner, peu de gens peuvent en être aussi profondément convaincus que moi : car peu de gens en *savent* autant que moi. Et pourtant, de partisan inconditionnel que j'étais, j'en suis devenu un partisan conditionnel : ce qui est notre attitude vis-à-vis de toutes les grandeurs du passé ; il n'en va pas autrement pour ma propre dernière phase de 10 ans — je l'approuve tout à fait [*ich billige sie durchaus*], mais je connais un point de vue plus élevé. Dans le cas de W<agner>, j'avais justement discerné une réalité supérieure, son idéal — c'est *avec ce dernier* que je suis allé à B<ayreuth> — *d'où* ma déception.[7]

Je laisse ici de côté la question de la cohérence des six dernières années de l'activité philosophique de Nietzsche, qui dépasse largement le cadre du présent travail. Il me sera suffisant de pouvoir affirmer avec une certaine assurance que Nietzsche a pensé, ne serait-ce que par moments[8], les textes de la période moyenne ainsi par ailleurs que ceux de la période de jeunesse comme constituant des *phases* de sa pensée, des périodes d'activités intellectuelles animées et orientées chaque fois par un projet particulier[9]. Mais comme pour toute affirmation d'auteur, celle-ci ne saurait

---

eu égard à l'orientation du présent travail, P. D'Iorio a suggéré qu'il n'y aurait pour ainsi dire que deux périodes, ou plutôt une pensée proprement nietzschéenne dont le développement, par ailleurs cohérent et continu, est interrompu (ou réprimé) par l'épisode wagnérien (*Le voyage de Nietzsche à Sorrente*, 2012, p. 88-89).

[6] L. Andreas-Salomé, *Friedrich Nietzsche à travers ses œuvres*, 1992[1894].

[7] Lettre du 6 août 1878, Corr. III, p. 323-324 (KSB 5, p. 344-345). J'aurai l'occasion de revenir sur cette lettre, qui est l'une de celles où Nietzsche articule le plus nettement le caractère nuancé de sa rupture avec Wagner. Sur le thème dont il est ici question, comparer les deux notes de l'été 1878, 27 [65] : « Dans le Böhmerwald [*sci*l. à Klingenbrunn, là où Nietzsche fuit les répétitions générales du *Ring* en 1876 pour prendre les premières notes pour ce qui deviendra HH], je m'élevai au-dessus de la *phase* », ainsi que 1878, 29 [3].

[8] Que ces moments appartiennent en outre à la période que je me propose d'interpréter me semble témoigner en faveur de mon approche.

[9] Dans le cas de la période wagnérienne, il me faut cependant nuancer en ajoutant que si les textes publiés visent bien à défendre un projet unique (le projet culturel wagnérien), les textes posthumes en dépassent à bien des égards largement le cadre, et anticipent en de nombreux points sur la période ultérieure.

tenir d'elle-même : c'est l'étude des textes qui montrera si le cadre interprétatif proposé, même s'il l'a été par leur rédacteur, tient la route.

C'est donc en un sens avant tout heuristique que je me propose d'employer ces notions de périodes ou de « phases ». La cohérence interne du projet que devraient constituer les textes regroupés n'est pas garantie d'avance, mais le regroupement par leur auteur nous donne en lui-même une bonne raison d'en tenter l'étude comme un tout. C'est à l'interprète charitable de chercher à reconstituer les fils du développement qui s'y déploie — quitte à devoir admettre qu'ils sont mal noués.

b. Approches interprétatives de la période moyenne

Un problème de forme similaire refait toutefois surface lorsque vient le moment d'interpréter les différents livres qui composent la période moyenne en elle-même. C'est le premier problème que j'évoquais plus haut, et que l'on pourrait formuler sommairement ainsi : à quel point doit-on tenir les idées avancées dans chacun des livres de la période moyenne de Nietzsche comme distinctes, si leur auteur les présente comme une série de contribution à un unique projet ? Quels développements peuvent se manifester dans les livres d'un auteur qui publie un nouvel ouvrage chaque année (voire deux livres en neuf mois !)[10] et qui a en outre été gravement malade pendant toute cette période ? Doit-on tenir l'ensemble de ces textes comme l'expression d'une doctrine fixe, comme le développement d'une pensée guidée par un fil directeur, ou peut-être encore comme une pensée qui se redéfinit constamment ? Nous sommes ainsi confrontés au même problème que plus haut, cette fois à plus petite échelle : l'unité postulée du tout (la période) menace d'absorber celle que l'on pourrait prêter aux parties comme telles (les livres). Et si nous n'admettons pas cette fixité, alors il semble que nous devions fournir une justification pour les apparentes incohérences de Nietzsche, qui ne cesse de présenter au public, de façon rapprochée, des idées parfois assez différentes, voire contradictoires.

Dans le commentaire de langue anglaise, où ces textes ont été le plus intensément discuté et leur interprétation débattue, ces difficultés ont donné lieu à trois principales approches interprétatives,

[10] Il s'agit des deux compléments à HH (OSM et VO), publiés respectivement en mars et décembre 1879.

dont l'une peut être tenue pour dominante. Les deux autres, à maints égards plus critiquables, soulèvent néanmoins d'importants problèmes qui méritent l'attention.

Ruth Abbey, avec son livre *Nietzsche's Middle Period*, a publié la première d'une série de monographies cherchant à mettre en évidence la valeur particulière de la période moyenne de Nietzsche. Dans cet ouvrage, où elle soulignait l'importance de ne pas lire les œuvres de Nietzsche dans leur ensemble comme un « monolithe », elle a pourtant approché les textes de la période moyenne comme si Nietzsche y exprimait les mêmes idées de son début à sa fin[11]. Ainsi la période jouait-elle dans son interprétation le rôle de principale unité interprétative, au détriment du livre. D'autres commentateurs comme Jonathan Cohen ou Paul Franco ont rapidement répondu, soulignant l'importance de considérer les différents livres à l'intérieur de la même période comme des « unités d'interprétation »[12], entre lesquelles les idées et les arguments ne sont pas nécessairement restés constants[13]. Le débat dans le commentaire anglophone pour déterminer l'approche adéquate à l'interprétation de la période moyenne était lancé.

Malgré de nombreuses critiques, Abbey a offert une défense détaillée de son approche[14]. Elle appelle celle-ci, d'après une formule de Paul Franco, la « lumping method » (méthode par regroupement ou par amalgamation), qu'elle veut défendre contre les partisans de la « developmental method »[15], lesquels suggèrent plutôt que les livres de la période moyenne devraient être approchés comme des entités séparées, puisque « [l] a pensée de Nietzsche subit des développements majeurs au courant de la période moyenne. » [16] Sans pouvoir démontrer que l'on devrait adopter sa *lumping method*, l'argument d'Abbey est plus modeste : il s'agit plutôt d'affirmer que la *developmental method* ne saurait pas d'emblée être tenue pour préférable, puisqu'il n'est pas a priori nécessaire que la pensée de Nietzsche ait substantiellement évolué au fil des écrits des années 1878-1882[17]. Selon Abbey, les résultats de son approche sont en outre pour l'essentiel exactement les mêmes que ceux de la

---

[11] R. Abbey, *Nietzsche's Middle Period*, p. XII-XIII.

[12] J. Cohen, *Science, Culture and Free Spirits,* 2010, p. 14.

[13] Voir P. Franco, *Nietzsche's Enlightenment*, 2011, p. 231 note 9 et p. 236 note 6.

[14] R. Abbey, « Lumping it and liking it: On reading the works of Nietzsche's Middle Period », *Pli*, vol. 25, 2014.

[15] Abbey qualifie cette approche la « separation method » pour accentuer le contraste avec sa « lumping method » (amalgamation/séparation), mais j'emploierai ici l'expression « méthode développementale », appellation plus usuelle dans le commentaire et qui à mon avis la décrit avec un peu plus de précision.

[16] Franco, *Nietzsche's Enlightenment*, p. XIV. Au nombre des partisans de cette méthode développementale, on pourrait ajouter K. Ansell-Pearson, *Nietzsche's Search For Philosophy : On the Middle Writings*, 2018. M. Ure, *Nietzsche's Therapy : Self-Cultivation in the Middle Works*, 2008, pourrait quant à lui être compté parmi ceux qui traitent pour l'essentiel sans distinctions les ouvrages de la période moyenne.

[17] R. Abbey, « Lumping it and liking it », p. 138.

developmental method de Paul Franco et Jonathan Cohen[18]. Or, s'il semble inévitable qu'un certain nombre de thèmes soient traités de façon plus ou moins statique par l'auteur au fil d'ouvrages publiés en si rapide succession, et donc que la *lumping method* visera bien parfois juste et arrivera aux mêmes résultats que la *developmental method* qui sépare les textes comme unités d'interprétation, elle est vouée à manquer les lieux, peut-être moins nombreux, mais d'autant plus critiques, où des changements d'importance sont introduits. La conception nietzschéenne de l'art est justement l'un de ces thèmes qui, comme l'ont remarqué depuis longtemps les commentateurs, subit des développements au fil des écrits de la période moyenne, et même déjà entre *Humain, trop humain* et ses compléments[19].

La présente étude, qui se veut une approche du développement de la problématique artistique à l'intérieur d'un corpus restreint, ne peut manquer de traiter les livres comme unités interprétatives. L'approche développementale, cependant, n'est pas la seule avenue que l'on retrouve dans la littérature secondaire pour approcher les différents livres de la période moyenne comme représentants de étapes distinctes d'un développement. Une proposition plus récente est l'approche « dialectique » de Matthew Meyer. Son caractère quelque peu inhabituel ne doit pas nous empêcher de la prendre au sérieux : le défi qu'elle pose à la méthode développementale s'appuie sur des prémisses solides et ne saurait être repoussé du revers de la main. La thèse de Meyer consiste à affirmer que

> ces œuvres se laissent au mieux comprendre comme un *Bildungsroman* dialectique consciemment construit dans lequel Nietzsche se guide lui-même et ses lecteurs à travers une série d'étapes philosophiques, lequel commence par une quête de la vérité à l'aide des sciences naturelles dans *Humain, trop humain* et culmine dans la renaissance de la tragédie dans *Ainsi parlait Zarathoustra* [...].[20]

Meyer partage l'idée de la méthode développementale selon laquelle il y a des différences manifestes entre les différents livres de la période moyenne, mais elles ne représentent pas selon lui nécessairement des changements dans les positions philosophiques de Nietzsche lui-même. C'est là la principale nouveauté de son approche, qui vient problématiser, à raison, la simplicité apparente de la position auctoriale de Nietzsche vis-à-vis des livres de sa période moyenne[21]. À ce premier aspect, il faut en ajouter deux autres, beaucoup plus contestables. D'abord, dès le début de sa

[18] R. Abbey, « Lumping it and liking it », p. 150.
[19] Voir J. Young, *Nietzsche's Philosophy of Art*, 1992, p. 58-91.
[20] M. Meyer, *Nietzsche's Free Spirit Works : A Dialectical Reading*, 2019, p. 3.
[21] M. Meyer, *Nietzsche's Free Spirit Works*, p. 34.

période moyenne, Nietzsche aurait eu en tête une sorte de plan, un schéma du développement à venir ; c'est l'aspect « consciemment construit » de ce « *Bildungsroman* » que constitueraient ensemble les livres de la période moyenne. Meyer croit surtout pouvoir interpréter celle-ci à l'aide du schème de développement de la culture que proposait la *Naissance de la tragédie*[22], qui voyait dans les philosophies de Kant et Schopenhauer la réémergence du pessimisme dionysiaque dans l'ère moderne[23] et l'annonce de la figure charnière du « *Socrate musicien* »[24]. C'est de cette figure de transition, selon Nietzsche, que devait renaître le besoin d'art chez l'homme théorique arrivé aux limites de sa tentative optimiste de correction de l'existence par la connaissance[25], permettant ainsi la renaissance d'une culture tragique. Nietzsche adopterait donc dans *Humain, trop humain* selon Meyer le rôle de « philosophe pessimiste » afin, à terme, de permettre un retour à la tragédie à la fin de la période moyenne dans son *Zarathoustra* (1883-1885)[26].

Le texte de Meyer est très argumenté, et une réfutation détaillée de sa position n'aurait pas sa place ici. Dans l'ensemble, deux points représentatifs me semblent cependant importants à souligner. D'abord, comme beaucoup d'interprétations de la période moyenne, les schèmes que Meyer emploie pour interpréter le déploiement de ces textes — celui de la *Naissance de la tragédie* en première ligne, mais également les récits rétrospectifs ultérieurs des préfaces de 1886-1887 et d'*Ecce Homo*, les bien connues *Métamorphoses* du *Zarathoustra* ainsi que la section sur « Comment le monde est devenu fable » du *Crépuscule des idoles* — sont pour la plupart non seulement extérieurs, mais également fort ultérieurs à cette période. Ceci donne lieu, sans surprises, à des interprétations qui tirent le Nietzsche de la période moyenne dans la direction des autres périodes, jusqu'à faire de lui — l'auteur d'un roman de formation qui en définitive n'avait d'autre fin que de mener hors des textes de la période moyenne. Ceux-ci ne sont plus considérés comme le fruit d'une errance, mais au contraire, comme une sorte de *mise en scène délibérée d'une errance* qui doit servir de propédeutique aux lecteurs. De façon plutôt paradoxale, la lecture extrêmement serrée qu'offre Meyer des textes de la période moyenne et des écrits de Nietzsche la concernant est la

---

[22] M. Meyer, *Nietzsche's Free Spirit Works*, p. 12-13, et plus généralement toute l'introduction, p. 3-81. Cette idée se trouvait déjà proposée, de façon cependant plus nuancée, dans P. Heller, *Von den ersten und letzten Dingen*, 1972, surtout les p. IX-XXXIX de la préface et p. 121.

[23] NT § 18, p. 198 (KSA 1, p. 118) et NT § 19, p. 209 (KSA 1, p. 128).

[24] NT § 15, p. 181 (KSA 1, p. 102).

[25] NT § 13, p. 168-169 (KSA 1, p. 89).

[26] M. Meyer, *Nietzsche's Free Spirit Works*, p. 17-18. On trouve des suggestions similaires dans l'introduction de P. Heller, *Von den ersten und letzten Dingen*, notamment p. XXXII, sans le caractère intentionnel propre à l'interprétation dialectique de Meyer.

version la plus développée d'une tendance interprétative classique, qui voit dans cette période un moment (presque) entièrement négatif d'une dialectique se déployant à l'échelle de l'œuvre entière, et propose autrement dit une nouvelle explication pour l'essentiel extérieure aux textes analysés (c'est-à-dire ceux de la période moyenne), explication qui vise à justifier le « détour » de Nietzsche par une voie qui semble à ces interprètes difficilement conciliable avec le portrait intellectuel que l'on se fait habituellement de lui. Bref, les schémas d'analyse retenus étant des schémas somme toute rigides et provenant d'autres périodes de l'activité intellectuelle de Nietzsche, ils tendent vers une réduction du Nietzsche de la période moyenne aux fins et en partie aux moyens de ces autres périodes.

Ensuite, Meyer, fidèle au schème de la *Naissance de la tragédie*, lit *Humain, trop humain* comme un livre uniquement traversé par la dévotion à la science et à la vérité propre à l'esprit libre, figure à laquelle en outre, selon lui, Nietzsche s'identifierait entièrement. Ces deux prémisses, à mon avis, sont fausses : l'impossibilité du mode de vie *entièrement* dédié à la connaissance de l'esprit libre et le caractère de *projet* de l'esprit libre, projet de vie pour d'autres et jamais *entièrement* pour Nietzsche lui-même, sont déjà présents dans *Humain, trop humain*, comme elles le sont dans les notes qui préparent le livre[27]. Cette raison à elle seule suffit, il me semble, à mettre à mal sa thèse en entier : il ne s'agit jamais de susciter un pessimisme chez ses lecteurs à l'aide d'une impossible quête de la vérité, afin de permettre un retour de l'art selon le modèle de la tragédie attique au terme de son *Bildungsroman*. Le projet de l'esprit libre a une autre fonction : l'atteinte d'un nouveau stade de culture qui *intègre* la science, sans pour autant s'y *résumer*, laquelle exige d'abord une certaine « purification » scientifique de la culture, qui traîne toujours avec elle les moyens thérapeutiques visant à répondre aux maux de toutes sortes qu'elle a pu avoir depuis ses débuts, même si ceux dont elle souffre aujourd'hui en diffèrent du tout au tout. Ce but est formulé d'emblée, dès *Humain, trop humain* ; l'esprit libre est immédiatement proposé comme moyen de l'atteindre, et simultanément présenté comme hautement équivoque. Là réside une grande partie de la complexité de ces textes et de leur problématique : tout semble introduit d'un coup, comme lancé pêle-mêle au lecteur, qui doit démêler ce qui relève du problème, du projet, des moyens, de l'idéal, et ainsi de suite. Les modalités du discours nietzschéen, lorsqu'est introduit le « style aphoristique », se multiplient de façon étourdissante, sans que l'auteur nous indique toujours comment prendre les sentences qu'il

[27] Voir *infra* les chs 2 et 3.

nous assène. Ce projet philosophique interne à *Humain, trop humain* est à mon avis trop simplifié dans l'interprétation de Meyer, qui en retient surtout ce qui sert son schéma interprétatif dialectique.

J'en reviens donc finalement au problème à mon avis le plus important repéré par Meyer, celui de la position singulière de Nietzsche comme auteur face aux livres de sa période moyenne. Car, si Nietzsche n'a pas, à mon avis, pensé ceux-ci comme un *Bildungsroman*, reste que l'approche développementale peut bénéficier du défi lancé par l'approche dialectique en ce qui concerne la complexité de cette relation auctoriale. Il est manifeste que, d'une part, Nietzsche ne change pas d'avis tous les ans pendant cette période, de sorte qu'il doive réécrire à chaque fois un nouveau livre pour corriger ses positions antérieures dans leur ensemble. De même, chacun des livres de la période moyenne n'est pas une simple reformulation des thèses des livres précédents, aussi près de celles-ci puissent-ils parfois paraître. Pourquoi alors une production aussi intensive ? Meyer suggère à raison que l'approche développementale semble suggérer (au moins implicitement) que Nietzsche, face aux difficultés internes de chacun de ses livres, aux tensions qui s'y manifesteraient malgré lui, se verrait forcer de réviser ses thèses avec chaque nouvelle publication[28]. Ce serait donc à chaque fois les *insuffisances* du livre précédent qui le forceraient à la préparation du nouveau texte, voué à le remplacer. Or, Nietzsche commençait presque chaque fois un nouveau livre alors que le précédent vient à peine de quitter les presses, et pensait généralement le livre qu'il vient à peine de terminer et celui qu'il commence comme reliés entre eux, signalant ces liens de différentes façons[29]. Il faut à mon avis rendre compte de cette manifeste continuité, qui ne me semble cependant pas pouvoir s'expliquer par le caractère entièrement instrumental et donc par le développement (au moins partiellement) artificiellement construit des écrits de Nietzsche pendant cette période que suggère la méthode dialectique.

Ma propre proposition interprétative se fera en trois temps. D'abord, j'aimerais suggérer l'emploi d'un autre schème, emprunté celui-là au *Nachlass* de jeunesse et au contexte des réflexions sur la

---

[28] M. Meyer, *Nietzsche's Free Spirit Works*, p. 42. Pour un exemple, voir p. ex. le premier chapitre de K. Ansell-Pearson, *Nietzsche's Search for Philosophy*, p. 17-45.

[29] M. Meyer, *Nietzsche's Free Spirit Works*, p. 73. Rappelons qu'OSM et WS sont, dans leurs premières éditions, tous deux désignés comme « appendices » à HH au dos de leurs pages titres (respectivement à l'aide des termes « Anhang » et « Nachtrag » ; sur cette distinction, voir *infra* ch. 6a). Nietzsche avait également voulu poursuivre dans OSM la pagination et la numérotation des aphorismes commencées dans HH, ce à quoi le convainquit de renoncer son éditeur (lettre à E. Schmeitzner du 23 nov. 1878, Corr. III, p. 343-344 [KSB 5, p. 365-366] ; voir Schaberg, p. 69-70). Enfin, les trois premiers livres de GS avaient initialement été pensés comme suite à A (lettre à H. Köselitz du 25 janv. 1882, Corr. IV, p. 165 [KSB 6, p. 159] ; voir Schaberg, p. 83-84).

philosophie préplatonicienne, pour l'interprétation de ce que fait Nietzsche dans sa période moyenne. Ce schème est celui du « philosophe comme médecin de la culture », qui se recommande à nous, d'abord, parce qu'il donne un modèle *flexible* d'une approche de la philosophie comme tentative de réaliser un agencement productif des différentes forces culturelles ; et d'autre part, parce qu'on en trouve des échos clairs au moins jusque dans le dernier livre de la période moyenne, *Le gai savoir*, autant au niveau de sa forme qu'au niveau de son vocabulaire. Je présenterai ce schème plus en détail dans la section suivante.

Ensuite, conformément à ce schème, j'aimerais suggérer que ce que Nietzsche cherche à faire dans les textes de la période moyenne est de *ménager une place nouvelle à la science dans l'organisation de la culture*, une place qu'elle n'avait pas jusqu'à présent dans sa pensée. Ceci implique, en retour, une diminution de l'importance donnée aux autres principales « forces culturelles », nommément l'art et la religion (cette dernière ayant auparavant surtout son importance sous la forme du mythe). C'est à cette fin qu'est introduit l'idéal de l'esprit libre, qui ne vise pas l'atteinte d'une « culture scientifique », ni encore le retour à la culture tragique de la *Naissance de la tragédie*, mais bien plutôt l'atteinte éventuelle de cette culture « supérieure » qui intègre une plus grande pluralité de forces, dont Nietzsche fait notamment la description dans la cinquième section d'*Humain, trop humain*.

Enfin, ce qui explique principalement la multiplication des livres que Nietzsche écrit sur des sujets si proches, et notamment les deux « suppléments » à *Humain, trop humain* qui reprennent la forme du livre principal[30], c'est la difficulté même de la solution culturelle qu'il propose. Comme je l'ai déjà évoqué, l'esprit libre n'est pas un individu existant auquel Nietzsche s'adresse, il n'est pas non plus Nietzsche lui-même : il est un espoir, un « *idéal* »[31]. D'emblée, toutefois, il apparaît à Nietzsche comme aussi paradoxal que nécessaire à la transformation culturelle qu'il espère. *Humain, trop humain* en effet est un livre où deux problèmes s'emboîtent. L'esprit libre est la solution au problème culturel que Nietzsche identifie, mais l'esprit libre lui-même est également un problème auquel le livre est une tentative de réponse. Ce sera là une constante tout au long de la période moyenne : ces deux problèmes, ou plutôt, ce problème et sa solution problématique, sont ce qui anime la réflexion de Nietzsche. Nietzsche pose donc simultanément deux questions. D'abord : comment réaliser

[30] Sur ce sujet, voir ch. 6a.

[31] Voir le quatrième de couverture de la 1re éd. de GS, cité *supra*, note 3. L'idée que l'esprit libre aurait été une invention de Nietzsche, née de la nécessité, survient dans la préface ajoutée à HH en 1886 (HH, Préface §§ 1-2), dans des termes somme toute très proches de ceux du plus important des brouillons de préface initiaux, déjà rédigé en 1877, 25 [2].

l'intégration de la science à la culture ? À quoi il répond : il faut que certains d'entre nous se consacrent pour un temps entièrement à la connaissance, refroidissent leurs passions, se « purifient » de ces résidus de culture ancienne qui menacent de nous écraser[32]. D'où émerge alors une deuxième question : comment une vie de dévotion entière à la connaissance est-elle possible ? *Qui* peut vivre ainsi[33] ? C'est cette deuxième question, beaucoup plus difficile, qui empêche que Nietzsche ne s'arrête trop vite à une position fixe, et qui le pousse à poursuivre sa réflexion dans sa voie. Une fois ces questions posées, Nietzsche s'affairera dans les livres de la période moyenne à approfondir son portrait de l'esprit libre, de sa tâche, de la culture dont il cherche à se détacher et de celle qu'il espère et désire préparer. C'est à l'intérieur de ce cadre que se déploiera sa réflexion sur l'art, qu'il cherchera non seulement à intégrer au portrait de cette nouvelle culture, mais également à mettre à contribution lorsqu'il s'agira de lui donner sa forme. Ainsi, on peut dire que Nietzsche formule un problème au début de sa période moyenne, problème qu'il travaillera selon plusieurs perspectives au fil des livres qui la constituent. Plutôt que comme *Bildungsroman*, on pourrait penser cette période comme un *laboratoire*, où Nietzsche travaille toujours dans le cadre d'une même problématique, selon une orientation relativement stable.

c. Le modèle interprétatif proposé : le philosophe comme médecin de la culture

Dans le choix de la méthode à adopter pour l'interprétation de la période moyenne de la philosophie de Nietzsche, deux prérequis très généraux me semblent au minimum s'imposer. D'une part, le modèle interprétatif ne devra pas séparer la période moyenne de la période antérieure, mais bien rendre compte de la continuité entre ces deux phases. Ceci, afin d'éviter d'exagérer la rupture que représente le passage au projet de l'esprit libre dans la pensée de Nietzsche, en démontrant que celui-ci s'inscrit de façon cohérente dans le cadre de l'approche philosophique qui caractérisait d'ores et déjà sa pensée. Ce réquisit devra permettre, par la même occasion, d'établir d'autres similitudes avec la période ultérieure, dont on accepte généralement les liens assez forts avec la période de jeunesse[34].

---

[32] Voir *infra*, ch. 2.

[33] Voir *infra*, ch. 3.

[34] La question du passage de la période moyenne à la maturité me semble moins pressante à traiter dans le cadre de ces considérations initiales de méthode. Ce passage, en effet, est annoncé à la fin de la période moyenne, dans le 4e livre du *Gai savoir* (voir l'introduction de l'éternel retour au GS 341 et l'« *Incipit tragœdia* » du GS 342, dernier paragraphe de la première édition, qui introduit la figure de Zarathoustra).

Ce faisant, mon but sera d'éviter les conséquences de cette réaction de choc, assez classique chez les commentateurs de Nietzsche, lesquels s'intéressent habituellement surtout à la période de la maturité et de jeunesse[35], réaction qui mène à un certain rejet des textes de la période moyenne hors du corpus, ou à tout le moins à une sérieuse minimisation de leur importance[36]. En effet, face à ce Nietzsche qui avait auparavant porté aux nues l'art dionysiaque, qui avait pu affirmer que le langage était tout entier rhétorique et que la connaissance sensible était viciée jusqu'à la racine ; ce même Nietzsche qui introduira ensuite les concepts marquants qu'on lui connaît mieux, mort de Dieu, perspectivisme, éternel retour, volonté de puissance, et ainsi de suite, et qui, de façon soudaine dans le livre publié en 1878, défend une vie « scientifique » dédiée à la connaissance et en appelle à une poursuite du projet des Lumières, à la mesure et à la modestie en toute chose ; face à ce nouveau personnage, en effet, on peut initialement avoir l'impression d'une régression. Ainsi a-t-on pu dire par exemple qu'il avait réagi à sa rupture avec ou à son éloignement de Wagner (dépendant des interprétations) en adoptant des positions plus ou moins inverses, proches de celles de son nouvel ami Paul Rée[37] ; qu'il s'était fait « positiviste », « scientiste », le temps de quelques années, avant de retrouver le chemin de lui-même avec le 4e livre du *Gai Savoir* (1882) et le *Zarathoustra* (1883) — et ce, alors même que, dans ses récits rétrospectifs de 1888, il situait ce même retour à lui-même en 1876, au moment de son abandon du projet wagnérien[38]. Pour comprendre les textes de sa période moyenne comme un stade de son développement plutôt que comme une errance, pour éviter la tentation du raccourci de l'explication biographique là où la cohérence du projet entre les différents livres peut sembler aux premiers abords faire défaut, il faut donc un modèle qui explique autant que possible philosophiquement, à l'aide de problèmes et d'arguments, le passage d'une étape de sa

[35] La période wagnérienne (1869-1876) et la période de maturité (1883-1888) sont souvent, justement, rattachées l'une à l'autre dans le commentaire, la première annonçant la seconde, voir contenant ses problèmes *in nuce* ; ce que Nietzsche a certainement lui-même encouragé avec l'essai d'autocritique ajouté à la NT en 1886 et les références au fait que SE et RWB contiendrait des promesses qu'il aurait ensuite remplies (cf. le brouillon de lettre à un correspondant inconnu, que les éditeurs datent d'août 1885 (Corr. V, p. 78-79 ; KSB, 7, p. 75) la lettre à G. Brandes du 10 avr. 1888 (Corr. VI, 278; KSB 8, p. 287), ainsi qu'EH, « Pourquoi j'écris de si bons livres », « Les Inactuelles », § 3.

[36] Il me semble qu'on a toujours affaire, dans nombre d'études consacrées à la période moyenne de Nietzsche et à HH en particulier, au problème que soulevait déjà en 1985 M. Montinari, bien que de façon détournée : « Il y a, dans les études consacrées à Nietzsche, un insupportable malentendu qui tend à minimiser le tournant représenté par *Humain, trop humain* dans l'œuvre de Nietzsche, dans le développement de sa philosophie. » (Montinari, « Nietzsche contra Wagner — Été 1878 » dans *Nietzsche* (Cahiers de l'Herne), M. Crépon (dir.), 2014, p. 249) C'est en effet ce que laisse à mon avis entrevoir le fait que l'on cherche très souvent dans la période moyenne un « autre » Nietzsche.

[37] Sur P. Rée, voir l'étude de R. Small, *Nietzsche and Rée. A Star Friendship*, 2005. Cf. M § 484.

[38] EH, « Livres », HH § 2.

pensée à l'autre[39]. La saisie de la cohérence de son développement est, en outre, une exigence constamment répétée par Nietzsche lui-même pour la compréhension de l'ensemble de sa pensée, et de sa philosophie de la maturité en particulier. Ce problème ne se pose donc pas seulement pour qui veut bien comprendre le contenu des textes ici à l'étude : selon Nietzsche lui-même, comprendre, bien comprendre les textes de la période moyenne serait une condition pour la bonne intelligence de son *Zarathoustra* ou encore de la *Généalogie de la morale*[40].

D'autre part, le modèle interprétatif devra rendre compte de la complexité du rôle du philosophe dans son rapport avec la culture tel que Nietzsche le conçoit. La principale difficulté qu'a rencontrée le commentaire, à mon avis, tient au fait qu'on a cherché à interpréter la période moyenne comme la période où la science prenait tout bonnement *la place de l'art* dans la compréhension nietzschéenne de la culture. Ce qui signifierait, en d'autres termes, que la science devrait dès lors donner à la culture son unité que l'art, auparavant, pouvait seul lui garantir, qu'elle devrait maintenant lui procurer sa direction, bref être garante autant de son présent que de son avenir. Or, le geste de Nietzsche est beaucoup plus complexe, sa conception de la culture trop nuancée pour se résumer au passage d'un monisme culturel à un autre. Pour comprendre comment Nietzsche passe d'une philosophie où la culture tragique qui a existé une fois en Grèce antique doit être produite à nouveau sous une nouvelle forme intensifiée par le génie artistique, à une philosophie où la science doit être porteuse de nouvelles possibilités d'avenir pour l'humanité, et surtout pour comprendre la place que pourra occuper l'art dans cette configuration nouvelle, c'est aux nuances et aux développements de sa compréhension de la culture comme rapport complexe de forces dont seule la *combinaison* permet le développement ascendant qu'il faudra porter une attention particulière. Cette compréhension est développée autant dans les écrits publiés que dans les textes posthumes de la période wagnérienne (1869-1876), et d'une façon particulièrement prégnante pour les textes ultérieurs dans les travaux concernant les philosophes préplatoniciens et dans les notes concernant le projet d'*Inactuelle* sur la philologie de 1875. Ma lecture de la période moyenne sera donc en même temps une lecture de ce qui, dans les textes de la première moitié des années 1870,

[39] Voir M. Montinari, *Nietzsche lesen*, 1982, p. 45 : « la rupture avec Wagner fut un fait intellectuel, philosophique ».

[40] Voir les lettres à E. W. Fritzsch du 7 août 1886, Corr. 5, p. 220 (KSB 7, p. 225) et du 19 août au 1er sept. 1886, Corr. 5, p. 231 (KSB 7, p. 237), ainsi que la lettre à M. von Salis du 14 sept. 1887, Corr. 6, p. 152 (KSB 8, p. 151).

et en particulier dans le *Nachlass* et dans les cours de cette période, a préparé et a ouvert la voie au problème et à la méthode qui se révèlent d'abord avec *Humain, trop humain*.

Il paraît inévitable que, comme philologue classique, membre d'un corps professionnel dont la tâche idéale était non seulement de dévoiler, mais également d'incarner la valeur de modèle de l'antiquité dans le monde contemporain[41], Nietzsche ait d'abord cru trouver la forme idéale de la culture dans l'art du monde antique. L'exemple le plus éclatant en est probablement la *Naissance de la tragédie*, bien qu'évidemment la renaissance de la culture tragique à laquelle celle-ci appelle ne soit pas une simple reproduction de la culture des anciens, mais quelque chose de plus, d'irrigué par les énergies nouvelles libérées par un optimisme théorique qui finit par se mordre la queue, celui du « Socrate qui fait de la musique », autrement dit : un art voué à compenser un pessimisme d'autant plus profond qu'on a cherché avec force pendant deux millénaires à se convaincre qu'il n'y avait pas de raison d'y succomber. Peu de temps après la publication de ce livre, Nietzsche concentre son attention sur l'étude des philosophes préplatoniciens, qui devaient constituer le pendant philosophique des tragiques dont il était question dans la *Naissance de la tragédie*[42]. Alors que la *Naissance de la tragédie* et les textes contemporains avaient défendu une théorie selon laquelle seul le génie artistique était en mesure de donner forme à la culture grâce à son œuvre d'art, Nietzsche s'intéresse maintenant au revers d'apparence initialement historique de cette question. Pourquoi en effet tous ces philosophes préplatoniciens, nombre desquels étaient en outre des réformateurs, ont-ils échoué à fonder une culture ? Et si ces philosophes d'avant le « déclin » socratique de la philosophie n'ont pas été en mesure de fonder une culture — la philosophie dispose-t-elle seulement alors des moyens pour réaliser cette tâche ? Nietzsche répond par la négative : si *eux,* entre tous, ont échoué, alors *aucune* philosophie ne peut fonder de culture. Ce qui ne signifie pas pour autant qu'elle ne puisse pas avoir *d'effets* sur la culture, partant, qu'elle n'a pas de *tâche* culturelle.

C'est à l'hiver 1872-1873, alors que Nietzsche travaille à refondre son texte sur les philosophes préplatoniciens pour la publication, seulement quelques mois avant qu'il ne donne à ce travail la forme qu'on lui connaît le mieux, soit la *Philosophie à l'époque tragique des Grecs*, qu'il esquisse une série de notes sur un thème bien connu, celui du « *philosophe comme médecin de la culture* »[43].

---

[41] F. A. Wolf, *Darstellung der Alterthums-Wissenschaft*, 1869, emprunté par Nietzsche à la bibliothèque de Bâle le 18 févr. 1875 (Crescenzi, p. 430).

[42] Lettre à K. von Gersdorff du 2 mars 1873 ; Corr. II, p. 410 (KSB 4, p. 132).

[43] 1872-1873, 23 [15].

L'une d'elles en particulier est d'une grande importance pour la question qui m'intéresse ici, et ouvre des horizons de lecture pour la période wagnérienne autant que pour la période moyenne. Je la reproduis ici presque en entier, parce qu'elle constituera le socle de mon approche interprétative :

> *Philosophie et peuple*. Aucun des grands philosophes grecs n'entraîne le peuple à sa suite [...]. Ce à quoi de tels philosophes ne sont pas parvenus, comment de moindres esprits y parviendraient-ils ? Il n'est pas possible de fonder la philosophie sur une culture populaire (*Volkscultur*). La philosophie ne peut donc avoir, relativement à la culture, une signification fondamentale, mais seulement une signification accessoire. Laquelle ?
>
> *Réfrènement du mythe*. — Renforcement du sens de la vérité contre la libre invention (*freien Dichtung*). *Vis veritatis* ou de la connaissance pure (Thalès Démocrite Parménide).
>
> *Réfrènement de l'instinct de connaissance* — ou renforcement de l'élément mythique-mystique, de l'élément artistique (Héraclite Empédocle Anaximandre.) Législation de la *grandeur*.
>
> *Démolition* (*Zertrümmerung*) *du dogmatisme rigide* : a) dans la religion b) coutume c) science. Trait *sceptique*. Chaque force (religion, mythe, pulsion de connaissance) a, en quantité excessive, des effets barbares, immoraux et abêtissants, comme domination pétrifiée (*starre Herrschaft*). (Socrate.)
>
> *Démolition de la sécularisation aveugle*. (Substitut de la religion). (Anaxagore Périclès.) Trait *mystique*.
>
> Résultat : elle ne peut créer de culture
> mais la préparer
> ou la préserver
> ou la tempérer (*mäßigen*).
>
> *Pour nous* : le philosophe est pour toutes ces raisons le tribunal suprême de l'école : préparation du génie : car nous n'avons pas de culture. De la symptomatologie (*Symptomlehre*) de notre temps, il ressort pour l'école les tâches suivantes :
>
> 1) Démolition de la sécularisation (manque de la philosophie populaire).
> 2) Réfrènement des effets barbares (*barbarisirenden Wirkungen*) de l'instinct de connaissance (sans pour autant tomber dans la philosophie fabulatrice (*Enthaltung von der spintisirenden Philosophie*).
> Contre l'histoire « iconique »
> contre les savants qui « travaillent ».
>
> La culture ne peut jamais sortir que de la signification centralisatrice d'un art ou d'une œuvre d'art. Involontairement, la philosophie préparera la vision du monde (*Weltbetrachtung*) propre à une telle œuvre.[44]

Et sur la même page, on trouve également une autre note, tout aussi importante, dont je cite la fin :

> Je parle des préplatoniciens, car avec Platon commence l'hostilité ouverte contre la culture, la négation[45]. Or je veux savoir comment une philosophie non hostile se comporte vis-à-vis d'une culture

[44] 1872-1873, 23 [14].

[45] Nietzsche avait pu, en 1870, être plus clément envers Platon : dans BO, § 12, KGW III, 5/1, p. 154, il avait parlé de sa « nature d'artiste », il avait comparé sa république à un « État-œuvre d'art (*Staatskunstwerk*) », œuvre dont la véritable fonction était non pas d'être *réalisée*

existante ou en cours de formation (*werdende Kultur*) : le philosophe, ici, est le pharmacien (*Giftmischer*) de la culture.[46]

J'aimerais suggérer que c'est une véritable méthode que Nietzsche expose ici, un condensé extrait de ses études de la philosophie préplatonicienne, leçons qui valent à ses yeux pour les philosophes et la philosophie de tous les temps, qu'il appliquera au présent, mais qui sont suffisamment flexibles pour s'appliquer à des contextes extrêmement différents. Le vocabulaire médical qu'il emploie, évoquant la « symptomatologie » de son temps et le philosophe comme « Giftmischer der Kultur », ne laisse pas de doutes sur le fait que c'est à cette réflexion qu'il pense donner le titre « *Le philosophe comme médecin de la culture* », qui survient pour la toute première fois au bas de la page où ces notes sont inscrites. Comme le suggère P. van Tongeren, certains des thèmes mentionnés (la critique de « l'histoire "iconique" », autre nom de l'histoire antiquaire, ainsi que celle du « savant "travailleur" ») seront également centraux à l'*Inactuelle* sur l'histoire de 1874[47]. Mais cette note, prise quelques mois avant le début de la publication des *Inactuelles*, semble bien donner le ton à davantage que la seule série de ces écrits de polémique culturelle.

On n'a pas été suffisamment attentif, à mon avis, au fait que cette expression bien connue de « philosophe comme médecin de la culture » émergeait dans le contexte d'une réflexion bien précise, déjà fort articulée, dont on peut suivre avec une relative précision les échos dans les textes ultérieurs[48]. Nietzsche y décrit le rôle du philosophe-médecin comme devant agir sur le « corps culturel » dans le but d'y rétablir la santé, laquelle exige de limiter une force qui menace de rendre malade l'ensemble (en termes culturels, de mener à la « barbarie ») par son excès dans une direction.

---

concrètement, mais d'exister comme « représentati[on] illusoir[e] » (*Wahnvorstel*[*lung*]*)* ». Autrement dit, du moins dans ce passage, qui perd sa connotation artistique dans les autres rédactions, plus tardives, dont nous disposons (cf. fin de 1871, 10 [1] et CP 3), Nietzsche donne à Platon tous les caractères du génie artistique pour lequel et par lequel existe la culture. C'est seulement dans une note bien connue de la fin 1870-1871, 7 [156], qu'il affirmera explicitement : « Ma philosophie, un *platonisme inversé* : plus on s'éloigne de ce qui existe vraiment (*wahrhaft Seienden*), plus c'est pur, beau, meilleur c'est. La vie dans l'apparence comme but. »

[46] 1873, 23 [16]. Cette note est en fait écrite juste au-dessous de la précédente sur la feuille du dossier MP XII 4, *avant* le 23 [15] sur la page.

[47] P. van Tongeren, « Vom "Arzt der Cultur" zum "Arzt und Kranken in einer Person". Eine Hypothese zur Entwicklung Nietzsches als Philosoph der Kultur(en) », dans *Nietzsche. Philosophe der Kultur(en) ?*, A. U. Sommer (dir.), 2008, p. 14.

[48] M. Faustino, « Nietzsche's Therapy of Therapy », *N-S* 46, p. 90, suggère qu'il s'agit de « ce qui devait être le titre d'un texte qu'il n'a jamais écrit ». Mais il s'agit en fait, comme Nietzsche l'annonce dans ses lettres, d'un titre provisoire pour le texte auquel il travaille à l'époque, un « pendant à la *Naissance* [*de la tragédie*] (*Seintestück zur "Geburt"*) » qu'il comptait offrir à Wagner pour son anniversaire. Voir la lettre à C. von Gersdorff du 2 mars 1873, Corr. II, p. 410 (KSB 4, p. 132), et la lettre à E. Rohde de la mi-mars au 22 mars 1873, Corr. II, p. 414 (KSB 4, p. 136). Il s'agit en effet du texte sur les philosophes préplatoniciens, qui en définitive sera présenté à Wagner à Pâque 1873, soit à la mi-avril, sous la forme qu'on lui connaît le mieux (et recevant ainsi un accueil mitigé de la part du maestro), comme PHG.

La culture supérieure dont il est ici question, comme la culture tragique caractérisée par rapport productif de dualité des pulsions dionysiaque et apollinienne de la *Naissance de la tragédie* et, comme nous le verrons, comme aussi la culture plurielle que doivent préparer les textes de la période moyenne, ne peut exister que dans un état de *tension* entre différentes forces, aux visées bien distinctes.

Quatre « significations » de la philosophie pour la culture, autrement dit quatre façons d'agir sur la culture pour le philosophe-médecin de la culture sont décrites dans cette note. Je me contenterai ici de les décrire sommairement, avant d'expliquer comment Nietzsche les applique à l'étape de son parcours à laquelle il les formule, soit à l'hiver 1872-1873, entre la *Naissance de la tragédie* et les *Considérations Inactuelles*. Je reviendrai à quelques reprises à ce modèle au fil de mon travail afin d'indiquer de quelles façons et dans quelle mesure il permet de rendre compte de l'autocompréhension de l'activité philosophique de Nietzsche, et plus particulièrement des transitions entre les périodes de sa pensée.

1. Le philosophe peut d'abord agir sur la culture en renforçant le « sens de la vérité » afin de s'opposer à la « libre invention (*freie Dichtung*) » mythique-artistique. Les philosophes mentionnés — Thalès, Démocrite, Parménide — sont ceux que Nietzsche associe au mouvement vers la science dans la philosophie préplatonicienne[49]. Nietzsche ne développe pas beaucoup sur ce thème dans les textes de la période où il rédige ces notes, alors qu'il est engagé dans une critique des excès de la science contemporaine et de son optimisme théorique, de leurs effets morbides. La « libre invention » apparaît cependant toujours comme une *limite* qu'il ne faut pas franchir (comme à la fin de la première note citée, où est mentionné le risque de tomber dans la « philosophie fabulatrice ») : l'inclusion de cette fonction servant à la limiter suppose que, dans une situation où son excès serait avéré, un renforcement de la science serait pleinement justifié.

2. Le philosophe peut également procéder en direction inverse, en renforçant l'élément mythique (surtout artistico-moral) pour réfréner « l'instinct de connaissance ». La « législation de la *grandeur* », que Nietzsche évoque ici laconiquement, est ce geste par lequel le philosophe donne à la recherche de la connaissance une orientation et un horizon fermé ; sans cette législation, suggère Nietzsche dans *La philosophie à l'époque tragique des Grecs*, les sciences particulières ne savent pas

[49] 1872-1873, 23 [8]. Cf. sur Thalès le point 3 de la note 1875, 6 [48].

déterminer ce qui vaut la peine d'être connu, et sont égarées par leur désir illimité de connaissance[50]. On peut parler d'un renforcement de l'élément artistique en tant que « [l]a notion de grandeur est [...] variable, en partie esthétique, en partie morale. »[51]

3. La troisième direction décrit une approche qui correspond à l'activité d'un *unique* philosophe préplatonicien : Socrate lui-même. Alors que Nietzsche fait de lui le double philosophique d'Euripide dans la *Naissance de la tragédie*, paradigme de l'homme théorique et annonciateur d'un déclin de la culture lié à un excès de la pulsion de connaissance, et alors qu'il sera au contraire l'initiateur, dans *Humain, trop humain*, de la perte d'autonomie de la « véritable » science comme recherche de la vérité, son rôle semble ici, chose très rare dans ses écrits, décrit presque froidement, en outre de façon apparemment positive. Restons attentifs, cependant, à ce fait qu'il n'est jugé qu'en fonction de *la façon d'agir sur la culture qu'il exemplifie* et nullement en vertu de ses fins, ce qui rend ce traitement pleinement cohérent avec les critiques susmentionnées — et ce, même si celles-ci vont dans des directions opposées. Son « [t]rait *sceptique* » fait de lui l'exemple d'un mode d'action essentiel du philosophe-médecin de la culture : celui-ci peut opposer le doute au « dogmatisme rigide » des forces culturelles, afin qu'aucune d'elles ne domine exclusivement. Ce geste reste cependant purement *négatif* : aucun autre aspect de la culture n'est renforcé pour contrebalancer celui que l'on veut affaiblir. Employé seul — comme chez Socrate —, ce mode d'action semble donc lui-même devoir poser de sérieux risques pour la culture, dont il tend à dissoudre les énergies.

4. La quatrième façon d'agir sur la culture implique non pas tant de renforcer une religion existante — le philosophe n'est pas prophète —, mais de produire quelque chose qui puisse servir de « substitut de religion », dans une visée de « [d]émolition de la sécularisation aveugle (*Zertrümmerung der blinden Verweltlichung*) ». Nietzsche entend le terme « sécularisation » dans un sens plutôt idiosyncrasique : elle ne concerne pas spécifiquement le processus de laïcisation appliqué aux institutions religieuses, mais avant tout la perte d'idéal en général au profit d'une orientation dirigée vers le présent. Elle se manifeste en particulier dans la prise d'importance du politique au détriment de l'idéal, celui surtout de la culture, qui est remplacé par la multiplication des besoins prosaïques, comme « le luxe, la mode »[52]. Le but est donc d'encourager le « peuple » à

[50] PHG § 3, p. 223 (KSA 1, p. 816).
[51] 1872-1873, 19 [83].
[52] 1870-1872, 8 [57] ; cf. 1874, 32 [80] et, vers la fin de la période moyenne, 1881, 11 [163]. Sous la plume de

se tourner à nouveau vers un idéal supérieur qui puisse lui servir de modèle et l'élever, et ainsi de le détourner d'un affairement exclusif dans l'horizon étroit des besoins terrestres, du « gagne-pain » (*Erwerb*)[53], en produisant un *idéal* (plus ou moins) *nouveau* et en le communiquant à un large public.

La liste de ces fonctions décrit quelque chose comme une pharmacologie de la culture. Ceci était indiqué assez explicitement par la fin de la deuxième note citée plus haut : les « forces » culturelles, religion, mythe (lequel, pour le jeune Nietzsche, signifie toujours également art) et pulsion de connaissance, sont des *Gifte* ; or le terme « Gift », en allemand, s'il réfère habituellement au poison, peut également faire référence au remède[54]. Il est donc, comme l'indiquait déjà bien l'argument de ces notes, un équivalent du *pharmakon*, puissance aux effets équivoques sur l'organisme. C'est ainsi qu'il faut comprendre le rôle du philosophe comme médecin de la culture : il agit sur de l'existant, sur un mélange de forces dont chacune, laissée à elle-même, est un possible danger, et dont les potentialités productives ne semblent donc pouvoir s'actualiser que dans une synthèse mesurée dont il doit chercher à produire ou à maintenir l'équilibre relatif. Pour le jeune Nietzsche qui s'exprime ici, seul l'artiste peut donner sa forme à la culture par son œuvre d'art : le philosophe ne peut que la « préparer », la « préserver », la « tempérer » — il agit comme modérateur, voire au besoin comme censeur, faute de pouvoir occuper la fonction véritablement *productrice*. Mais comme l'indique la fin de la première note citée, c'est tout de même le philosophe qui prépare la vision du monde qui, semble-t-il, donnera sa teneur à l'œuvre d'art qui devra servir de force centralisatrice à la culture. Les deux rôles, dans ce portrait, sont donc véritablement complémentaires : dans un état « pré-culturel », le philosophe semble devoir guider l'artiste dans l'élaboration d'une vision du monde que l'œuvre de ce dernier véhiculera ; l'artiste guide ensuite le peuple vers la culture avec son œuvre d'art ; et le philosophe devra enfin tenter de maintenir en santé la culture en favorisant un certain équilibre entre les forces en tension qui la constitue. Si le philosophe n'est pas celui qui produit le

---

Nietzsche au début des années 1870, ces termes ne peuvent manquer d'être lus comme des réminiscences wagnériennes.

[53] 1870-1872, 8 [57].

[54] P. ex. dans la littérature médicale de Paracelse ; voir le Grimm[1], article « gift ». Cette question sera thématisée à nouveau environ une décennie plus tard, à la fin de la période moyenne, dans GS § 113, intitulé « *Éléments pour la doctrine des poisons* (*Zur Lehren von den Giften*) », que l'on pourrait aussi traduire sans trop forcer le trait par « *Éléments pour la pharmacologie* ». Il y sera à nouveau question de mélange des forces culturelles, cette fois, cependant, selon la perspective caractéristique de la période moyenne, où une place plus grande est laissée à la connaissance et à la *Wissenschaft*. Notons également que la version préparatoire du GS § 113 (OPC V, p. 628-629 [KSA 14, p. 255-256]) associe explicitement le nouveau « mélange » culturel à Goethe, à la fois figure tutélaire de la réflexion sur l'art et modèle de culture d'avenir dans la période moyenne (cf. infra, ch. 7).

changement culturel, il le *prépare* et le *nourrit*, et par la suite, une fois qu'il est mis en place par l'artiste, *permet sa pérennité* — il ne joue donc pas exactement le second rôle face au génie artistique, mais semble lui-même jouer un rôle de première importance, bien que moins visible.

En plus d'élaborer ce portrait général des possibilités d'action sur la culture du philosophe à partir de l'étude des philosophes préplatoniciens, Nietzsche applique immédiatement, dans la première des deux notes, ce modèle à son temps pour en extraire une orientation. Puisque son époque n'a pas de culture, le philosophe doit la préparer. Ceci implique d'abord, généralement, la préparation des conditions qui permettront l'émergence du génie artistique capable de produire la représentation illusoire (la *Wahnvorstellung*) qui confère à la culture sa « signification centralisatrice » ; ce que visent généralement tous les écrits de la période wagnérienne de Nietzsche. D'un point de vue « pharmacologique », Nietzsche assigne en outre deux tâches à son philosophe, correspondant à deux des fonctions décrites précédemment : la « démolition de la sécularisation » (4) et le « réfrènement des effets barbares de la pulsion de connaissance » (2). Il semble s'essayer à la réalisation de la deuxième tâche dans la deuxième *Inactuelle*, *De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie*. Quant à la première, son approche s'avère un peu plus indirecte : c'est Schopenhauer qui est présenté comme le philosophe porteur d'un idéal dans *Schopenhauer éducateur*, à la fois comme modèle lui-même et comme celui qui brise la sécularisation en réintroduisant un substitut de religion qui appelle en contrepartie un idéal artistique, lui dont la philosophie semble ainsi pouvoir servir de « philosophie populaire ». Dans une note de l'automne 1873, vraisemblablement prise peu après la publication du *David Strauß* et vers le début de la période de préparation de l'*Inactuelle* sur l'histoire, Nietzsche notait au sujet de Schopenhauer, dans des termes presque identiques aux deux tâches qu'il avait fixées à son philosophe-médecin de la culture :

> Il démolit la sécularisation, ainsi que la force barbare (*barbarisirende Kraft*) des sciences. Il suscite le plus formidable besoin : comme Socrate était aussi un tel éveilleur de besoin. Mais celui-ci invoquait la science, tandis que Schopenhauer invoque la religion et l'art. Ce qu'était la religion avait été oublié, de même avait été oublié le rapport de l'art par rapport à la vie (*Stellung der Kunst zum Leben*). C'est seulement grâce au pessimisme qu'on a recommencé à les comprendre tous les deux.[55]

[55] 1873, 28 [6], OPC II-1, p. 354 ; KSA 7, p. 618. L'essentiel de ces idées est repris par Nietzsche l'année suivante, dans une note préparatoire pour SE, 1874, 35 [11], fin.

Cette « nouvelle religion » n'a rien à voir avec celle de ses contemporains, précise-t-il : elle n'admet pas l'immortalité, elle est non dualiste, pessimiste, athée, c'est une religion de la compassion, c'est-à-dire du *Mitleid* au sens schopenhauerien-dionysiaque — bref, il s'agit d'une religion *tragique* au sens de la *Naissance de la tragédie*, qui éveille le besoin de l'art comme sa compensation vitale. Comme Platon, Schopenhauer se place en posture de contradiction vis-à-vis de son époque ; mais là où Platon s'opposait aux sommets culturels atteints par les philosophes qui l'avaient précédé, Schopenhauer tonne contre la pseudoculture contemporaine qui cherche à usurper la place qui revient de droit à la culture véritable. « Schopenhauer est en contradiction avec tout ce qui *passe* [*gilt*] aujourd'hui pour la "culture" : Platon, avec tout ce qu'*était* [*war*] en ce temps-là la culture. »[56] Socrate avait créé un besoin inassouvissable de science[57], que la philosophie platonicienne avait été la première d'une longue série à tenter de combler, et qui comme telle s'était opposée à la culture comme *mélange*, ne laissant (aux yeux de Nietzsche) de place véritable ni au mythe, ni à la religion, donnant lieu à la « barbarie » de l'*univocité* d'une culture pour laquelle seule compte la recherche de la vérité. Schopenhauer, par sa doctrine pessimiste qui s'apparente à un substitut de religion, vient éveiller à nouveau un besoin d'art, qui doit pouvoir remettre la culture sur la voie de sa réalisation supérieure aux yeux du jeune Nietzsche : la voie tragique, qui intègre également la volonté de vérité en la limitant, et réalise à nouveau la culture comme synthèse. Mais pour que la culture s'engage fermement sur cette voie, il faudra toutefois toute une *suite* de philosophes inactuels, pourfendeurs de la *Verweltlichung* :

> Le philosophe en tant que véritable antagoniste de la sécularisation, en tant que destructeur de tout bonheur apparent et séduisant (*verführerisch*), et de tout ce qui promet un tel bonheur parmi les hommes : États, révolutions, richesses, honneurs, sciences, Églises —, ce philosophe doit, pour notre salut à tous, renaître encore un nombre infini de fois ; sa précaire manifestation en la seule personne de Schopenhauer ne suffit pas.[58]

Même si ces notes ont été rédigées avant que ne soit conçu le projet des *Inactuelles*, lequel ne sera vraiment engagé qu'à Pâques 1873 suite à la froide réception par Wagner de *La philosophie tragique à l'époque tragique des Grecs* et aux encouragements que celui-ci donnera à Nietzsche de s'occuper de polémique culturelle plutôt que d'érudition philologique, il apparaît clair qu'elles donnent tout de même son orientation à ces textes. Ma thèse, qui s'appuie en outre sur la flexibilité de ce modèle, est que l'on peut encore comprendre le changement d'approche de Nietzsche de l'époque d'*Humain,*

[56] 1873, 28[6].
[57] Voir surtout NT § 15.
[58] 1874, 35 [12], OPC II-2, p. 226 (KSA 1, p. 812).

trop humain, son apparente rupture radicale avec sa pensée antérieure, comme *ayant lieu à l'intérieur même de la compréhension de la tâche culturelle de la philosophie dans ses grandes lignes telle qu'il l'élabore ici*. Ceci n'équivaut pas à dire que l'essentiel de la pensée de Nietzsche était déjà présent dès l'époque de la *Naissance de la tragédie*, comme on l'a parfois défendu[59]. J'aimerais plutôt suggérer que le travail qu'effectue Nietzsche sur les philosophes préplatoniciens dans la première moitié des années 1870 restera marquant pour sa conception de la philosophie, en ce qu'il sera déterminant pour la forme de son questionnement culturel encore pour toute la période moyenne. Beaucoup de ses positions seront cependant amenées à changer entretemps, et c'est précisément l'élasticité de ce modèle, qui décrit en définitive davantage la forme d'une pratique que d'une théorie philosophique, qui lui permettra de s'accommoder des changements de diagnostics de Nietzsche sur la culture de son temps.

*

* *

Les remarques précédentes permettent de gagner un aperçu de la façon générale dont Nietzsche comprend le type d'effets que le philosophe peut avoir sur la culture presque immédiatement après la publication de la *Naissance de la tragédie*, en 1873. Or, la réorientation qui mènera quelques années plus tard à l'abandon du projet des *Inactuelles* et à la publication d'*Humain, trop humain*, qui a lieu autour du milieu des années 1870, reposera principalement sur deux changements majeurs dans la compréhension nietzschéenne de la culture : l'un concernera la manière *la culture en général et les difficultés reliées à sa transmission*, et l'autre le rôle d'*unique principe possible d'unité culturelle confié à l'art*.

La première étape de cette étude, qui s'impose autant dans l'ordre chronologique qu'argumentatif, concernera donc ces changements, qui forment l'arrière-plan sur lequel se déploiera la problématique renouvelée de la période moyenne. S'il apparaît d'emblée que cette nouvelle façon de concevoir la problématique de la culture tendra à relativiser le rôle confié à l'œuvre d'art comme principe d'unité culturelle et partant à l'artiste comme à son créateur, ceci n'implique pas pour autant l'exclusion de l'art en général de son sein ; la culture, lorsqu'elle est appelée à changer,

[59] Pour un exemple récent, voir P. Wotling, *Nietzsche. La conquête d'une pensée*, 2022, p.13-14.

n’oscille pas entre des extrêmes univoques, mais entre différentes formes qui sont comme des composés aux dosages variés. C’est donc seulement en nous intéressant à la place nouvelle que l’art occupera dans ce mélange, en nous arrêtant donc à la *totalité formée par ce mélange* pour l’y situer, qu’il nous sera possible d’interpréter le rejet de sa primauté dans toute sa complexité, comme réinterprétation de son rôle plutôt que comme abandon radical de toute place pour l’art et l’artiste. Les prochains chapitres peuvent donc être lus à travers cette lunette interprétative, en ce qu’ils traiteront d’abord de la place de la volonté de vérité (ch. 2) et de l’influence directrice de l’idéal (ch. 3), avant de passer au traitement critique de l’art (ch. 4) ; ensemble, ceux-ci rendront ensuite possible l’élucidation de la place positive qui pourra être laissée à l’art dans la culture supérieure de l’avenir selon Nietzsche dans *Humain, trop humain* et ses deux compléments.

Première partie

Le cadre culturel du questionnement artistique de Nietzsche

à la fin des années 1870

2. La problématique culturelle d'*Humain, trop humain*[1]

> *Danger de notre culture.* — Nous appartenons à une époque dont la culture est exposée au danger de périr [*zu Grunde zu gehen*] des moyens de la culture.[2]
>
> Tous les fondements [*Grundlagen*] de la culture sont désormais caducs [*hinfällig*] : la culture doit donc s'effondrer [*zu Grunde gehen*].[3]
>
> Notre fondement [*Fundament*] est nouveau par rapport à toutes les époques antérieures, c'est pourquoi l'espèce humaine peut encore être l'occasion de nouvelles expériences [*deshalb kann man vom Menschengeschlecht noch etwas erleben*].[4]
>
> Notre tâche : *inventorier* et *réviser* toutes choses héritées, traditionnelles, devenues inconscientes, en examiner l'origine et l'utilité, en rejeter beaucoup, en laisser subsister beaucoup.[5]

S'il existe un consensus sur la centralité de l'idée de culture à l'intérieur du projet philosophique nietzschéen, force est de constater qu'il reste difficile de dessiner clairement les contours de cette notion. Le problème, en soi, n'est pas limité à l'œuvre de notre auteur : outre les difficultés notoires de traduction que pose la triade allemande *Cultur-Civilisation-Bildung*[6], « *Cultur* » n'est pas et n'a jamais été un concept des plus distincts. Nietzsche intervient en outre dans une période où celui-ci vient de subir d'importantes transformations, dont on n'a pas encore réfléchi toutes les implications : d'une signification très proche de celle de *Bildung* à la fin du 18e siècle chez des

---

[1] Ici comme partout ailleurs dans ce travail et sauf mention contraire, « culture » traduit l'allemand « *Cultur* » (ou « *Kultur* »), « civilisation » traduit « *Civilisation* », et *Bildung* est maintenu en allemand.

[2] HH § 520 ; cf. 1876, 18[2] et 19[65]. Comparer également la version préparatoire de l'aphorisme : « Nous appartenons à une époque dont la culture périt des moyens de la culture, ou ne peut pas du tout apparaître. » (KSA 14, p. 149) Le présent chapitre sera une tentative d'interprétation de cette « phrase cryptique », comme l'appelle R. Reschke dans son excellent texte sur le *zugrunde gehen* de la culture (« Warum die Kultur von Zeit zu Zeit an sich selbst zugrunde geht… Friedrich Nietzsche, die Décadence und die Ambivalenz einer ästhetisch dominierter Kultur », dans A. U. Sommer (dir.), *Nietzsche, Philosoph der Kultur(en)?*, 2007, p. 221), et de la problématique dans laquelle elle s'inscrit dans le contexte de la philosophie nietzschéenne de la deuxième moitié des années 1870.

[3] 1876, 19[76] ; cf. 1875, 3[76].

[4] 1875, 3[76].

[5] 1879, 41[65].

[6] Voir p. ex. le tableau dans É. Blondel, *Nietzsche, le corps et la culture*, 2006, p. 53.

penseurs des Lumières comme Johann Christoph Adelung[7], ou encore Johann Gottfried Herder[8], « *Cultur* » en est progressivement venu à signifier quelque chose de beaucoup plus général au milieu du 19e siècle[9]. Nietzsche se saisit très tôt de cette notion et lui conserve sa plasticité : il n'en fige pas l'usage, mais s'en sert dans différents contextes et de façons parfois divergentes. Il s'agit donc d'un terme dont, chez lui, la complexité peut être déroutante ; il s'infiltre dans tous les problèmes, habite tous les horizons, finit par avoir quelque chose sinon de plurivoque, au moins de pluridirectionnel. La culture n'a ni un *but simple*, ni encore une *mécanique simple*, ni même une *définition simple*. D'où provient la nécessité de développer un peu longuement sur les voies qu'elle prend dans le livre qui ouvre la période qui fait ici l'objet de mon étude et en donne le ton, voies qui seront par ailleurs déterminantes pour toute la période moyenne.

Cette incursion dans l'arrière-plan plus général des problèmes philosophiques qui occupent Nietzsche ne constitue pas un détour, mais bien plutôt la condition d'une compréhension précise et nuancée de la façon dont l'art et l'artiste peuvent et pourront fonctionner comme rouages de la culture dans ces textes. Sans l'étude préalable de ce problème culturel, cerner la place de l'art et des artistes, leurs rôles, est impossible : on est presque nécessairement voué à appréhender le rejet apparent de l'art par Nietzsche comme celui d'un esthète frustré, d'un malade incapable de profiter des plaisirs trop « piquants » de la musique moderne de son époque, ou encore d'un amateur d'art

---

[7] Voir J. C. Adelung, article « Cultur », dans le *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber des Oberdeutschen*, 1793, p. 1354-1355: « *Die Cultūr*, plur. inus. l'ennoblissement ou le raffinement de l'ensemble des forces mentales et corporelles d'un être humain ou d'un peuple, de sorte que ce mot comprend aussi bien l'éclaircissement [*Aufklärung*], l'ennoblissement de l'entendement par la libération des préjugés, que le polissage, l'ennoblissement et le raffinement des mœurs. Du latin *cultura* et du français culture, qui signifient d'abord la culture des champs [*Feldbau*]. » Voir également son *Versuch einer Geschichte der Cultur des menschlichen Geschlechts*, 1782.

[8] *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* (1774) et *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784-1791). Ce dernier livre apparaît dans une liste de livres à lire que Nietzsche rédige en 1868 (BAW III, p. 394) ; il y fera référence au WS § 125.

[9] Selon B. Kopp, *Beiträge zur Kulturphilosophie der deutschen Klassik : eine Untersuchung im Zusammenhang mit der Bedeutungswandel des Wortes Kultur*, 1972, p. 6, l'œuvre de Herder marque le *terminus a quo* de la transformation dont il est ici question, Burckhardt, quant à lui, et spécifiquement sa *Culture de la Renaissance en Italie* de 1860, marquant son *terminus ad quem*. Le résultat de cette transformation, dans les termes de l'auteur, est que « [*l*]*a "culture" est devenue l'incarnation de toute activité créatrice et de ses résultats* » (p. 2). Chez Burckhardt, elle est quelque chose comme l'expression de « l'esprit d'un peuple (*Volksgeist*) » (voire de son génie) dans toutes les manifestations de son existence (*Die Cultur der Renaissance in Italien*, p. 136). Cf. la définition des *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, p. 26 : « La culture répond à nos besoins terrestres et spirituels, pris dans un sens plus restreint ; elle constitue l'incarnation (*Inbegriff*) de tout ce qui a été *spontanément* réalisé pour favoriser l'aspect matériel [de l'existence] et pour exprimer le domaine spirituel et moral (*geistig-sittlichen*), toute sociabilité, toutes les techniques, tous les arts, toute la littérature et toutes les sciences. »

classique déçu, tout ceci en vase clos, et alors que toutes ses prises de position, si elles ne sont pas entièrement déterminées par des visées philosophiques plus larges, sont bien toujours reliées à certaines d'entre elles. Bref, sans commencer par nous arrêter à ce qui fait le problème culturel de la philosophie de Nietzsche dans sa période moyenne, on court le risque de manquer la spécificité, voire la pertinence propre de sa réflexion sur l'art.

Le présent chapitre et le suivant, servant de préliminaires à ce travail dédié avant tout aux questions artistiques dans cette période de l'activité intellectuelle de Nietzsche, auront pour tâche de tracer le cadre général de la problématique culturelle de cette période et des voies qu'il envisage pour en sortir, à partir surtout de la figure centrale des textes de cette époque, *l'esprit libre*. Si la notion de culture a retenu l'attention des commentateurs de l'œuvre de Nietzsche, peu d'entre eux ont consacré plus d'une remarque incidente à la forme précise que revêt celle-ci dans *Humain, trop humain* en particulier, et dans la période moyenne en général[10]. C'est donc par souci de précision et pour pallier une certaine lacune dans le commentaire que je me permets ici d'assez longs développements sur ce sujet.

Avant cependant d'entrer plus franchement sur ce terrain, j'aimerais brièvement m'arrêter à la pensée sur la culture du Nietzsche des textes de jeunesse, dont l'orientation générale est toujours bien vivante à ce stade de son parcours. Je proposerai un aperçu des points saillants de ce premier stade de sa réflexion culturelle, lesquels nous permettront de mieux en saisir les développements ultérieurs.

a. Le contexte : la « Cultur *» chez le jeune Nietzsche*

L'idée de culture est centrale à toute la première période de l'œuvre de Nietzsche, des premières conférences sur la tragédie prononcées à Bâle par le jeune professeur extraordinaire nouvellement arrivé d'Allemagne jusqu'à la quatrième *Considération inactuelle*. Ce terme a d'emblée une double fonction dans ses textes, à la fois *descriptive* et *qualitative*. La culture peut d'une part décrire, dans

[10] A. U. Sommer, *Was bleibt von Nietzsches Philosophie ?*, 2018, p. 61-64 consacre quelques pages à HH ; P. Wotling, « *Oui, l'homme fut un essai » : La philosophie de l'avenir selon Nietzsche*, 2016, p. 41-42, aborde très sommairement le livre. P. Franco, qui a consacré un article au sujet (« Nietzsche's "Human, All Too Human" and the Problem of Culture », dans *The review of Politics*, vol. 69, no. 2, 2007) adopte à mon avis une perspective encore trop générale.

son emploi le plus général en allemand, les acquis, intellectuels et matériels, d'une communauté, censés améliorer (du moins initialement) son rapport à son monde et à son environnement. Mais elle peut également servir à distinguer un *certain type* d'organisation sociale, lié à des acquis d'un type particulier ou d'une qualité particulière, et réputée supérieure aux autres. Ce second emploi survient parfois chez Nietzsche, mais pas toujours (et rarement dans le cadre de la période moyenne), dans le cadre de l'opposition *Cultur-Civilisation*, le premier terme référant aux conditions intellectuelles et matérielles, le second, de façon dépréciative, aux *seules* conditions matérielles de l'organisation des sociétés humaines — opposition par ailleurs devenue classique depuis que les guerres napoléoniennes s'étaient déplacées outre-Rhin, et qui servait notamment une visée politique, opérant une distinction et hiérarchisant deux types de communautés, toutes deux recouvertes par le vocable français « civilisation »[11]. Les Français, en effet, n'étaient souvent en allemand qu'une *Civilisation,* organisation sociale axée sur les formes, au contenu pauvre, sans profondeur ; ce en quoi ils étaient à opposer aux Allemands et à leur *Cultur*, plus fondamentale, et ainsi de suite[12].

Dans la période de la *Naissance de la tragédie*, la culture semble surtout avoir comme visée la production du génie artistique, qui doit, en retour, donner sa forme à la culture elle-même. C'est ainsi que Nietzsche comprend sa propre tâche au moment de la rédaction de son premier livre, comme réalisation d'un modèle culturel donné par les sommets de l'art tragico-romantique : « *Tâche de notre temps : trouver la culture correspondant à notre musique !* »[13] Ou encore, dans une autre une note : « Le problème : trouver la culture pour Shakespeare et Beethoven. »[14] L'État correspondant à cette culture serait un « État du génie (*Geniestaat*) »[15], où régnerait une « aristocratie de l'esprit (*geistige Aristokratie*) »[16] à laquelle serait laissée la liberté de produire des œuvres d'art, représentations illusoires (*Wahnvorstellungen*)[17] réconciliant avec le côté trouble de l'existence et qui donnent leurs formes spécifiques à chaque culture[18]. La plus haute *Bildung*, comme « véritable

---

[11] Voir p. ex. M. Espagne, article « *Bildung* », *Vocabulaire européen des philosophies*, p. 203-204. Kopp, *Beiträge zur Kulturphilosophie der deutschen Klassik*, p. 1, suggère que, dans cette opposition, *Cultur* évoquerait le produit d'une « nécessité interne [*innere Not*] » alors que *Civilisation* renverrait plutôt au produit d'une « nécessité externe [*außere Not*] ».

[12] Le thème est central dans l'*Inactuelle* sur David Strauss, qui présente cependant les prétentions allemandes à la culture comme visant une potentialité présente dans « l'essence allemande (*das Deutsche*) » plutôt que comme une actualité. Sur la « civilisation » française, cf. EE, 2e conférence, OPC I-2, p. 112-113 (KSA 1, p. 690).

[13] 1870-1871, 7[134].

[14] 1871, 9[147].

[15] 1871-1872, 14[1].

[16] 1871-1872, 14[25].

[17] Sur celles-ci et leur lien avec la théorie schopenhauerienne du « génie de l'espèce », voir le ch. 4a.

[18] NT § 18, p. 195-196 (KSA 1, p. 115-116).

besoin d'art »[19], leur serait réservée ; à la façon des « faux-bourdons »[20] dans la ruche, les génies seraient dispensés de travail et n'auraient qu'à féconder la culture par leurs œuvres, la satisfaction des besoins fondamentaux étant laissée à une classe d'« esclaves », cette « masse » dont la vie de labeur serait consacrée au service de ces individus d'exception. Là survient pour la première fois, de façon peut-être trop crue pour la publication — le long passage, central à *Origine et but de la tragédie grecque*, toute première version de la *Naissance de la tragédie* préparée lors du séjour à Lugano de 1871, ne sera jamais publié du vivant de l'auteur[21] —, le thème insistant de la « cruauté » qui habite l'essence même de la culture : « La misère de la masse menant une vie pénible doit être *augmentée* pour permettre à un certain nombre d'hommes olympiens de la production du monde artistique », ce pourquoi « l'esclavage appartient à l'essence d'une culture »[22]. Il ne prendra pas une forme aussi franchement aristocratique dans les textes de la période moyenne, mais le trait, une fois tracé, ne sera jamais entièrement effacé.

Un autre aspect important de la culture concerne sa transmission et sa durée : la culture, en son sens qualitatif surtout, dessine une continuité à travers les âges et les époques. Nietzsche évoque l'idée schopenhauerienne d'une « République des génies (*Genialen-Republik*) », qui, comme des « géants », « s'interpellent à travers les intervalles désertiques de l'histoire (*der Zeiten*) et, sans qu'ils soient troublés par les nains insouciants et bruyants qui continuent à ramper au-dessous d'eux, leur dialogue élevé entre esprits (*hohe Geistergespräch*) se poursuit. »[23] Ce dialogue et sa transmission, le désir agonal d'émulation qu'il engendre chez les individus qui y sont prédisposés et l'impulsion qu'il transmet à le poursuivre, sont une autre façon de concevoir la culture pour Nietzsche à cette époque :

---

[19] 1871, 10[1], OPC I-1, p. 414 (KSA 7, p. 339). Le passage survient aussi dans OB § 9, et est repris presque à l'identique dans CP3. Il faut noter cependant que Nietzsche emploie *Bildung* et *Cultur* en un sens quasi-synonyme dans certaines des notes de cette première période. On trouve p. ex. des notes ou des variantes où la définition de ce qu'est la culture survient une première fois dans une forme presque identique, mais pour définir la *Bildung*. Comparer p. ex. 1872-1873, 19[298] (« La *Bildung*, c'est la vie d'un peuple sous la conduite de l'art ») et 19[310] (« Culture — domination de l'*art* sur la *vie* »), qui surviennent à quelques pages à peine d'intervalle dans le cahier P I 20 (p. 100 et 103, respectivement) et préparent la définition de la culture de DS § 1, citée *supra*. On peut également comparer le passage de CP1 cité *infra* sur cette page et sa version préparatoire en OPC I-2, p. 373 (KSA 14, p. 107).

[20] 1871, 10[1], OPC I-1, p. 414-415 (KSA 7, p. 340). Ici encore, on trouve le même passage dans OB § 9 et CP3. L'expression revient dans bon nombre de fragments, où Nietzsche indique qu'il emprunte l'idée à Hésiode (1870-1871, 7[31]).

[21] Voir KSA 14, p. 41-43.

[22] 1871, 10[1], OPC I-1, p. 414 (KSA 7, p. 339) ; même passage dans OB § 9 et encore avec de légères différences dans CP3.

[23] PHG § 1, OPC I-2, p. 215 (KSA 1, p. 808).

> Que les grands moments forment une chaîne, qu'ils relient en tant que ligne de crête l'humanité à travers les millénaires, que le plus grand d'une époque passée soit grand aussi pour moi, et que s'accomplisse la foi presciente du désir de gloire (*daß der ahnende Glaube der Ruhmbegierde sich erfülle*), telle est la pensée fondamentale de la *culture*.[24]

Ce qui distingue et hiérarchise surtout les cultures dans cette période de l'activité intellectuelle de Nietzsche, c'est la façon dont elles répondent à la part de nécessité troublante de l'existence et parviennent à l'intégrer. La culture supérieure est la culture tragique, qui intègre l'élément dionysiaque et le rend tolérable par le voile apollinien qu'elle répand sur lui ; en elle, « toutes choses, bonnes ou mauvaises, sont divinisées »[25]. La culture apollinienne, si elle répond également, par principe, à la dure nécessité de l'élément dionysiaque[26], ne les intègre pas pour autant, se voile les yeux à l'aide de l'art pour ne pas souffrir de la contradiction qu'elle sait présente au cœur des choses. Enfin, la culture alexandrine, qui signale un déclin, croit pouvoir corriger l'être par la pensée, et nie donc en définitive cette nécessité[27]. Elle n'intègre rien, pire, vit dans un déni rationaliste-optimiste du tragique de la destinée humaine. À chaque culture correspond un type d'œuvre d'art, représentation illusoire qui vient donner son unité de style à l'ensemble : à la première, la tragédie attique ; à la seconde, l'épopée homérique[28]; et à la dernière, le genre artistique de la modernité, l'opéra[29].

Dans la période des *Inactuelles,* sans que la conception nietzschéenne de la culture change en profondeur, elle s'affûte dans le contexte des polémiques contre les « philistins de la culture (*Bildungphilister*) ». Une nouvelle définition survient au seuil de cette série de textes : « La culture est avant tout l'unité du style artistique à travers toutes les manifestations de la vie d'un peuple. »[30] Celle-ci servira à soutenir que la victoire militaire de l'Allemagne sur la France lors de la guerre de 1870 n'est pas une victoire *culturelle*, puisque persiste la dépendance culturelle allemande vis-à-vis la France[31] ainsi qu'un « mélange chaotique de tous les styles (*chaotischen Durcheinander aller Stile*) »[32] en Allemagne, comme le montre bien la dernière tentative littéraire de David Friedrich Strauss[33]. À vrai dire, il n'existe pas plus de *Bildung* que de culture allemande, « parce

---

[24] CP1, OPC I-2, p. 168 (KSA 1, p. 756). Cf. HV § 2, OPC II-1, p. 104 (KSA 1, p. 259), où Nietzsche associe explicitement cette image et, par là, cette définition de la culture, à son concept d'histoire monumentale. Sur l'agôn, voir surtout CP5, OPC I-2, p. 192-200 (KSA 1, p. 783-792).
[25] NT § 3, p. 111 (KSA 1, p. 34-35).
[26] Voir, p. ex., NT § 4, p. 117 (KSA 1, p. 40).
[27] NT § 15, p. 178 (KSA 1, p. 99).
[28] NT § 2, p. 107-108 (KSA 1, p. 31).
[29] NT § 19, p. 204 (KSA 1, p. 124).
[30] DS § 1, OPC II-1, p. 22 (KSA 1, p. 163). La définition est répétée en HV § 4, OPC II-1, p. 117 (KSA 1, p. 274).
[31] Voir p. ex. HV § 4, p. 118-119 (KSA 1, p. 275-276).
[32] DS § 1, OPC II-1, 22 (KSA 1, p.163).
[33] Voir D. F. Strauß, *Der neue und der alte Glaube*, 1872, livre sur lequel porte la polémique de la 1ère *Considération inactuelle*.

qu'il n'existe pas encore de style artistique *allemand*. »[34] Goethe et Schiller ont effectué un « énorme travail » pour atteindre à un style allemand, qui devra avoir des assises cosmopolites[35], mais ce travail a été mécompris. Par « chauvinisme »[36], les philistins se méprennent sur *ce qu'est la Bildung*, soit avant tout un sens du goût à acquérir par l'éducation, qui doit permettre le choix des principes de culture selon des modèles[37]. Ils croient être déjà parvenus au but alors qu'ils s'en éloignent toujours davantage[38]. La véritable culture, au contraire, est une *exigence* :

> Le philistin de la culture ne sait pas ce qu'est la *culture — unité de style*.
> Il s'accommode du fait qu'il existe des auteurs classiques (Schiller Goethe Lessing) et oublie que ceux-ci *cherchaient* une culture, mais ne constituent pas un fondement sur lequel on pourrait s'appuyer.
> C'est la raison pour laquelle il ne comprend pas le sérieux de ceux qui, aujourd'hui encore, cherchent une culture.
>
> Il croit que la vie, les affaires, doivent être séparées du délassement de la culture (*Kulturerholung*). Il ne connaît pas la culture comme exigence permanente.[39]

La culture n'est pas une unité de style prédonnée, elle est *l'objet d'une recherche*, ne s'offrant pas à nous toute faite. Un travail est nécessaire, travail de nature esthétique, puisque lié au style, car « [l]a culture ne peut jamais sortir que de la signification centralisatrice d'un art ou d'une œuvre d'art. »[40] La description de la culture hellénique comme « nouvelle et meilleure *physis* »[41] à la fin de la seconde *Considération inactuelle* pointe quant à elle vers un autre caractère important de la façon dont Nietzsche conçoit la « culture supérieure » à cette époque. On trouve cette expression précisée en détail dans ses notes :

> Il y a deux sortes de culture, la culture *hellénique* et la culture *romaine* : la première est une formation (*Gewächs*) naturelle, dont toutes les figures et tous les membres reproduisent continuellement et par jeu la forme essentielle, de sorte que cette formidable diversité se simplifie pour l'œil qui la contemple ; la seconde est une noble convention et décoration, utilisant des formes empruntées et

---

[34] 1872-1873, 19[274].
[35] 1872-1873, 19[298]
[36] 1873, 27[52]
[37] Voir 1872-1873, 19[299] : « Le talent n'est que la condition de la culture, le principal est une discipline (*Zucht*) réglée sur des modèles. /La *Bildung* n'est pas forcément *intellectuelle*, mais avant tout *intuitive* (anschauende) et concerne la faculté de bien *choisir* : comme le musicien qui sait trouver ses doigtés dans l'obscurité. Éduquer (*Erziehung*) un peuple à la *Bildung* est essentiellement l'accoutumer à de bons modèles et lui inculquer de nobles besoins (*Bildung edler Bedürfnisse*). »
[38] Voir 1873, 27[52] : « Le philistin est insensible aux carences de la culture, ainsi qu'aux expériences (*von der Experimentiren*) menées par Schiller et Goethe. Il procède d'un puissant chauvinisme. Le jugement hâtif prononcé par Hegel et ses élèves a fait naître l'opinion que nous sommes parvenus au sommet. »
[39] 1873, 27[65] ; cf. 1872-1873, 19[276] et DS § 2, OPC II-1, p. 24-26 (KSA 1, p. 165-167).
[40] 1872-1873, 23[14].
[41] HV § 10, OPC II-1, p. 169 (KSA 1, p. 334).

> peut-être incomprises, mais réinterprétées dans le langage de la luxuriance, de la somptuosité ou de l'ornementation.[42]

La culture romaine a quelque chose de baroque et d'arbitraire, tandis que la culture hellénique, évidemment classique, réalise au mieux la nature, la *phusis*. Elle se développe de façon organique[43], sans complication excessive, avec mesure, grâce — Nietzsche s'inscrit ici, sans surprise, directement dans la lignée du classicisme allemand, de Goethe et de Schiller en particulier.

Enfin, il convient de s'arrêter à la place que la science doit occuper dans l'idéal culturel du Nietzsche des années bâloises, question déterminante pour le sujet qui retiendra mon attention dans ces deux premiers chapitres. Nietzsche insiste beaucoup, dans les deux premières *Inactuelles*, sur ce que la pratique de la science doit être subordonnée à des visées culturelles, et jamais pratiquée pour elle-même ou encore comme « gagne-pain »[44]. Ainsi écrit-il, contre la science sans « l'orientation pratique » des « hommes de culture »[45], telle que la pratiquent les érudits de son époque :

> La culture est possible sans votre science : les Grecs en témoignent. Une simple curiosité n'est pas digne de noms si fiers. Si vous ne savez mêler à votre vie d'hommes de science, comme sa contrepartie, une dose appropriée (*die entsprechende Gegendosis*) d'expérience immédiate, de philosophie et d'art, vous serez aussi indignes de la culture qu'incapables de la produire (*ihrer unfähig*).[46]

La science n'a pas la valeur en soi que lui prêtent les érudits, qui s'adonnent à elle pour une pléthore de raisons, toutes aussi mauvaises ou impures les unes que les autres[47]. Comme souvent, par provocation, Nietzsche évoque la barbarie comme résultat de cette pratique aveugle : « d'où vient, où va, à quoi sert (*woher, wohin, wozu*) toute science, si elle ne doit pas conduire à la culture ? Peut-être est-ce alors à la barbarie ! »[48] La science doit donc être intégrée à un mélange aux proportions mesurées et ne pas prétendre être le tout de la culture, comme chez les érudits et philistins qui voient le monde à travers sa lunette, sans en ressentir les insuffisances. C'est qu'en effet, la culture supérieure, qui pour le jeune Nietzsche est la culture tragique, doit renaître, à l'époque moderne, de l'expérience vécue des insuffisances de la science : « La culture comme remède. Pour y être réceptif,

---

[42] 1872-1873, 24[11] ; cf. HV § 10, p. 168-169 (KSA 1, p. 332-334).
[43] 1873, 29[192].
[44] 1873, 28[4].
[45] 1873, 28[4].
[46] 1873, 28[1].
[47] SE § 6, OPC II-2, p. 67-72 (KSA 1, p. 394-400) ; cf. 1873, 29[13].
[48] DS § 8, OPC II-1, p. 56-57 (KSA 1, p. 203). Dans la note 1872-1873, 19[313], datant environ de la période de rédaction de DS, Nietzsche précisait que son emploi du terme « barbarie », en lien avec celui des Grecs pour qui « les barbares sont des croasseurs » produisant des « balbutiements sans beauté ni signification », faisait référence à un « manque d'*éducation esthétique*. »

il faut avoir reconnu l'insuffisance de la science. Résignation tragique. Dieu sait quelle culture il en sortira ! Elle commence à rebours ! »[49] Un manque de sensibilité à ces insuffisances équivaut à une insensibilité à l'art[50], celui-ci étant un contrepoison dont le besoin naît de cette expérience. Ainsi l'érudit philistin est-il un véritable danger pour la culture : « Le *philistin* est justement ἄμουσος[51] : il est remarquable de voir comment il en vient *néanmoins* à vouloir dire son mot en matière d'esthétique et de culture. »[52]

Résumons brièvement les acquis de ce très rapide parcours des contextes à mes yeux les plus importants où survient le concept de culture dans les textes de la première moitié de la décennie 1870. On y peut identifier une série de caractères de la culture, qu'il peut être utile d'énumérer ici :

1. D'abord, *la culture est liée au génie*, artistique en particulier, comme son but d'une part, celui en vue duquel elle s'organise, mais également en tant que c'est lui qui doit lui donner sa forme.
2. La production du génie implique une organisation injuste de la société, et c'est la raison pour laquelle Nietzsche peut dire que la *cruauté* appartient à l'essence de la culture.
3. C'est *l'art* qui, *seul*, peut donner *forme* à la culture.
4. La culture est marquée par une forte *unité*, et c'est la forme que lui donne l'art qui garantit l'unification de ses composantes ; de 3. et 4. découle sa définition comme « unité de style artistique ».
5. Elle est une *réponse illusoire-artistique à la nécessité* dans ce qu'elle a de plus troublant et de douloureux, au versant problématique de l'existence.
6. La culture supérieure se distingue en ce qu'elle *intègre et retient même les éléments problématiques* (p. ex. l'aspect désespérant du dionysiaque, les « vices », etc.) dans la réponse qu'elle propose aux expériences et aux connaissances qui viennent troubler la confiance en la valeur de l'existence (autrement dit, elle évite le pessimisme pratique sans pour autant verser dans l'optimisme).

---

[49] 1872-1873, 19 [322].

[50] Voir infra, ch 4c, note 75, sur l'accusation d'*anaistheseia* à l'encontre de Wilamowitz-Moellendorff formulée par Rohdes à l'occasion de la querelle autour de la *Naissance de la tragédie*.

[51] *ámousos* : litt. celui qui est étranger aux muses, c'est-à-dire celui qui est dépourvu de goût.

[52] 1873, 27[56].

7. Cette culture supérieure se distingue également en ce qu'elle suit le modèle hellénique d'un *développement organique* et suit un modèle esthétique « classique » plutôt que d'adopter une forme ornementale et « baroque », comme celle de la culture romaine.
8. Elle s'inscrit dans une très longue durée, et sa continuité est assurée par ses *sommets*.
9. Elle n'est pas donnée, mais est une « *exigence permanente* », dans la voie de laquelle nous sont donnés des modèles à émuler comme Goethe, Schiller, etc., ceux-là même qui l'ont *cherchée*.
10. *La science doit subordonner ses fins à celles de la culture*, faute de quoi elle risque d'être stérile et de corrompre le goût artistique de ceux qui la pratiquent.

*

* *

Au milieu des années 1870, l'intérêt grandissant de Nietzsche pour l'ethnologie comparée sera déterminant pour une inflexion nouvelle dans son emploi de la notion de culture. L'approche plus descriptive et comparative qu'il trouve dans ces ouvrages, et notamment dans le livre d'Edward Burnett Tylor, *Primitive Culture*, trouvera des échos dans ses propres textes à partir d'*Humain, trop humain*. Tylor définissait la culture de façon très générale : « La culture [*Culture or Civilization*], prise dans son sens ethnographique large, est cet ensemble complexe qui comprend la connaissance, la croyance, l'art, la morale, le droit, la coutume et toutes les autres capacités et habitudes acquises par l'homme en tant que membre d'une société. »[53] Il approchait également son étude, en homme de son époque, en se réclamant explicitement des sciences de la nature[54]. On trouve des traces

[53] E. B. Tylor, *Primitive Culture*, vol. I, 1871, p. 1. Les termes anglais « culture » et « civilization », comme le montre cet extrait, sont synonymes, et sont l'équivalent de l'allemand *Cultur*. La traduction allemande (*Die Anfänge der* Cultur, 1873) que Nietzsche emprunte à la bibliothèque de Bâle à la fin du mois de juin 1875 (Crescenzi 1994, p. 432) traduit les termes anglais de ce passage par « Cultur oder Civilisation » (p. 1), malgré les significations assez différentes de ces termes allemands, en particulier dans le contexte politique des années 1870.

[54] Voir le premier chapitre de *Primitive Culture*, intitulé « The Science of Culture », et en particulier p. 17 : « Aussi rudimentaire que soit encore la science de la culture, les indications sont de plus en plus fortes que même les phénomènes les plus spontanés et les plus dépourvus de motifs se révéleront néanmoins relever de causes et d'effets distincts, aussi sûrement que les faits de la mécanique. »

claires de la lecture de Tylor dans les carnets de Nietzsche de 1875, consacrés à la prise de notes pour le projet (abandonné) d'une quatrième *Considération inactuelle* sur la philologie, dont le titre projeté était *Nous autres, philologues* (*Wir Philologen*). Nietzsche y fait emploi d'une importante idée sur la transmission des cultures développée par Tylor, qu'il place entre guillemets : « Le culte religieux est la fixation d'un degré de culture antérieur, ce sont des "survivances" ("*Überlebsel*"). Les époques qui le célèbrent ne sont pas celles qui l'inventent. L'opposition est souvent très vive. »[55] Ce décalage entre les moyens de culture et le « degré de culture » qu'ils réalisent, que Nietzsche repère dès l'époque homérique, semble ouvrir l'horizon d'un problème nouveau pour lui, qu'il esquisse dans trois notes programmatiques qui font directement suite à ce texte dans son carnet[56]. Avant même la fin de la série des *Considérations inactuelles* — la quatrième et dernière, *Richard Wagner à Bayreuth*, ne sera publiée que l'année suivante —, une nouvelle conception de la transmission culturelle et de la façon de lui faire face, sans doute cristallisée par la lecture de Tylor, semble se faire jour dans ces notes, conception qui appelle une réponse différente de la part du philologue-philosophe de la culture : « À faire : *la mort de la culture ancienne*, inévitable : on doit caractériser et montrer la culture grecque comme archétype (*Urbild*) dans la mesure où toute culture repose sur des représentations qui sont caduques (*hinfällig*). »[57]

b. La persistance de moyens de culture caducs et la nécessité d'un dépassement de l'antiquité

C'est dans *Humain, trop humain* que Nietzsche abandonne le rôle de défenseur d'une « renaissance de l'Antiquité » sous la forme d'une « renaissance *allemande* du monde hellénique » par le génie artistique qu'il avait tenu dans ses livres antérieurs[58]. Son classicisme, sa croyance en la possibilité d'une reproduction de l'« inimitable » moment grec dans le monde contemporain, fait place à une

---

[55] 1875, 5[155]. « Überlebsel » (Nietzsche utilise aussi parfois *Überbleibsel* dans le même sens, comme dans 1875, 5[154]) traduit l'anglais « survival », que Tylor, *Primitive Culture*, p. 15, définit ainsi : « Ce sont des processus, des coutumes, des opinions, etc., qui ont été transportés par la force de l'habitude dans un nouvel état de la société, différent de celui dans lequel ils se trouvaient à l'origine, et qui demeurent ainsi comme des preuves et des exemples d'une condition plus ancienne de la culture, à partir de laquelle une condition nouvelle s'est développée. » Cf. la note 1877, 24[2] et HH § 64, où Nietzsche emploie le terme anglais. Sur le sujet des survivances, voir les chapitres III-IV de Tylor, *Primitive Culture*, p. 63-144, ainsi qu'A. Orsucci, *Orient-Okzident. Nietzsches Versuch Einer Loslösung Vom Europäischen Weltbild*, 1996, p. 33-35.

[56] Il s'agit des notes 1875, 5[156-158].

[57] 1875, 5[157].

[58] 1871, 11[1], OPC I-1, p. 425 (KSA 1, p. 353) ; cf. aussi 1871, 9[34], entre autres textes sur ce sujet récurrent.

attitude plus sceptique et plus sensible à la singularité du présent et à ce qu'il offre comme opportunités pour le développement de la culture. Mais déjà à partir des notes pour la *Considération Inactuelle* inachevée sur la philologie de 1875, *Nous autres, philologue*, sa perspective sur l'antiquité avait subi un changement majeur : plutôt que de devoir servir de modèles à imiter (*Vorbilde*), les Grecs lui semblaient maintenant devoir servir, au mieux, d'exemples (*Beispiele*)[59].

La différence n'est pas si mineure qu'elle peut d'abord le paraître, et est riche en conséquence pour la conception nietzschéenne de la culture. Les Grecs en effet nous montrent certaines des hauteurs culturelles qu'il est possible à l'humanité d'atteindre, mais au vu des différences entre notre situation et la leur, et en vertu des limites intrinsèques à une attitude qui s'oriente selon un principe imitatif, il ne nous est pas possible d'employer les mêmes « recettes » si nous désirons parvenir à leur niveau. S'ils peuvent donc toujours faire figure de monument à émuler, ça n'est pas sans qu'on doive mettre un astérisque à leur nom : il nous faut également les considérer de façon critique, nous inspirer de leurs succès, tout en confrontant aux exigences du présent ce qui en nous persiste d'eux[60]. Le projet artistique et culturel d'imitation des Anciens — correspondant au classicisme en art, mais aussi au projet éducatif de la philologie classique — n'est, de fait, plus tenable selon Nietzsche. C'est pourquoi l'étude de l'antiquité doit maintenant intégrer, en plus des modes de faire l'histoire « monumental » et « antiquaire » décrits dans la deuxième *Considération Inactuelle*, le mode « critique »[61]. Dans le texte de 1874, l'histoire critique était restée assez peu définie : elle devait permettre de « briser et de dissoudre une partie de son passé », de « traîner ce passé en justice, lui

---

[59] Voir l'importante note 1875, 7[1], où Nietzsche qualifie la philologie, « dans le meilleur des cas » de « magnifique exemple de donquichottisme » : « On imite quelque chose de purement chimérique et l'on court à la poursuite d'un monde merveilleux, qui n'a jamais existé. » Et un peu plus loin : « Toute imitation n'est qu'un phénomène artistique, et par conséquent dirigé vers l'apparence ; quelque chose de vivant peut adopter des manières, des pensées, etc. par imitation, mais celle-ci ne peut rien *enfanter*. Une culture qui poursuit éperdument la culture grecque ne peut rien enfanter. » Sur l'impossibilité pour une culture de devenir elle-même classique *à partir* d'ouvrages classiques, voir les passages du cours sur l'*Histoire de la littérature grecque* cités *infra*, ch. 9c, note 35. Sur le changement de perspective à l'égard des Grecs et de leur imitation au milieu des années 1870, voir aussi G. Campioni, « Von der Auflösung der Gemeinschaft zur Bejahung des "Freigeistes" », *N-S* 5, 1976, p. 195 sqq.

[60] Il faudrait donc, d'une part, s'affranchir des restes anachroniques de culture grecque qui persistent en nous (modes de croyance, de sentir, etc.), mais pas pour autant renoncer à imiter leur faculté exceptionnelle à l'*assimilation de l'étranger*. Sur ce sujet, voir *infra*, ch. 7d, et H. Siemens, « Agonal Configurations in the *Unzeitgemäße Betrachtungen* », *N-S* 30, 2001. On devrait donc à la fois apprendre d'eux à entretenir un rapport productif avec ce qui nous est étranger (ce qui, comme le note H. Siemens, p. 98, doit en retour redéfinir notre rapport avec eux : « tout ce qui possède une valeur chez les Grecs *doit* être utilisé pour former et informer notre engagement avec eux en lui-même »), et effectuer un tri parmi tout ce que nous avons *déjà* assimilé d'eux, volontairement ou non.

[61] Voir, entre autres textes de ces carnets, les notes 1875, 3[74] et 1875, 5[19] et [27].

faire subir un sévère interrogatoire et enfin le condamner »[62]. Non pas cependant pour l'éliminer ou l'oublier et permettre à l'individu de réduire, comme il pourrait le sembler dans ce contexte, son horizon historique : quelques lignes plus bas, Nietzsche nous rappelle que l'histoire critique est bien toujours une « certaine connaissance du passé »[63]. L'histoire critique a quelque chose d'un singulier hybride, en ce qu'elle semble, déjà dans la deuxième *Inactuelle*, décrire non seulement un mode d'étude historique, mais surtout l'actualisation d'un rapport de lutte entre la « nature héréditaire » et la « connaissance » ; entre l'influence de la tradition, qui nous semble dépassée (ou caduque, *hinfällig*, comme Nietzsche désigne un processus similaire d'obsolescence dans les notes de 1875), et la « *seconde* nature » que l'on cherche activement à se donner : « C'est pour ainsi dire une tentative *a* posteriori pour se donner le passé dont on voudrait être issu. » [64] Plutôt que de simplifier le passé comme le fait l'histoire monumentale, pour donner à ses statues un profil plus harmonieux et propice à l'émulation, l'histoire critique semble surtout devoir rectifier le passé à partir de connaissances et de valeurs contemporaines, et ainsi nous libérer de certaines des « chaine[s] » de l'histoire[65]. La façon dont elle pourrait le faire reste cependant assez mystérieuse dans ce texte.

Lors de la période bâloise, Nietzsche, comme philologue inactuel, avait semblé vouloir préserver l'antiquité de toute atteinte de ce regard critique, que selon ses notes il réservait au christianisme[66]. Or, en 1875, cette réserve semble bien définitivement dépassée. L'inactualité de la discipline philologique pratiquée de façon productive, « c'est-à-dire [sa capacité à] agir contre le temps, donc sur le temps, et, espérons-le, au bénéfice d'un temps à venir »[67], peut maintenant être activée pour ainsi dire à rebours, l'époque présente possédant également le droit et la responsabilité de juger selon sa mesure cette même antiquité dont Nietzsche se sert pour la questionner, pour des raisons qu'il nous faudra encore expliciter. Il importe que l'« [é]poque de la comparaison »[68] fasse usage de cette capacité nouvelle qu'elle a gagnée pour aller plus loin que l'idéal de la *Bildung* classique, et son ouverture à la pluralité annonce déjà, dans une certaine mesure, le perspectivisme des textes à venir.

---

[62] HV § 3, OPC II-1, p. 113 (KSA 1, p. 271).
[63] HV § 4, OPC II-1, p. 114 (KSA 1, p. 271).
[64] HV § 3, OPC II-1, p. 113-114 (KSA 1, p. 270).
[65] HV § 3, OPC II-1, p. 113-114 (KSA 1, p. 270).
[66] 1873, 29[203] et 1873-1874, 31[8].
[67] HV, Préface, OPC II-1, p. 94 (KSA 1, p. 247).
[68] HH § 23. Cf. VO § 230, où Nietzsche suggère de façon similaire qu'« [a]ujourd'hui, c'est la démocratie des *idées* qui règne dans chaque cerveau — *plusieurs* idées *à la fois* sont le maître ».

Nietzsche avait critiqué la culture (ou l'absence de culture) de son époque dans les textes de sa période bâloise : c'était là l'objet principal des quatre *Considérations Inactuelles*[69]. Dans cette première phase de sa réflexion, il lui avait été possible d'opposer le modèle d'une culture (plus ou moins) achevée à celle, difforme, du présent. Cette culture (la culture tragique de la Grèce attique) n'était pas un idéal lointain qu'il s'agissait de rechercher par tâtonnements à partir des virtualités offertes par le monde contemporain, mais plutôt quelque chose de défini, qui avait déjà existé, et dont il s'agissait de reconstituer la forme, de retrouver la trace persistante et la voie pour l'avenir. Le but était relativement clair, mais le chemin pour l'atteindre, obscurci par des forces délétères — le philistinisme sous toutes ses formes, le journalisme, l'érudition, la philosophie universitaire, et ainsi de suite[70]. Or, la perspective sur l'avenir de la culture de Nietzsche se voit transformée à l'époque d'*Humain, trop humain* par ce fait qu'il ne croit plus être en possession d'un modèle de culture qui devrait valoir de façon quasi absolue. Les Grecs tels qu'il les décrit à l'époque où il esquisse *Nous autres, philologues* ne sont pas ceux qui ont réalisé la culture supérieure, mais ceux qui s'en sont le plus rapprochés[71]. Et ce qui rend l'antiquité grecque « *impossible à restituer* (unwiederbringlich) » est avant tout que ses « fondements (*Grundlage*) » sont maintenant devenus « définitivement *caduc*[s] (*durch und durch* […] hinfällig) »[72]. Nous ne pouvons plus reproduire le la culture grecque, puisque la situation concrète à laquelle elle visait à répondre est celle d'une époque révolue. Les moyens qu'elle déployait visaient des représentations (culturelles) sur le monde qui ne sont plus de celles auxquelles on peut croire aujourd'hui[73]. La culture grecque se présente comme la solution à un

---

[69] Sur ce sujet, voir la riche étude de M. Béland, *Kulturkritik et philosophie thérapeutique chez le jeune Nietzsche*, 2012.

[70] Sur la similitude entre cette critique et la croisade schopenhauerienne contre le « *Jetztzeit* », voir G. Campioni, « Nietzsche's "Inactual" Untimely as Compared With Wagner's Actuality », dans A. Caputo (dir.), *Rethinking the Nietzschean Concept of « Untimely »*, p. 43-44.

[71] Voir notamment 1875, 6[27] : « La tragédie athénienne n'est pas la forme la plus haute qu'on puisse penser. Ses héros manquent beaucoup trop de l'élément pindarique. » L'idée est déjà formulée dans une note préparatoire pour NT. Voir 1870-1871, 5[94] : « En réalité la *tragédie* hellénique n'est que le signe annonciateur d'une culture *plus élevée* : elle fut le point extrême que put atteindre l'hellénité, et aussi le plus haut. Cette étape était la plus difficile à atteindre. Nous en sommes les héritiers. » Il n'est pas étonnant en ce sens que la « renaissance wagnérienne de la tragédie » (1871, 13[2]) au 19e siècle appelée dans la deuxième moitié de *La naissance de la tragédie* (§§ 16-25) semble être un stade de culture supérieur à celui atteint dans l'antiquité. Dans *Humain, trop humain*, cependant, Nietzsche rejette l'idéal tragique de culture de ses écrits antérieurs.

[72] 1875, 5[156].

[73] Comparer HH § 220 pour l'application de cette idée à l'art religieux. Il ne nous semble pas nécessaire, comme semble le suggérer P. D'Iorio (« Introduction » à l'*Encyclopédie de la philologie classique*, EPN IV, p. 70), de restreindre ce qui est maintenant caduc aux « fondements mythiques » de la culture. Comme l'écrivait Burckhardt dans sa *Cultur der Renaissance in Italien,* 1869, p. 139-140, c'est en faisant sienne la connaissance protoscientifique du monde héritée de l'antiquité que la Renaissance italienne a pu s'assurer les assises nécessaires à sa brusque sortie du Moyen Âge : « La *Bildung* [italienne du 14e siècle], cependant, dès lors qu'elle a voulu se détacher du monde imaginaire du Moyen Âge, ne pouvait pas arriver tout à coup, par

problème qui n'est plus le nôtre, et si l'admiration face à elle reste entièrement possible, Nietzsche appelle à dépasser la tendance à l'épigonisme véhiculée par la philologie et l'idéal classiques, et à se résoudre à critiquer l'antiquité avec les yeux du philosophe afin d'en extraire des moyens utiles à la constitution d'une nouvelle orientation culturelle adaptée au présent[74]. Faute de quoi, nous courons le risque de voir la culture décliner et de voir notre rapport au monde se corrompre, s'affaiblir et se compliquer toujours davantage.

Nietzsche découvre au fil de ces notes quelque chose comme le revers problématique de l'inactualité, dans l'insistance de moyens de culture du passé devenus nuisibles dans le présent[75]. Autant la connaissance de l'histoire culturelle de l'antiquité permet de critiquer la culture du présent et d'ouvrir une voie à l'avenir, autant les résidus stratifiés de la culture antique (et, comme nous le verrons, même de bien au-delà de celle-ci) sont en bonne part à l'origine des dérives de la culture du présent. C'est pourquoi l'inactualité, comme posture d'opposition depuis les perspectives ouvertes par la compréhension de l'histoire éloignée, fait place à une posture attentive plutôt aux influences historiques : il nous faut bien toujours utiliser la culture antique pour interpréter le présent, mais il nous faut également et surtout en faire usage pour comprendre comment le présent découle de l'antiquité, et comment celle-ci s'exprime toujours en lui. Comme l'explique Nietzsche dans une note importante, qui annonce la méthode d'*Humain, trop humain* : « L'antiquité grecque comme

---

l'empirie, à la connaissance du monde physique et intellectuel ; il lui fallait un guide, et c'est en tant que tel que se présenta à elle l'Antiquité classique avec son abondance de vérité objective et lumineuse dans tous les domaines de l'esprit. On lui emprunta la forme et la matière (*Stoff*) avec reconnaissance et admiration ; ce fut pour un temps l'élément principal de cette *Bildung*. » Nietzsche, dont P. D'Iorio a démontré l'usage abondant du livre de Burckhardt dans les notes de son édition de l'*Encyclopédie de la philologie classique* (EPN IV), semble bien prendre appui sur cette même idée pour suggérer que cet enseignement classique est désormais caduc, dans la mesure où nous possédons aujourd'hui les méthodes et avons acquis les expériences nécessaires pour renoncer à ces béquilles culturelles. Voir 1875, 5[32] : « *il fut un temps où l'antiquité était le tout de la connaissance du monde » ; «* autrefois c'était l'enseignement d'une *matière, ce n'est plus aujourd'hui que celui d'une forme* », une forme surtout d'écriture cependant, soit un style, et non une forme de pensée. Voir aussi à ce sujet 1875, 5[88], qui met l'emphase sur l'importance de préférer l'étude de la science de la nature à celle de la philologie pour apprendre à « penser et déduire ».

[74] Nietzsche parle à plusieurs reprises d'un dépassement de l'antiquité dans ses notes pour l'*Inactuelle* sur la philologie (1875, 5[53 et 148]). La philologie reste donc au service de la philosophie, comme il l'avait déjà annoncé dans son cours inaugural à l'Université de Bâle (*Homère et la philologie classique*, EPN IV, p. 45 ; KGW II-1, p. 268-269) — mais il s'agit maintenant de *sa nouvelle philosophie*, et plus de celle de Schopenhauer.

[75] L'idée lui a peut-être été suggérée, entre autres, par la lecture de W. Bagehot (cf. T. Brobjer, *Nietzsche's Philosophical Context*, 2008, p. 64). Voir *Physics and Politics*, 1873, p. 74 : « Toute l'histoire de la civilisation est parsemée de croyances et d'institutions qui ont été inestimables au début et mortelles par la suite. Le progrès n'aurait pas été aussi rare qu'il l'est si la nourriture du début n'avait pas été le poison du lendemain (*if the early food had not been the late poison*). »

recueil d'exemples classiques servant à expliquer toute notre culture et son développement. C'est un moyen de *nous comprendre*, de diriger et ainsi de surmonter notre temps. »[76] La philologie dès lors n'est plus qu'une affaire d'inactualité, un moyen de retirer ses œillères au philistin de la culture du présent et de lui montrer avec véhémence la voie de son avenir. L'historien de l'antiquité est plutôt le mieux qualifié pour comprendre les maladies de l'époque contemporaine, parce qu'il connaît l'histoire de son malade. La connaissance de l'antiquité devient un outil précieux pour le philosophe-médecin de la culture : c'est elle qui, entre autres, permet l'étiologie, l'étude des causes des maux de l'époque.

On trouve plusieurs exemples des dangers de ces moyens culturels devenus caducs, fonctionnant pour ainsi dire à vide, dans *Humain, trop humain*. C'est le cas du christianisme qui, selon Nietzsche, ne répond plus à un besoin, et serait donc voué à disparaître.

> *Destin du christianisme*. — Le christianisme est apparu (*entstand*) pour alléger le cœur ; mais aujourd'hui, il lui faut commencer par alourdir le cœur pour pouvoir ensuite l'alléger. Par conséquent, il va disparaître (*zu Grunde gehen*).[77]

Ce bref texte insiste à la fois sur l'existence d'un mécanisme de persistance du christianisme malgré son caractère caduc et sur sa fin imminente. Répondant initialement à une situation difficile, il permettait de supporter celle-ci en transformant notre façon de nous y rapporter à l'aide d'une réinterprétation. Nietzsche explique ce mécanisme plus en détail au premier paragraphe de la section sur la religion d'*Humain, trop humain :*

> La religion et l'art (ainsi que la philosophie métaphysique) s'efforcent d'agir sur la modification de la sensibilité, en partie en modifiant notre jugement sur les expériences (par exemple à l'aide du principe « Dieu châtie qui il aime »), en partie en éveillant un plaisir dans la douleur, dans l'émotion en général (ce qui constitue le point de départ de l'art tragique). [78]

Maintenant que le poids de la vie s'est comparativement allégé, cependant, le christianisme doit justifier l'emploi de ses remèdes en causant lui-même les maux qu'il est en mesure de « guérir ». Sa situation est instable, puisqu'il ne répond plus à un véritable besoin de mise en phase avec le monde. Dans ses notes préparatoires, Nietzsche l'explique encore de façon légèrement différente :

---

[76] 1875, 6[2]. Voir aussi le début de la note 1871, 9[42], où Nietzsche donnait une valeur plus universelle aux « *principes* philosophiques » que l'on pouvait tirer de ce « recueil d'exemples » historiques, alors qu'était encore très forte l'influence de Schopenhauer. Sur l'abandon par Nietzsche de sa fameuse posture d'inactualité aux alentours de cette époque, voir G. Campioni, « Nietzsche's 'Inactual' Untimely as Compared With Wagner's 'Actuality' », p. 42-43.

[77] HH § 119 ; cf. HH § 114.

[78] HH § 108.

> En recourant à une religion, on se rend ou bien difficile la vie extérieure et facile la vie intérieure, ou bien l'inverse : le premier cas est celui du christianisme, le dernier se voit lors de la ruine (*beim Zugrundegehen*) des religions. Il en résulte qu'une religion se forme pour soulager le cœur et qu'elle périt (*zu Grunde geht*) quand elle n'a plus rien à soulager. [79]

La fonction première des religions est de rendre la vie extérieure difficile et la vie intérieure facile. C'est ainsi qu'elle fonctionnait pour les premiers chrétiens, qui s'exposaient à la persécution sur terre, mais gagnaient en contrepartie la conviction d'une vie éternelle[80]. Mais les individus d'aujourd'hui n'ont plus le cœur aussi lourd qu'alors, laisse entendre Nietzsche : leurs conditions de vie se sont améliorées. Les religions ont également été en grande part remplacées par l'art, qui répond à un besoin sublimé de réinterprétation des souffrances, moins pressant, certes, mais toujours bien présent. Ces raisons et bien d'autres encore vouent les religions à disparaître, mais celles-ci s'entêtent en ajoutant aux souffrances du monde pour justifier ensuite leurs remèdes. Ainsi, comme moyens de culture, les religions ont bien déjà servi une fonction bénéfique, mais il semble que leur rôle dans l'époque contemporaine de Nietzsche soit surtout nuisible[81]. Devenue caduque, la religion ne se contente pas d'être superflue, mais dans un ultime soubresaut relâche son poison avant d'expirer. Même privé de raison d'être, un moyen de culture peut, par une sorte d'instinct d'autopréservation, contribuer à recréer les conditions qui l'ont vu naître ; plutôt que de laisser leur place à un stade nouveau, les stades de la culture déclinants résistent au changement. C'est pourquoi un moyen de culture caduc peut exhiber des tendances régressives. Nous verrons dans la suite à quel point l'artiste, comme figure « dépassée », participe de cette tentative de recréation d'un état antérieur de la culture où son rôle se trouvait encore justifié.

Ce diagnostic appelle encore quelques précisions. D'abord, il importe de s'arrêter aux raisons qui expliquent que l'on persiste à employer ces moyens de culture malgré le fait que leurs fondements nous paraissent dépassés. Il nous faut ici faire appel à l'une des intuitions centrales de la période de rédaction d'*Humain, trop humain*, l'idée selon laquelle l'origine des phénomènes de la sphère affective serait à situer dans le domaine intellectuel. Cette idée est résumée d'une façon particulièrement prégnante dans une note préparatoire d'*Humain, trop humain* :

> Chaque émotion est le fruit d'un devenir intellectuel (*Jede Regung ist intellektual geworden*) ; ce que l'on ressent p. ex. dans l'amour est le résultat de toutes les réflexions à ce sujet, de toute la

[79] 1876, 19[56].

[80] Sur le rôle ambivalent du christianisme dans la Rome du début de notre ère et chez les « peuples barbares », cf. OSM § 224.

[81] Elles continuent cependant à être utiles à certains égards, alors que l'utilité de la vérité est beaucoup plus problématique. Nietzsche est très clair à ce sujet, récurrent. Voir par exemple la note 1876, 19[103].

> métaphysique qui s'y est jamais liée, de toutes les tonalités affectives voisines apparentées qui résonnent par affinité (*aller verwandten miterklingenden Nachbarstimmungen*).[82]

Quand bien même on ne saurait plus croire, par exemple, à l'existence du Dieu unique de la religion chrétienne, cela ne nous empêche guère d'adopter des modes de rapport au monde de type religieux, dans la mesure où nous avons intériorisé tout un répertoire affectif (pulsions, besoins, tendances, désirs, sentiments, etc.) s'y rapportant. Même sans que l'on croie aux représentations qui devraient justifier ces comportements, cette sédimentation de croyances passées dans le domaine affectif suffit, dans bien des cas, à nous faire adopter des attitudes rétrogrades. Le devenir-affectif historique des représentations intellectuelles, en soutenant des modes de cultures par-delà leur période de réelle efficacité, permet qu'ils persistent jusqu'à devenir caducs. Ainsi, le problème fondamental n'est pas tant que persiste la croyance en des choses erronées, mais que *nous continuions à vivre comme si* elles étaient vraies parce que nous les avons intériorisées affectivement[83]. Dans *Humain, trop humain*, Nietzsche illustre cette idée à quelques reprises en suggérant que les modes d'affectivité développés dans la religion se sont pour ainsi dire réfugiés dans l'art[84]. De façon similaire, même s'il insiste sur le passage imminent et nécessaire d'un stade de culture principalement artistique à un stade principalement scientifique, il explique ce passage par le fait qu'un besoin développé par l'habitude de l'art peut désormais trouver satisfaction dans des modes de culture scientifiques[85]. Si la continuité culturelle repose sur une continuité affective, il semble inévitable que cet héritage d'affects de temps plus ou moins ancestraux fasse passer comme en contrebande l'influence de tout un stock de représentations inconscientes sur lesquelles elles reposent, lesquelles ne résistent pas à la critique intellectuelle, mais persistent à lui échapper.

Il importe aussi de préciser en quoi ces réflexions peuvent s'appliquer au-delà de la problématique de la philologie. Déjà dans ces notes de 1875, Nietzsche effectue un rapprochement avec la culture actuelle, et insiste sur les effets des développements de la science et les Lumières sur les fondements de la culture hérités de l'antiquité :

> Pour ce qui est d'*éclaircir* le monde, nous avons surpassé les Grecs par l'histoire naturelle et par l'histoire des hommes, nos connaissances sont bien plus grandes, nos jugements plus mesurés et

---

[82] 1876-1877, 23[80].

[83] Cf. 1876-1877, 23[10] : « Tous les buts et toutes les fins que peut se fixer l'homme ont été autrefois présents aussi à la conscience de ses ancêtres ; seulement, ils ont été oubliés. L'homme dépend beaucoup de son passé dans les directions qu'il prend : c'est l'ἀνάμνησις [l'anamnèse] platonicienne. Le ver a beau avoir la tête coupée, il avance dans la même direction. »

[84] Voir surtout HH § 150.

[85] Voir HH § 222 ainsi qu'infra, ch. 3b, sur ces schèmes de transition entre les « stades » de la culture.

> plus justes. Une humanité (*Menschlichkeit*) plus douce s'est développée grâce au temps des Lumières qui a rendu l'homme *faible* — mais cette faiblesse, changée en moralité, fait un fort bon effet et nous honore. Aujourd'hui l'homme a beaucoup de liberté, c'est son affaire s'il l'utilise si peu ; le fanatisme de la croyance s'est beaucoup adouci. Qu'en fin de compte nous préférions vivre dans cette époque plutôt que dans une autre, le mérite en revient essentiellement à la science [...]. [...] Maintenant tous les fondements mythiques et sociopolitiques ont changé ; notre prétendue culture n'a aucune consistance parce qu'elle s'édifie sur des situations et sur des croyances intenables et déjà presque disparues. — Si nous comprenons la culture grecque dans sa totalité, nous voyons bien qu'elle est finie. C'est pourquoi le philologue est le *grand sceptique* de nos situations de *Bildung* et d'éducation : c'est là sa mission. — Heureux si, comme Wagner et Schopenhauer, il pressent les forces prometteuses dans lesquelles s'éveille une nouvelle culture. [86]

Cette note, qui est la dernière du cahier dans lequel elle est écrite, résume le problème que j'ai tenté d'esquisser et ouvre deux voies entre lesquelles Nietzsche, à ce stade, ne semble pas encore avoir fait de choix clair : le projet culturel wagnérien et l'emploi de la science comme moyen vers la culture[87]. La balance bascule définitivement avec le premier Festival de Bayreuth en 1876 : après les notes prises à Klingenbrunn[88], la voie scientifique est clairement choisie, le projet wagnérien abandonné. Mais ici, je voudrais faire valoir que nous avons déjà la compréhension renouvelée de la culture et des problèmes spécifiques qu'elle pose pour le présent, qui sera la toile de fond sur laquelle se jouera le drame d'*Humain, trop humain*.

Dans sa forme, cette problématique anticipe sur un autre thème, celui-là bien plus connu, de la pensée nietzschéenne, soit la mort de Dieu. Un événement d'importance s'est produit, dont les effets ne se sont pas encore fait sentir : une foi a été perdue, sur laquelle de grands pans de la culture reposaient. Mais, comme le fait dire Nietzsche à son insensé, « les actes ont besoin de temps, même après qu'ils ont été accomplis, pour être vus et entendus »[89]. Nous vivons dans l'ombre d'un passé, d'une culture, lesquels sont pour ainsi dire morts pour nous[90]. La science et les Lumières ont transformé nos croyances, mais n'ont pas encore transformé notre vie, telle que la culture la détermine, en profondeur. C'est ici que Nietzsche cherche à intervenir : il s'agit pour lui *d'actualiser ces effets* des développements de la culture et de la connaissance, restés en puissance. Pour cela,

---

[86] 1875, 3[76]. Voir également le passage de cette note cité en exergue du présent chapitre.

[87] Voir notamment 1875, 5[111] : « Il n'y a pas de contradiction entre notre art et notre philosophie les plus hauts et LA PLUS ANCIENNE antiquité *vraiment* connue : ils se supportent et se soutiennent mutuellement. Là sont tous mes espoirs. »

[88] Sur cet événement, voir *infra*, introduction à la deuxième partie, section h, p. 117.

[89] GS § 125.

[90] En plus de l'antiquité, Nietzsche mentionne déjà en 1878 au passé la mort (théorique) du christianisme à plusieurs reprises. Voir p. ex. HH § 26, où il parle de « l'anéantissement acquis de longue date de tous les dogmes chrétiens. »

il faut que la théorie se fasse pratique, que les découvertes de la science, que la critique opérée par les Lumières aient des effets qui vont plus loin que ceux de la démonstration logique. Il faudra une méthode qui pourra faire plus que seulement convaincre le lecteur de l'absence de bien-fondé de ces représentations culturelles caduques, et qui s'attaque sur leur terrain aux sédimentations affectives de la vie intellectuelle des générations passées.

Introduire un critère de méthode plus strict dans l'établissement des connaissances est donc un pas dans la bonne direction, mais ce geste ne saurait suffire à lui seul. Même si l'on arrive à se libérer des illusions héritées, l'effet affectif des croyances anciennes se poursuit. La musique, dans les filets métaphysiques de laquelle Nietzsche lui-même s'était laissé prendre dans sa jeunesse, en offre un exemple éclatant :

> même chez l'esprit libre, lorsqu'il s'est débarrassé de tout ce qui est métaphysique, les effets suprêmes de l'art produisent aisément une résonance de la corde métaphysique muette depuis longtemps, voire rompue, comme dans le cas par exemple où, à l'occasion d'un passage de la neuvième symphonie de Beethoven, il se sent planer dans une cathédrale d'étoiles au-dessus de la terre, le rêve d'immortalité au cœur : toutes les étoiles semblent scintiller autour de lui, et la terre ne cesser de s'éloigner au-dessous de lui.[91]

C'est ce qui notamment explique l'insistance récurrente de Nietzsche sur l'idée de la nécessité d'une reprise et d'une radicalisation des Lumières. La critique de la culture métaphysique, de la superstition sous toutes ses formes, bien qu'elle ait déjà pour l'essentiel été réalisée théoriquement, a échoué dans ses plus grandes potentialités transformatrices. L'appel au *sapere aude* ne fait pas le poids devant la force de millénaires de culture sédimentée affectivement. Le retour de la pensée sur elle-même ne suffit pas : il faut qu'elle revienne sur son histoire, dont elle ne peut se libérer, mais dont elle doit chercher à évaluer et à maîtriser les effets. Il faut que la rigueur méthodologique soit appliquée à la racine de la vie affective, dans une histoire des sentiments et des représentations qui prendra la forme d'une psychologie génétique critique. Ce, afin de voir comment les sentiments eux-mêmes prennent racine dans des expériences humaines s'appuyant sur des représentations erronées, plutôt que dans une sphère séparée, préservée de tout devenir. Le pari est risqué, voire perdu d'avance ; mais il semble bien que l'espoir de Nietzsche, dans *Humain, trop humain*, soit

[91] HH § 153. Cf. NT § 19, p. 207-208 (KSA 1, p. 127).

d'opérer un tri dans la vie affective et de la purifier par une sorte de réduction historique critique de celle-ci à ses origines intellectuelles[92].

Ce retour, s'il ne prend plus l'antiquité comme paradigme à imiter, ne peut faire l'impasse sur le fait qu'elle a jusqu'à présent bien servi de modèle, et qu'elle détermine toujours profondément la culture et la vie affective de l'époque de Nietzsche. Ainsi la philologie, auxiliaire de cette entreprise, est-elle vouée, à terme, à se dissoudre, dans la mesure où sa tâche véritable n'est pas le réveil de la culture ancienne, mais la dissolution des restes de celle-ci qui persistent en l'individu.

> Dès qu'elles [*scil.* les études antiques] reconnaissent leur but, elles se condamnent à la mort : car leur but est de décrire dans la culture ancienne elle-même une culture qu'il faut détruire. [...]
>
> Ainsi la tâche de la science de l'*histoire* disparaît, et elle-même est devenue superflue : quand l'ensemble où se nouaient les anciennes aspirations a été *condamné*. À sa place, la science doit embrasser l'*avenir*.[93]

Afin donc de clarifier la place de la science dans *Humain, trop humain* ainsi que l'idéal culturel qui s'y dessine, il nous faudra, dans les deux dernières sections de ce chapitre, d'abord examiner les moyens de cultures caducs spécifiques que la science se devra de dépasser et préciser la méthode qu'elle emploiera pour le faire, et, dans un deuxième temps, examiner la voie d'avenir que trace la science et ce vers quoi, à terme, elle pointe.

c. La philosophie historique contre l'ombre de la culture métaphysique

Si la culture est selon Nietzsche menacée de « disparaître » (*zugrunde gehen*) de son propre mouvement, c'est surtout qu'elle fonctionne, comme j'ai tenté de le décrire dans la section précédente, pour ainsi dire à vide. Dans la perspective « anthropologique » qui caractérise la période d'*Humain, trop humain*, la culture consiste en une somme de moyens développés par l'humanité au cours de sa très longue existence, pour la plupart dans la période qui précède l'histoire, afin de lui permettre de se mettre en phase avec le monde qu'elle rencontre. Ce monde lui-même, cependant, est déjà le produit d'une série d'opérations, elles-mêmes culturelles : la culture bâtit sur la culture. Nous ne faisons pas face à une nature positive à laquelle chaque époque offrirait de nouvelles réponses, mais à un réseau complexe de représentations culturelles, constituées en réponse à d'autres représentations culturelles, ainsi *ad nauseam*, jusqu'à un terme idéal, inaccessible, une

---

[92] Voir le 1879, 41[75], cité au début de cette section (note qui cependant date de la période de VO).

[93] 1875, 5[158]. Voir également 1875, 5[167] : « Le devoir serait de *surmonter* l'hellénité par l'action. Mais pour cela, il faudrait d'abord la connaître ! »

expérience originaire[94] — expérience qui n'est pas non plus positive, mais que la nature organique, comme nous le verrons, se charge de falsifier pour nous[95].

Cette façon de voir implique donc la possibilité d'une perte d'efficacité des moyens de culture, non pas suite à un changement dans le monde en lui-même, mais plutôt en tant surtout que notre croyance en certaines représentations culturelles auxquelles ces moyens répondaient s'est évanouie, de sorte que la situation s'est transformée *pour nous*. Le problème consiste alors en ce que le moyen de culture continue à être utilisé *seulement* en vertu de motivations affectives qui persistent malgré tout, alors que nos nouvelles représentations, gagnées par une méthode plus sûre et rigoureuse, préférables en vertu de raisons qu'il nous faudra encore clarifier, et nous ouvrant de nouvelles avenues d'action sur le réel pour améliorer nos conditions d'existence, restent ainsi sans conséquences concrètes[96]. Les raisons de ces changements peuvent être extrêmement nombreuses, et il serait vain d'en tenter l'énumération. Ce qui importe ici est de cerner dans sa forme générale ce à quoi l'époque de Nietzsche ne croit plus selon lui, et par suite à quels moyens de culture ainsi rendus caducs il s'efforce de convaincre ses lecteurs de renoncer.

Or, il est d'emblée clair que l'objet principal des critiques d'*Humain, trop humain*, et surtout celui qui semble devoir englober tous les autres, est la métaphysique. C'est dans la complexité exemplaire et irréductible des rôles que joue et qu'a pu jouer la métaphysique, entendue en un sens assez large et qu'il nous faudra encore clarifier, que se joue l'argument, difficile, de la première section du livre. La perspective culturelle qu'adopte Nietzsche situe son problème au carrefour des temporalités et des méthodes. On rencontre par exemple, dès cette première section, une critique décisive de la permanence de la nature humaine : pour comprendre l'être humain d'aujourd'hui, suggère-t-il, il faut

---

[94] Voir, p. ex., HH § 16, p. 75 (KSA 2, p. 36-37) : « Du fait que nous avons, depuis des millénaires, scruté le monde avec des exigences morales, esthétiques, religieuses, avec une inclination aveugle, passion ou peur, et que nous nous sommes livrés à une orgie de mauvaises manières de la pensée non logique, ce monde est peu à peu *devenu* merveilleusement multicolore, terrible, chargé d'un sens profond, rempli d'âme, il a reçu du coloris, — mais c'est nous qui avons été les coloristes : c'est l'intellect humain qui a fait apparaître le phénomène et a injecté dans les choses ses conceptions fondamentalement erronées. » Voir également 1876-1877, 23[125].

[95] HH § 18.

[96] En remplaçant ainsi la « poussée aveugle (*blinden Drang*) » de la volonté schopenhauerienne (*Monde comme volonté et représentation*, vol. I, § 27, p. 330 ; SSW 2, p. 178) par la poussée d'un héritage historique pour ainsi dire *devenu* aveugle, Nietzsche se procure le moyen de penser cette influence dans sa complexité et surtout d'agir sur elle. La méthode de l'*Entstehungsgeschichte* pourra ressaisir (au moins hypothétiquement) ce qu'a « vu » et que croit toujours « voir » l'humanité ancienne, ce qui est à l'origine de cette poussée et qui vit toujours en nous, pour le confronter à ce à quoi *nous* faisons maintenant face.

s'intéresser à son histoire — et même à sa préhistoire[97]. C'est seulement ainsi que l'on pourra comprendre tout ce qui persiste en nous d'humanité ancienne, y compris en ce qui concerne l'origine de nos représentations métaphysiques[98]. En plus de cette référence à l'ethnologie comparée, Nietzsche remonte encore plus loin dans l'histoire de la métaphysique, dans ses débuts contemporains de ceux de la vie organique, dans le domaine de la biologie. Les références à la philosophie transcendantale sont sans surprise également nombreuses. Un certain éclatement disciplinaire règne dans cette première section, qui saute entre les périodes temporelles comme entre les perspectives sur ce que peut être et ce à quoi peut servir la métaphysique, et il ne faut donc pas y chercher un usage excessivement traditionnel de ce terme.

Arrêtons-nous d'abord à ce que Nietzsche entend critiquer lorsqu'il s'attaque à ce qu'il appelle « métaphysique ». L'important premier paragraphe, qui présente l'essentiel du programme critique d'*Humain, trop humain*, introduit l'idée d'une « philosophie métaphysique », à laquelle Nietzsche oppose sa « philosophie historique ». La caractéristique déterminante de la philosophie métaphysique est de postuler une origine supramondaine pour les phénomènes présentés comme supérieurs :

> La philosophie métaphysique dépassait jusqu'à présent cette difficulté [*scil.* celle de la question « comment quelque chose peut-il naître de son contraire ? »] en niant l'émergence (*Entstehung*) de l'un à partir de l'autre et admettait pour les choses faisant l'objet de la valorisation la plus haute une origine miraculeuse, sortie immédiatement du noyau et de l'essence de la « chose en soi ».[99]

En tant que tentative de présenter comme des différences d'origines d'apparentes différences qualitatives, la philosophie métaphysique correspond à un mouvement de pensée visant à fonder une supposée perfection, à justifier un caractère absolu, la pureté de valeurs comme la vérité,

---

[97] HH § 2. Nietzsche avait déjà formulé les idées critiques de ce § 2 en 1872, mais de sorte à aboutir à un scepticisme où s'avéraient nécessaires l'art et l'illusion (voir, entre autres textes, 1872, 19 [121 et 123]). De plus, HH § 2 est très clairement une réécriture partielle de la note 1872, 19 [118]. La très grande proximité des termes dans lesquels est posé le problème à environ cinq ans d'intervalle prouve à mon avis que Nietzsche travaillait à HH à partir de certains de ses cahiers, et notamment ici du très intéressant cahier P I 20, lequel contient le groupe de notes 19 de 1872-1873, concernant surtout les philosophes préplatoniciens et duquel émergera le texte *Vérité et mensonge au sens extra-moral*. Nietzsche avait-il ce cahier avec lui à Sorrente ? S'il ne l'avait pas, il fallait qu'il ait une copie ou une variante du texte avec lui.

[98] La question de l'étude de l'histoire comme voie vers la connaissance de soi est traitée dans le fameux § 223 d'OSM. Sur cette thématique et ce texte, voir G, Campioni, « Wohin man reisen muss. Über Nietzsches Aphorismus 223 aus *Vermischte Meinungen und Sprüche* », dans *N-S* 16, 1987, et C. Denat, « "Où il faut aller en voyage" : à propos du § 223 des Opinions et sentences mêlées et de la métaphore nietzschéenne du "voyageur" », dans C. Denat et P. Wotling (dirs), *« Humain trop humain » et les débuts de la réforme de la philosophie*, 2017.

[99] HH § 1.

l'altruisme, la rationalité, etc. Or, c'est contre cette pureté, cet absolu, que Nietzsche se positionne : ils n'existent tout simplement pas, ils sont une illusion que ces explications viennent renforcer. Ce qui donne l'impression de cette « pureté » est un processus qu'il nomme « sublimation » par analogie à la chimie, procédé par lequel des choses communes, méprisées, subissent une purification relative, sans pour autant ne jamais atteindre la pureté que leur prêtent les métaphysiciens[100]. C'est ce que doit démontrer la philosophie historique, et que promettent déjà ses premiers résultats :

> La philosophie historique, au contraire, qui ne doit absolument plus être conçue comme séparée de la science de la nature, la plus récente des méthodes philosophiques, a établi dans des cas particuliers (et l'on peut supposer que c'est le résultat auquel elle parviendra dans tous les cas) que ce ne sont pas des contraires, si ce n'est dans l'habituelle exagération propre à la manière de voir populaire ou métaphysique, et que cet antagonisme repose sur une erreur de la raison : selon son explication, il n'y a en toute rigueur ni d'acte non égoïste, ni de contemplation totalement désintéressée, tous deux ne sont que des sublimations dans lesquelles l'élément fondamental apparaît presque évaporé et ne se révèle encore à présent qu'à l'observation la plus subtile.[101]

Plutôt que de nous laisser influencer par l'effet qu'a sur nous un phénomène pour lui prêter une origine suprasensible, il nous faut nous poser des « questions relatives à la provenance (*Herkunft*) et au commencement »[102]. Il nous faut tenter de décomposer les phénomènes contemporains en leurs éléments constitutifs en remontant le fil de leur développement historique, pour voir, pour ainsi dire, de quoi ils sont faits. Ou comme le dit Nietzsche, reprenant le modèle de la chimie :

> Tout ce dont nous avons besoin, et qui ne peut nous être procuré qu'au point d'élévation atteint à présent par les sciences particulières, c'est une *chimie* des représentations et des sentiments moraux, religieux, esthétiques, ainsi que toutes ces émotions que nous vivons dans le commerce, grand ou petit, de la culture et de la société, voire dans la solitude [...].[103]

Une deuxième approche de la métaphysique est introduite au § 5, intitulé « *Mécompréhension du rêve* », où Nietzsche suggère que le rêve serait l'expérience à partir de laquelle on aurait produit l'idée

---

[100] Si la sublimation désigne en physique le passage d'une substance de l'état solide à l'état gazeux sans passage par l'état liquide, le sens que cette notion revêt en chimie est plus précis. La sublimation, comme la distillation, est un moyen de purification. Une substance est chauffée, et ses éléments sont séparés en vertu de leurs températures de sublimation (ou d'ébullition) différentes. Les impuretés restent à l'état solide, alors que l'élément que l'on cherche à isoler passe à l'état gazeux. Ce procédé cependant ne mène jamais à une séparation parfaite : elle ne permet pas d'éliminer entièrement l'élément « impur », dont une certaine quantité persiste dans la résultante. L'application de la métaphore au développement historique des phénomènes humain permet donc à la fois d'illustrer leur « purification » graduelle *et* le caractère illusoire de toute apparence d'achèvement quant à cette purification. Mes remerciements vont à P. Thyssen pour son aide avec ces questions chimiques.

[101] HH § 1.

[102] HH § 1.

[103] Comme le souligne P. Heller, *Von den ersten und letzten Dingen*, 1972, p. 21-22, il ne s'agit pas ici d'une liste de thèmes lancés pêle-mêle, mais bien d'un programme, puisque les objets de cette chimie correspondent aux thèmes (en partie dans le désordre) des sections 2 à 9 d'HH.

d'un dédoublement du monde : « Dans le rêve, écrit-il, aux époques de culture grossière et primitive, l'homme crut faire la connaissance d'un *second monde réel* ; voici l'origine (*Ursprung*) de toute métaphysique. Sans le rêve, on n'aurait pas trouvé de motif de scinder le monde. »[104] Ainsi, l'idée d'un monde métaphysique proviendrait non pas de l'expérience d'un autre monde (par exemple pour le génie artistique ou le prophète religieux), supérieur, mais de la mésinterprétation d'une expérience commune, éminemment humaine. Puisque l'on semble pouvoir faire des expériences purement spirituelles dans le rêve, on en induit la séparation de fait du corps et de l'âme[105]. La scission apparente ainsi réalisée, devient possible la hiérarchisation des mondes postulés, distincts, correspondant à ces deux sphères. Ce mode de fonctionnement par dédoublement, propre à la métaphysique, est le fil directeur qui traverse la critique culturelle d'*Humain, trop humain*. C'est lui qui sous-tend la critique de la morale, de la religion et de l'art, qui occupe les sections 2 à 4 du livre. C'est aussi lui qui, négativement, donne son orientation à la cinquième section dédiée à la culture, puisque ce que Nietzsche y cherche sous la guise d'une culture supérieure est une culture qui puisse correspondre autant que possible à cette « manière de pensée (*Gesinnung*) non métaphysique »[106] vers laquelle pointe la critique des sections précédentes.

La philosophie historique se présente donc comme une méthode critique, à portée avant tout négative. Son effet est double. Du point de vue de la connaissance, elle renvoie dans l'immanence les phénomènes (rationalité, altruisme, etc.) dont les explications de la philosophie métaphysique avaient placé l'origine dans une sphère suprasensible, par une reconstitution de leur apparition qui s'appuie sur des données scientifiques et historiques. Mais cette méthode doit également permettre à cette critique d'avoir des effets plus concrets qu'elle n'en a eus jusqu'à présent. En montrant que l'origine des phénomènes dont la philosophie métaphysique s'efforce de défendre le caractère intouchable en situant leur origine dans une transcendance ne sont pas intrinsèquement supérieurs aux autres, mais sont faits des mêmes matériaux, qu'ils sont également « humains, trop humains », la critique de la métaphysique qu'opère Nietzsche gagne une force que celle de ses prédécesseurs n'avait pas su avoir. L'enjeu n'est plus seulement d'établir que les représentations sur lesquelles se fondent ces phénomènes sont erronées, mais de nous montrer avec force le caractère contradictoire

[104] HH § 5. La source de Nietzsche pour ce passage est à nouveau Tylor. Voir H. Treiber, « Zur "Logik des Traumes" bei Nietzsche. Anmerkungen zu den Traum-Aphorismen aus Menschliches, Allzumenschliches », *N-S* 23, 1994, p. 6-7.

[105] Voir HH § 13 pour les explications physiologiques que Nietzsche donne aux expériences oniriques.

[106] HH § 21.

de leur origine, l'absurdité de les élever au rang de phénomènes « surhumains »[107]. La sensibilité, où persistent l'effet de ces représentations, se trouve comme humiliée dans cette réalisation, ce qui devrait nous donner prise sur elles. C'est ce pathos, naissant de la « contemplation ironique » de l'apparition des choses humaines, qui dans ses effets libérateurs semble devoir être un des ressorts principaux de la transformation espérée par Nietzsche, et non plus seulement le pouvoir formel de la critique rationnelle[108].

d. L'esprit libre comme cure

Un élément manque cependant encore à l'équation : le résultat positif, l'idéal que ce projet vise à réaliser. Or, et c'est l'un des points particulièrement difficiles de l'interprétation du livre, il y a en fait *deux idéaux distincts* dans *Humain, trop humain*. Cette coexistence n'est pas contradictoire, mais s'explique par le fait que Nietzsche situe sa réflexion dans la durée et imagine le premier idéal comme préparation et condition de réalisation du second. C'est à illustrer le premier des deux, l'idéal *transitoire* de l'esprit libre, que je m'arrêterai dans cette dernière section. L'idéal d'une culture supérieure que cette figure annonce sera l'objet du chapitre suivant.

Retraçons rapidement les étapes parcourues jusqu'à présent. À partir de 1875 environ et du projet d'*Inactuelle* sur la philologie, Nietzsche délaisse graduellement la critique de la « pseudo-culture » du présent pour se concentrer sur un nouveau problème, celui de la persistance de l'héritage culturel de l'humanité devenu caduc. L'héritage du passé, comme nous l'avons vu, se fait sans difficulté : la chaîne de transmission est en elle-même efficace. Se libérer de son influence est une tout autre affaire. Les moyens de culture ainsi transmis perdent leur efficacité au fil du temps, mais restent difficiles à abandonner, puisqu'ils sont ancrés profondément, affectivement, dans des strates ancestralement constituées de l'humanité. Il en résulte un besoin d'actualisation, rendue

---

[107] L'usage par Nietzsche du terme « surhumain » dans cette période de sa pensée est encore surtout critique ; voir p. ex. HH § 164.

[108] HH § 252 : « *Tout* ce qui est humain (Alles *Menschliches*) mérite, eut égard à son *apparition* (Entstehung), d'être considéré avec ironie ». Cf. 1876-1877, 23[76] : « Les méthodes scientifiques *soulagent* le monde du grand pathétique, elles montrent toute l'absurdité de se donner tant de mal pour se hausser à cette hauteur de sentiment. On rit et s'étonne maintenant d'une querelle qui met en fureur deux ennemis, puis petit à petit des générations entières et finit par décider du destin des peuples alors que le motif en est peut-être depuis longtemps oublié : mais un tel phénomène est le symbole de toutes les grandes passions et affections du monde, qui sont toujours à l'origine ridiculement petites. Alors, l'homme est d'abord frappé d'étonnement par la *hauteur* de son sentiment et la *bassesse* de la cause ; à la longue, ce contraste s'atténue, car le sentiment honteux du ridicule poursuit son travail silencieux dans l'homme qui s'est mis une bonne fois à exercer ici sa connaissance. »

possible, en partie, par la méthode de la philosophie historique. Cette méthode a cependant ses limites : elle doit certes éliminer le superflu, purifiant pour ainsi dire la sphère affective en portant la hache à ses racines intellectuelles. Mais sa fonction est avant tout négative ; il lui manque encore une direction.

Il va sans dire qu'*Humain, trop humain* est un moment très critique du parcours de la philosophie nietzschéenne : son discours se fait plus froid[109], alors qu'il applique sa nouvelle méthode, où tout idéal autre que celui de la science semble parfois faire défaut. Or, si Nietzsche était bien conscient de cette apparence au moment de la rédaction du livre, celle-ci était constitutive du projet plus large qu'il se proposait de réaliser. Il note ainsi, en vue d'une préface pour son livre (qui finalement n'en aura pas dans sa forme initiale) : « Il m'est nécessaire d'absorber tout le positivisme, mais sans cesser pourtant de représenter l'idéalisme (*Nöthig, den ganzen Positivismus in mich aufzunehmen, und doch noch Träger des Idealismus zu sein*) »[110]. La remarque est capitale : la problématique du livre, telle qu'il l'élabore dès sa toute première section, repose sur l'impossibilité même de cette fondation d'un mode de vie ou d'une culture *rigoureusement* scientifique. L'intégration de la science à son projet philosophique tient une place qui n'est pas circonstancielle, ni seulement le produit d'une errance ; et cette intégration s'insère dans le cadre de la problématique de la culture, problématique « idéaliste » qui conserve à maints égards la même forme qu'elle possédait auparavant. Son but, cependant, *pointe au-delà de la science*, comme il me reste à le démontrer. En ce sens, bien qu'un certain nombre des idées d'*Humain, trop humain* ne soient pas maintenues dans les textes plus tardifs, on peut s'expliquer que Nietzsche persiste à revenir à ce livre au moins jusqu'en 1885[111]. Il faut donc prendre garde à lui attribuer une position entièrement scientiste ou

---

[109] « Ma surprise face à ce nouveau Nietzschianum a été, comme tu peux t'en douter, des plus grandes : c'est ce que l'on doit ressentir quand on est chassé directement du *calidarium* dans un *frigidarium* glacé ! » (lettre de E. Rohde à Nietzsche du 16 juin 1878, KGB II/6-2, p. 896) Voir plus généralement les réactions perplexes des amis et connaissances de Nietzsche, dont plusieurs font écho à ce sentiment, dans les extraits de lettres citées par dans KGW IV/4, p. 45-53.

[110] 1877, 22[37]. ; cf. 1876-1877, 20[19].

[111] Après l'échec (pour des raisons matérielles) du projet d'une nouvelle édition de son « livre d'*introduction* » (c'est-à-dire d'HH) en 1886 (lettre à H. Köselitz du 24 janv. 1886, Corr. V, p. 141 ; KSB 7, p. 142), Nietzsche songea pendant un temps à utiliser le matériel déjà rédigé pour ce projet afin de constituer un deuxième volume à *Aurore* (lettre à l'éditeur H. Credner de la mi-janv. 1886, Corr. V, p. 139-140 ; KSB 7, p. 140-141). Ces matériaux serviront pour finir de base à PBM. HH n'est jamais désavoué comme le sont par exemple les *Inactuelles* (lettre à E. Fincke du 20 mars 1882, Corr. IV, p. 186 ; KSB 6, p. 181 : « Je considère ces *Considérations inactuelles* comme des écrits de jeunesse »), seuls de ses livres qui ne sont en outre jamais repris dans l'édition de ses « œuvres complètes » qu'il réalise de son vivant, ni encore digne d'une autocritique comme le sera la NT en 1886. Comparer cependant, pour une exceptionnelle mention négative, la lettre à H. Köselitz du 31 oct. 1886, où Nietzsche se dit « rétrospectivement heureux de n'avoir eu sous la main ni *humain, trop humain* ni la *Naissance de la tragédie* » lorsqu'il rédigea la série de préfaces de 1886-1887, « car, soit dit entre nous, tous

positiviste, qui verrait dans la science la solution à tous les problèmes humains ou l'élément fondamental de la culture[112].

Si l'application de la méthode de la philosophie historique est ce qui permet à la critique de la métaphysique d'éviter l'écueil que constitue la sédimentation de moyens de culture caducs à travers lesquels des représentations réfutées persistent à faire effet, il reste encore à Nietzsche à déterminer ce qui, positivement, doit permettre de créer de nouvelles possibilités de vie par-delà la métaphysique. Le garant de cette double tâche, protagoniste et figure porteuse de ce projet, est l'esprit libre, à qui le livre, dont le titre complet est *Humain, trop humain*. *Un livre pour esprits libres*, s'adresse. Le livre en lui-même est un objet aux visées rhétoriques complexes, en tant qu'il doit faire plus que convaincre et influencer ses lecteurs, et les engendrer en quelque sorte : ces esprits libres à qui Nietzsche s'adresse, en effet, n'existent pas encore, mais sont en puissance dans le caractère de son époque[113]. Le livre, indique-t-il dans un brouillon de préface de l'automne 1877, devrait être un portrait du type de ce caractère à venir, qu'il suggère qu'il aurait peut-être peint comme un « poète »[114].

---

ces machins-là me sont devenus insupportables. » (Corr. V, p. 265 ; KSB 7, p. 274) La réécriture des trois premiers aphorismes de HH dans le deuxième exemplaire personnel de Nietzsche, qui, selon Montinari, date de 1888, aurait fait partie selon H. Köselitz des travaux préparatoires pour PBM (voir P. Heller, *Von den ersten und letzten Dingen*, 1972, p. 4, note 1). En l'absence d'autres éléments, il me semble plus prudent de supposer qu'ils appartiennent à ce contexte plutôt qu'à un projet ultérieur, par ailleurs inconnu.

[112] La question du positivisme de Nietzsche a été traitée très diversement dans le commentaire, selon le sens que les différents auteurs ont donné à ce terme certes très général. A. Kremer-Marietti, par exemple, a surtout traité le supposé positivisme nietzschéen dans son rapport avec le positivisme comtien (« Menschliches-Allzumenschliches : Nietzsches Positivismus ? », dans *N-S* 26, 1997). D'autres auteurs ont approché ce positivisme en rapport aux théories positivistes allemandes au 19e siècle (p. ex. N. J. Z. Hussain, « Nietzsche's Positivism », in *European Journal of Philosophy*, Vol. 12, no 3, 2004, qui considère certaines affinités de Nietzsche avec E. Mach). D'autres encore ont pris l'expression plus généralement. J. Cohen (« Nietzsche's Fling with Positivism », dans *Nietzsche and the Sciences II* : *Nietzsche, Epistemology and Philosophy of Science*, dir. par B. Babich et R. S. Cohen, 1999) caractérise le positivisme qu'il attribue à Nietzsche comme « une position qui valorise la science pour sa capacité à produire des connaissances fiables et à contribuer de manière décisive à l'épanouissement humain. » (p.101) C'est contre les positions du type de cette dernière que je me prononce ici, puisqu'à mon avis Nietzsche ne considère pas en définitive les connaissances scientifiques comme véritablement fiables, et qu'il insiste plusieurs fois sur l'incertitude des effets positifs que la science est susceptible d'avoir. En effet, qu'il mette ses espoirs dans des résultats culturellement bénéfiques d'une période où dominerait un mode de vie scientifique ne me semble pas faire de lui un positiviste.

[113] Voir 1877, 24[10] et *infra*, le ch. 8 qui porte sur le style et ses effets. Comparer, sur l'engendrement du public artiste dans NT, C. Lebeau-Henry, « "Die Kunst in der Zeit der Arbeit." Nietzsche on Acceleration and the Possibility of Cultural Transformation Through Art », dans R. Reschke et K. Ebeling (dirs), *Nietzsche, die Medien und die Kunst*, 2023, p. 52.

[114] 1877, 25[2].

L'esprit libre est le premier idéal présenté par Nietzsche dans *Humain, trop humain*, celui qui, pour ainsi dire, saute le plus aux yeux. Il le décrit ainsi, dans le passage le plus explicite de l'ouvrage à son sujet :

> *Esprit libre, concept relatif.* — On qualifie d'esprit libre quelqu'un qui pense autrement que l'on ne s'y attend de sa part en raison de sa provenance, de son milieu, de sa classe et de sa fonction ou en raison des opinions qui prédominent à son époque. Il est l'exception, les esprits liés sont la règle [...].[115]

L'esprit libre se reconnaît par ailleurs à sa dévotion à la connaissance, à la recherche de la vérité : il « exige des raisons (*Gründe*) » là où les esprits liés se contentent de « croyances (*Glauben*) »[116]. Il doit pour ainsi dire *incarner* le changement qu'entend réaliser Nietzsche, non comme son terme, mais bien comme son *moyen*. Les motifs qui peuvent pousser les différents esprits libres à la recherche de la vérité sont nombreux : Nietzsche parle d'« excentricité » ou d'« exaltation mentale »[117], somme toute, rien de bien noble. Peu importent toutefois en définitive ces raisons : il ne faut pas oublier le principe cardinal de la philosophie historique, selon lequel tout a une origine commune, voire vile, que l'important est le terme du devenir, la sublimation que l'on fait subir au donné. L'esprit libre a généralement de son côté « l'esprit de la recherche de la vérité » — ce qui est déjà beaucoup[118].

Nietzsche avait entamé le premier paragraphe de l'ouvrage en affirmant que « [l]es problèmes philosophiques reprennent à présent pratiquement à tous égards la même forme interrogative qu'il y a deux mille ans »[119], inscrivant explicitement sa problématique dans la continuité de celles de la philosophie antique. Or, une lecture attentive des dernières notes relative à son travail sur les philosophes préplatoniciens, contemporaines de celles pour l'*Inactuelle* sur la philologie, révèle qu'il conçoit également son *idéal*, l'esprit libre, en continuité avec une tradition ayant subi une éclipse bimillénaire. Un nouveau détour par les carnets de notes des années antérieures s'impose donc ici, pour terminer d'une part la démonstration de l'émergence de nombreuses idées centrales d'*Humain, trop humain* sur la culture à partir des notes de 1875, et d'autre part pour exposer le contexte relativement inattendu d'où émerge la figure de l'esprit libre.

Dans la dernière préface pour son livre projeté sur la philosophie préplatonicienne, rédigée en 1875, Nietzsche insistait sur l'importance des possibilités de vie qui n'avaient pas été réalisées dans le

---

[115] HH § 225.
[116] HH § 225.
[117] HH § 225.
[118] HH § 225. Certains excès dans son attitude d'opposition menacent toujours, cependant ; voir p. ex. HH § 30.
[119] HH § 1.

parcours de cette philosophie, interrompue trop tôt par Socrate, lequel lui avait fait obstacle dans son développement sur la voie d'une *véritable* scientificité[120]. En effet, à partir de lui, la philosophie ancienne a été de l'avis de Nietzsche contaminée par l'eudémonisme[121] ; ce à quoi s'oppose la véritable recherche de la connaissance « objective », celle des sciences particulières dont parle Nietzsche dans *Humain, trop humain*[122], mais également celle des derniers philosophes préplatoniciens : Empédocle, mais surtout, Démocrite[123].

Ces deux figures reviennent de façon insistante dans les notes du groupe 6 de 1875, auquel Nietzsche donne le titre « Science et sagesse en conflit,/illustrées par les premiers philosophes grecs »[124]. Les figures mentionnées (et Leucippe comme maître de Démocrite) étaient celles où avait déjà culminé le cours sur les philosophes préplatoniciens, avant que n'y soit traitée la figure de Socrate comme philosophe qui retire à la quête de la connaissance de la nature son autonomie. C'est seulement ensuite, lorsque vint le temps de présenter les résultats de ce travail à Wagner à Pâques 1873 dans la rédaction que l'on connaît sous le titre *La philosophie à l'époque tragique des Grecs*, que Nietzsche remania son texte pour en diminuer la teneur et l'orientation scientifique et en renforcer le ton « artistico-intuitif »[125]. Et surtout, plutôt que de présenter la philosophie

---

[120] 1875, 6[48].

[121] *Les philosophes préplatoniciens*, p. 241-243 : « [Socrate] fut toujours hostile à la culture et à l'art. [...] Une prodigieuse volonté orientée vers une réforme éthique. Tel est son *unique* intérêt [...]. [...] Ainsi la philosophie socratique est absolument *pratique*, elle est hostile à toute connaissance qui n'est pas liée à des conséquences éthiques. »

[122] HH § 6. Dans ce texte, les sciences particulières sont opposées à la philosophie comme science la plus générale ; mais il faut bien sûr entendre la philosophie telle qu'elle a existé depuis ce virage socratique, qui lui a fait perdre sa voie.

[123] Ces deux figures ne conviennent pas au même degré à cette scientificité. Empédocle est une figure schopenhauerienne au sens plein, qui comme lui « chevauche deux destriers », celui de la « pensée mythique » et celui de la « pensée scientifique » (*Les philosophes préplatoniciens*, p. 209), et qui, écrivant en vers, « cherche le fondement scientifique des dogmes pythagoriciens » (*Histoire de la littérature grecque,* EPN XI, p. 170). Démocrite ne correspond qu'à l'aspect positif, scientifique et « voltairien » de Schopenhauer (1878, 27[43]) ; il incarne « le vrai *tempérament scientifique* » (*Histoire de la littérature grecque,* EPN XI, p. 271). Cf. *Les philosophes préplatoniciens*, p. 221 : « De tous les systèmes antiques, celui de Démocrite est le plus cohérent. Il présuppose, en toutes choses, la plus rigoureuse nécessité et ne soumet pas le cours de la nature à des ruptures soudaines ou étranges. Désormais, pour la première fois, la vision anthropomorphique du monde propre au mythe est entièrement dépassée, pour la première fois on dispose d'une *hypothèse* utilisable d'une manière rigoureusement scientifique. » C'est en se rattachant à la pensée de Démocrite que la science moderne a pu s'élever à nouveau : « Dans un même cours qui va de Thalès à Démocrite, ils sont parvenus à un {point de vue propre} à la science de la nature que, deux mille ans plus tard, la science moderne a pu faire sienne pour connaître un nouveau départ : en effet, Gassendi est un continuateur de Démocrite. » (*Histoire de la littérature grecque,* p. 292) Cette même idée était déjà évoquée dès les carnets de 1867-1868 (BAW III, p. 364) : « La grandeur d'esprit [*scil.* de la doctrine de Démocrite] se révèle dans ce fait que le renouvellement des sciences naturelles se rattache même à ses traits traditionnels. Il est le seul philosophe encore en vie. »

[124] 1875, 6[5].

[125] P. D'Iorio, « La naissance de la philosophie enfantée par l'esprit scientifique », dans Nietzsche, *Les philosophes* préplatoniciens, L'éclat, 1994, p. 30. Sur les différentes tentatives de cadrage du texte qui deviendra

préplatonicienne comme une progressive libération de la pensée mythique culminant dans une liberté jusqu'alors inégalée[126], Nietzsche ne mentionnait dans ce nouveau texte presque plus Démocrite, et, sans lui dédier une section, terminait plutôt sur la figure d'Héraclite[127]. Or, deux ans plus tard, en 1875, lorsqu'il se penche à nouveau sur la philosophie préplatonicienne, ces penseurs protoscientifiques (Empédocle et Démocrite) reviennent au premier plan, alors que la science gagne progressivement en importance en tant que thème à part entière dans sa pensée et que la figure de l'esprit libre commence à apparaître[128].

Nietzsche s'intéresse aux philosophes préplatoniciens en vertu des possibilités de vie qu'ils révèlent, des types exemplaires qu'ils illustrent[129]. La scientificité, même lorsqu'elle se réalise dans une forme aussi paradigmatique que celle de Démocrite, tire sa valeur de ce qu'elle révèle une « *bell[e] possibilit[é] de vie* »[130], et non directement, semble-t-il, des vérités sur le monde qu'elle est en mesure de révéler. Il ne faut pas oublier, en effet, que *Vérité et mensonge au sens extra-moral* avait été rédigé seulement peu de temps auparavant comme introduction à ce même texte sur les philosophes préplatoniciens : rien n'était moins sûr que la valeur de vérité de cette connaissance scientifique, qui pouvait au besoin servir à engendrer un scepticisme poussant dans les bras de l'illusion artistique[131]. Plus que la connaissance elle-même, c'était donc *la possibilité d'une vie dédiée à la connaissance* qui avait paru alors à Nietzsche comme ce qui avait été perdu dans le tournant socratique de la philosophie. Les philosophes préplatoniciens avaient développé des formes de vie de plus en plus belles et de plus en plus parfaites, et l'abandon de cette entreprise au profit d'une recherche du bonheur paraît à Nietzsche une trahison de l'esprit véritable de la philosophie[132]. S'il y a une reprise de l'antiquité à chercher dans la période moyenne, c'est ici, à mon

---

PHG, voir ce même texte, p. 34-39, ainsi que la « Description des manuscrits », p. 73-78.

[126] Voir 1872-1873, 23[17], où Nietzsche concluait : « *Démocrite, l'homme le plus libre*. »

[127] P. D'Iorio, « La naissance de la philosophie enfantée par l'esprit scientifique », p. 30.

[128] Comme l'a suggéré P. D'Iorio (*Le voyage de Nietzsche à Sorrente*, 2012, p. 88-89), l'émergence de Démocrite à ce moment charnière et dans le cours sur *Les philosophes préplatonicien* n'est pas exactement une nouveauté, mais peut plutôt être considérée comme le signe d'un retour graduel à certaines idées antérieures que Nietzsche n'avait jamais abandonnées ni même cessé de développer, et qui réapparaîtront plus franchement dans HH lorsque se sera achevé l'épisode wagnérien de 1868-1876.

[129] PHG, 1re préface, OPC I-2, p. 209-210 (KSA 1, p. 801-802).

[130] 1875, 6[48].

[131] Voir les notes préparatoires à VM, 1872-1873, 19[121] et [123], où (en contexte) Nietzsche exprime clairement cette intention. Bon nombre des idées et des motifs de VM, et en particulier des notes de 1872-1873, bien qu'ils soient désormais détachés de cet objectif artistique, refont surface dans la première partie de HH.

[132] Sur ce sujet, voir aussi HH § 261 : « il n'y a pourtant guère de perte plus grave que la perte d'un type, d'une suprême *possibilité de vie philosophique* nouvelle, demeurée jusqu'alors non découvert. Même les types les plus anciens ont pour la plupart été mal transmis ; tous les philosophes allant de Thalès à Démocrite me semblent extraordinairement difficiles à connaître ; mais

avis, qu'elle est à situer : Nietzsche veut reprendre ce développement qu'il admire tant à l'endroit même où il a été interrompu, puisque « [...] manifestement les Grecs étaient *sur le point* de trouver un *type* d'homme *encore plus élevé* que celui de leurs aînés ; c'est là qu'a tranché le ciseau. Cela n'excède pas l'*époque tragique* des Grecs. »[133]

C'est donc pourquoi, comme je l'ai déjà indiqué, c'est comme *moment* qu'il faut comprendre le recours à la science et à la vie scientifique par Nietzsche. Dans le déploiement de la philosophie préplatonicienne comme dans la modernité, la culture tend à suivre un développement qui la voit s'affranchir progressivement de l'illusion. Le développement des sciences au 19e siècle permet, cette fois dans un contexte fort différent, la tentative de passage à un stade de culture nouveau, jamais encore véritablement essayé. Que ce passage s'appuie sur la science comme moyen déterminant ne signifie pas que Nietzsche croit que la science est l'unique activité déterminante de la vie humaine[134]. Seulement, dans une philosophie comme la sienne, qui cherche à penser le développement culturel de l'humanité dans la durée, une période de vie scientifique peut prendre son sens. La « cure » de la phase scientifique prend sa place dans la chaîne de la culture comme période où il est laissé libre cours au pouvoir dissolvant de la pensée critique, même si celle-ci n'est pas en elle-même en mesure de fournir la stabilité nécessaire au développement culturel. Néanmoins, l'humanité a besoin de purification plus durable : les purgatifs palliatifs qu'elle persiste à employer pour éloigner ses maux, pour l'essentiel métaphysiques, comme l'art, la religion, la morale, lui font maintenant plus de mal que de bien, et il lui faut s'en affranchir. Et comme la culture a acquis suffisamment de stabilité au cours de son histoire pour résister à beaucoup de choses, il semble qu'elle puisse traverser une période curative d'absence de fondements provoquée par la science, afin d'évider de succomber à la culture métaphysique.

---

celui qui parvient à recréer ces figures circule parmi des formes du type le plus puissant et le plus pur. » Il y a eu une « rupture dans l'évolution » des types philosophiques, parce que « tous les grands penseurs croyant être possesseurs de la vérité absolue sont devenus des tyrans ». Dans le monde moderne, cependant, cette tyrannie propre aux philosophes préplatoniciens est remplacée par l'oligarchie des esprits libres : « La supériorité intellectuelle, qui autrefois divisait et créait des inimités, a désormais coutume d'*unir* ». Le projet des esprits libres, comme projet « scientifique », doit donc aussi être un projet collaboratif.

[133] 1875, 6[17]. Cf. VO § 86, où Nietzsche suggère que les « modes de vie philosophique les plus divers [...] sont au fond les modes de vie des divers tempéraments, fixés par la raison et l'habitude et dont la pointe est toujours dirigée vers la joie de vivre et la joie prise à soi-même ».

[134] Comme le souligne P. Heller, *Von den ersten une letzten Dingen*, 1972, p. 103 : « dans HH, le but principal n'est jamais la science en tant que telle, mais un type de l'homme de connaissance (*des Erkennenden*), l'esprit libre ; et même dans HH, ce type est parfois subordonné à un idéal individuel de culture et de *Bildung* ».

Les effets de l'adoption d'un tel mode de vie sont multiples, et Nietzsche n'est pas aussi explicite vis-à-vis de chacun d'entre eux. Le plus clairement exposé est probablement celui qui intervient comme complément naturel de la méthode de la philosophie historique telle que je l'ai exposée plus haut. L'éthos du chercheur de la vérité *refroidit*, et comme tel détache des excès affectifs qui le lient aux habitudes du passé stratifiées dans la vie émotionnelle.

> Celui qui ne désire pas des choses beaucoup plus que leur connaissance parvient facilement à apaiser son âme, et se trompera (ou péchera, comme dit le monde) tout au plus par ignorance, mais difficilement par concupiscence. Il ne voudra plus discréditer ni arracher les désirs ; mais l'unique but qui régnera totalement sur lui, toujours *connaître* aussi bien que possible le refroidira et apaisera ce qu'il y a de sauvage dans ses dispositions. Il se sera en outre débarrassé d'une foule de représentations torturantes, il ne ressentira plus rien aux mots de châtiments infernaux, peccabilité, inaptitude au bien : il n'y reconnaît plus que les ombres de conceptions erronées du monde et de la vie.[135]

Les individus contemporains sont facilement transportés dans un état de surchauffe, et se laissent convaincre que la force de celui-ci est le signe d'une *profondeur* : « ils sont d'avis qu'avec des sentiments profonds, on pénètre profondément dans le dedans, que l'on s'approche du cœur de la nature. »[136] Or, comme l'explique Nietzsche, il s'agit à vrai dire d'un simple phénomène de « *[r]ésonance* (*miterklingen*) », par lequel « [t]ous les états d'âme *relativement forts* entraînent une résonance de sentiments et d'états d'âme apparentés ; ils retournent en quelque sorte la mémoire. »[137] Le refroidissement d'une sensibilité trop échauffée permet ainsi de limiter l'une des voies (celle de Schopenhauer, comme il l'indiquait sur le manuscrit pour l'imprimeur[138]) par lesquelles la métaphysique trouve créance.

Dans un deuxième temps, l'esprit libre, en plus d'occuper cette fonction négative, est comme représentant de la vie scientifique porteur d'avenir. Bien qu'il ne puisse être taxé de scientisme, Nietzsche défend bien une conception du progrès qui s'appuie sur la science dans *Humain, trop humain*. Les paragraphes §§ 23-25 forment un triptyque sur ce thème, déjà regroupés sous ce sous-titre dans les plans que l'on trouve dans le manuscrit au propre rédigé vers la fin de son séjour à Sorrente de 1876-1877[139]. Ces trois textes s'ouvrent et se terminent par ailleurs par deux références

---

[135] HH § 56 ; cf. HH § 38, où Nietzsche ajoute qu'on voit partout, à son époque, « des maladies dans lesquelles on a besoin de compresses de glace, et des hommes qui sont tellement "pétris" d'incandescence et d'esprit qu'ils ont peine à trouver où que ce soit l'air suffisamment froid et mordant pour eux. » Sur ce sujet et ses résonances épicuriennes, voir le premier chapitre de K. Ansell-Pearson, *Nietzsche's Search for Philosophy. On the Middle Writings*, 2018.

[136] HH § 15.

[137] HH § 14.

[138] OPC III-1, p. 554 (KSA 14, p. 122).

[139] Voir KGW IV/4, p. 527. Le § 26, sur « *La réaction comme progrès* », bien qu'on en trouve la première

plus ou moins explicites à l'esprit libre et aux conditions de son apparition[140], dont il s'agit, dans ces quelques pages, de situer la tâche dans une temporalité culturelle plus large.

Le premier moment de cette réflexion consiste à souligner les implications de ce que Nietzsche appelle « l'époque de la comparaison » pour la morale. « Moins les hommes sont liés par la provenance, plus grandit le mouvement intérieur des motifs, plus grandit d'autre part, corrélativement, l'inquiétude extérieure, le brassage des hommes, la polyphonie des tendances. »[141] Le revers de cette instabilité est la capacité nouvellement gagnée à comparer tout ce qui maintenant coexiste en une même époque et en un même lieu. Les individus d'aujourd'hui sont à même d'exercer leur jugement sur les morales comme l'esthète le peut sur les arts :

> Désormais s'opérera définitivement un accroissement du sentiment esthétique parmi tant de formes s'offrant à la comparaison : il laissera s'éteindre la plupart, — à savoir toutes celles qui auront été rejetées par ce sentiment. De même s'effectue aujourd'hui un choix dans les formes et les habitudes de la moralité supérieure dont le but ne peut rien être d'autre que la disparition des moralités inférieures.[142]

Implicite ici est l'idée d'un accroissement du « sentiment moral », d'un « goût » pour les morales chez les esprits libres ou relativement libres. C'est une « tâche que nous assigne l'époque » que d'opérer cette sélection parmi les moralités pour ne conserver que celles qui sont supérieures[143]. La question du *critère* de cette nouvelle hiérarchie des moralités, cependant, est pour l'instant laissée de côté.

Dans un deuxième temps, Nietzsche expose sa conception du progrès. Le progrès n'est selon lui pas nécessaire, mais reste bien possible — en un sens particulier. Comme je l'ai déjà évoqué, Nietzsche ne croit plus à une renaissance de l'antiquité : « un progrès au sens et sur la voie de la culture antique n'est pas même pensable », écrit-il, sans appel[144]. La voie du progrès tel que l'entend Nietzsche implique une reprise consciente des conditions du développement humain, jusqu'à présent laissées au hasard et à la nature :

---

version dans ces mêmes papiers, ne sera rapproché de la thématique du progrès qu'au moment de la rédaction de la copie pour l'imprimeur, lorsque Nietzsche y ajoutera, comme c'était souvent son habitude, le titre et la conclusion.

[140] La première phrase du § 23 évoque des êtres humains de moins en moins liés par leur provenance, et le § 25 se conclut sur l'idée de la « formidable tâche des grands esprits du prochain siècle », qui, dans ce contexte et dans celui de l'ouvrage en général, ne peuvent être autres que les esprits libres. Nous aurons d'autres occasions de voir comment Nietzsche construit parfois des groupes de paragraphes rigoureusement articulés, qui se laissent difficilement lire les uns sans les autres.

[141] HH § 23.

[142] HH § 23.

[143] HH § 23. Goût et morale seront encore plus étroitement rapprochés dans les textes de l'époque d'A et de GS. Voir à ce sujet le ch. 10a.

[144] HH § 24.

> les hommes peuvent décider *consciemment* de poursuivre leur évolution en direction d'une nouvelle culture, alors que leur évolution se faisait auparavant inconsciemment et fortuitement : ils peuvent à présent créer des conditions meilleures pour l'apparition des hommes, leur alimentation, leur éducation, leur instruction, gérer la terre comme un tout sur le plan économique, peser en les comparant les forces humaines en général et les employer.

Une fois que les choix en matière de moralité auront été faits, nous devrons prendre des mesures concrètes pour garantir que la culture se développe dans la direction qui a été élue. Pour ce faire, le progrès ne peut reposer sur la répétition de modèles passés (classiques) ou sur des espoirs liés à l'optimisme, qu'il soit religieux ou scientiste : la voie à suivre sera ouverte en agissant sur les causes réelles des obstacles qui se dressent sur son chemin, et non par des excès imaginaires relevant de la métaphysique.

Le dernier moment consiste à poser, partiellement et abstraitement, la question des moyens : comment en effet se fixer des « buts œcuméniques embrassant la terre entière »[145], comment développer une telle « *morale universelle* » [146] ? Nietzsche explique ce que cette morale universelle *ne peut pas être* — la morale kantienne —, mais évite de répondre. Un avertissement doit suffire :

> Il faut en tout cas trouver auparavant, pour que l'humanité ne périsse pas d'un tel gouvernement global conscient, une *connaissance des conditions de la culture* (Bedingungen der Cultur) dépassant tous les degrés ayant existé jusqu'à présent, qui serve d'échelle scientifique pour ces buts œcuméniques. C'est en cela que consiste la formidable tâche des grands esprits (*grossen Geister*) du prochain siècle.[147]

La tâche de l'esprit libre ici — car il n'y a pas à douter que c'est de l'esprit libre dont il s'agit — est donc de *préparer* cette nouvelle culture consciente, en amassant des connaissances rigoureuses, « scientifiques », sur les conditions de la culture — ce à quoi pourra naturellement lui servir l'étude de l'apparition des différents phénomènes culturels que propose la philosophie historique. La méthode, en plus de favoriser la libération des moyens de culture caducs, permet donc de comprendre les conditions de la culture afin de prendre à l'avenir celle-ci en main. Si l'on ajoute à ces deux éléments l'effet refroidissant de l'adoption d'un mode de vie dédié à la connaissance, on conçoit aisément comment l'idéal de l'esprit libre tel que Nietzsche l'envisage est un type pensé pour effectuer une transition hors de la culture métaphysique.

---

[145] HH § 25. L'idée était déjà dans le § 24 ; cf. la citation de la page précédente.

[146] HH § 25, titre.

[147] HH § 25.

3. La première formulation de l'idéal culturel de la « période de l'esprit libre »

La transition hors de la culture métaphysique que Nietzsche appelle de ses vœux dans *Humain, trop humain*, malgré tous les moyens spéculatifs qu'il met en place pour l'anticiper, est plus ardue à réaliser qu'il n'y paraît initialement. *Humain, trop humain*, en effet, est un livre bâti sur une tension : la tension entre la recherche de la vérité et le besoin vital d'illusion. C'était également, en un sens, la tension qui animait la « dualité » d'Apollon et de Dionysos dans la *Naissance de la tragédie*. Mais son point focal se trouve maintenant déplacé : il ne s'agit plus de défendre la vérité d'une vision du monde pessimiste et de justifier l'illusion artistique pour que la vie reste possible[1]. Nietzsche désormais nie que puisse être atteinte la vérité par de supposés moyens intuitifs[2]. La vérité dont il est maintenant question est celle de la « science », de la *Wissenschaft* au sens large du concept allemand, qu'il décrit comme une « imitation de la nature en concepts »[3] exigeant méthode et modestie[4]. Or, ajoute presque immédiatement Nietzsche, la nécessité de l'illusion est vouée à se révéler au fil même de cette recherche de la vérité, comme *déjà présente* à la racine de toute connaissance. Et s'il persiste à croire qu'une culture supérieure pourra atteindre à de « petites vérités sans prétentions qui ont été trouvées grâce à une méthode rigoureuse »[5], même celles-ci ne seront pas pures de la contamination de telles illusions fondatrices. Puisque donc toute expérience s'appuie sur l'illusion, toute connaissance ne pourra être que connaissance *par* et connaissance *de* l'illusion. L'idéal scientifique d'*Humain, trop humain* fait donc d'emblée face à un problème de taille : il semble bien que l'aspiration à la vérité de l'esprit libre soit dès le départ vouée à l'échec, puisque la mise en œuvre de sa méthode scientifique repose sur l'opposé même de son idéal. Peut-on alors envisager une « manière de pensée non métaphysique (*unmetaphysisch[e] Gesinnung*) », qui ne s'appuierait sur aucun dédoublement du monde, si les illusions produites par ce dédoublement sont

---

[1] Ceci, ni à l'intérieur du livre, ni encore à l'échelle de la période moyenne dans l'ensemble. Sur l'emploi du schème de développement de la culture de NT pour l'interprétation de la période moyenne, cf. ch. 1b.

[2] Sur l'intuition et son rapport avec le génie, cf. ch. 4b.

[3] HH § 38. Comparer HH § 29, où Nietzsche suggère que l'être humain « se rapproche de la véritable essence du monde et de sa connaissance » grâce à la science, avant de poursuivre en soulignant que nous ne sommes pas près pour autant de connaître cette « essence ».

[4] Sur la méthode, voir notamment HH §§ 634-635 ; sur la modestie, voir HH § 588 et la fin de la version préparatoire du § 633, où Nietzsche suggère que l'excès de confiance et la fierté de Goethe et de Schopenhauer dans leurs théories des couleurs respectives « enseigne la modestie » et rappelle l'absence de responsabilité de l'individu dans ses actes (OPC III-1, p. 546 ; KSA 14, p. 154).

[5] HH § 3. Celles-ci, vraisemblablement, seront d'ordre quasi transcendantal, paramètres historiquement produits qui déterminent l'expérience du monde pour un groupe d'individus, voire pour l'humanité entière. Autrement dit, les vérités de la science sont des erreurs tellement indépassables pour l'être humain qu'elles finissent par être ses vérités.

essentielles pour que l'on puisse l'appréhender? L'aspiration à la vérité de l'esprit libre, qui est également une aspiration à un mode de vie qui devrait lui correspondre, serait-il une chimère?

On a souvent interprété cette difficulté, cette tension apparemment insoluble entre recherche de vérité et besoin vital d'illusion, comme quelque chose d'accidentel, qui révèlerait certaines incertitudes de la part de Nietzsche, ou encore serait la conséquence de la coexistence de prémisses incompatibles dans sa pensée[6]. Cependant, l'insistance explicite et récurrente de Nietzsche sur cette tension, que l'on retrouve à la fois dans le livre et dans les notes contemporaines de son écriture, rend à mon avis cette interprétation difficilement défendable. Cette tension est au contraire le problème le plus fondamental d'*Humain, trop humain*. En effet, elle est introduite non seulement délibérément, mais même de façon pour ainsi dire « dramatique »[7], et ce dès le début du livre, au fil du déploiement de sa première section. En ce sens, l'esprit libre et la tension qui le caractérise me semblent devoir être approchés non pas comme une difficulté dans la formulation de sa pensée que rencontrerait Nietzsche comme auteur, mais plutôt comme un problème philosophico-culturel qu'il cherche à saisir et à élaborer. Nietzsche est convaincu que l'esprit libre sera celui qui permettra un développement de la culture vers un stade supérieur, mais les conditions de son existence lui apparaissent problématiques, voire paradoxales : l'esprit libre semble, comme type, incomplet, impossible, presque inhumain[8].

C'est à ce problème, conçu non pas comme une *limite* de la pensée de Nietzsche, mais au contraire comme son *objet*, que je m'arrêterai dans ce chapitre. Étudier la façon dont Nietzsche approche cette tension revient en fin de compte à s'interroger sur sa propre posture vis-à-vis de son « projet de l'esprit libre ». Selon ma lecture, l'esprit libre est présenté à la fois comme idéal et comme problème dans *Humain, trop humain*, et son rôle, ainsi que celui du mode de vie « scientifique » qu'il représente, est celui d'un acteur dans la transition vers une culture supérieure et plurielle, que seul son dévouement exclusif à la vérité pourra rendre possible. C'est parce que la connaissance ne se

---

[6] Plusieurs commentateurs ont bien attiré l'attention sur cette tension, mais surtout pour suggérer qu'elle serait comme adventice et que comme telle elle *surviendrait* au fil du texte. Voir p. ex M. Ure, « Nietzsche's View From Above », dans H. Hutter et E. Friedland (dirs), *Nietzsche's Therapeutic Teaching. For Individuals and Culture*, 2013, p. 120 sqq., K. Ansell-Pearson, *Nietzsche's Search for Philosophy*, 31 sqq., et M. Meyer, *Nietzsche's Free Spirit Works*, 2019, p. 29, lequel parle d'une « tension implicite » entre la dévotion à la vérité et un « cadre métaphysique » dans HH.

[7] J'emprunte cette expression à P. Heller ; voir la note 19 de ce chapitre.

[8] Voir la fin de HH § 1 : « L'humanité aime chasser de ses pensées ces questions relatives à la provenance et aux commencements : ne faut-il pas être devenu quasiment non humain (*entmenscht*) pour ressentir en soi le penchant opposé ? »

suffit pas à elle-même, que la vie a besoin d'autres assises et d'autres nourritures, que l'illusion devra en définitive être réintégrée à la culture. Ainsi, les limites de l'existence de l'esprit libre, en rendant visibles en creux certaines des conditions nécessaires à l'existence de l'humanité d'une culture d'avenir, seront en mesure de fournir d'importantes indications sur le nouveau rôle que devra jouer l'art dans cette nouvelle culture.

a. Les limites de la vie dédiée à la connaissance

C'est peut-être en poussant la critique historique de la métaphysique jusqu'aux époques les plus reculées que Nietzsche en arrive au constat le plus pressant de la nécessité vitale de l'illusion. Au § 18 d'*Humain, trop humain*, il circonscrit la métaphysique de façon descriptive, comme discipline s'occupant des idées de « substance » et de « liberté de la volonté », lesquelles seraient les « erreurs fondamentales de l'homme ». Ces deux erreurs correspondent à deux stades de développement distincts de la vie :

> la croyance à la liberté du vouloir est une erreur originaire de tout ce qui est organique, remontant aussi loin qu'existent en lui les impulsions du logique ; la croyance à des substances inconditionnées et à des choses identiques est de même une erreur originaire, donc antique, de tout ce qui est organique.[9]

Autrement dit, la croyance aux substances inconditionnées, aux « choses identiques », appartient à *toute* vie organique, alors que la croyance à la liberté de la volonté appartient à un stade ultérieur, celui de l'apparition de tendances logiques. Ce deuxième stade, présenté de façon un peu oblique, semble reposer sur le présupposé que ces « impulsions du logique »[10] sont nécessaires pour qu'apparaisse le sentiment de la causalité, ce sentiment étant à son tour nécessaire à la formulation, par la négative (c'est-à-dire en niant l'idée d'une détermination causale), de l'idée de liberté de la volonté. Mais cette idée de liberté de la volonté, postulant une volition qui n'est pas causée, qui ne s'inscrit pas dans une chaîne de motifs, opère par un retour à l'indifférenciation, sous la guise de l'identité de la substance du stade antérieur. En effet, la croyance à la volonté libre, selon Nietzsche, découle de ce que « lorsque l'individu sentant s'observe lui-même, il tient tout sentiment, tout changement pour quelque chose d'*isolé*, c'est-à-dire d'inconditionné, de dépourvu de liens ».[11] Le

---

[9] HH § 18. Sur l'identité de la chose, cf. par exemple 1872-1873, 19[236] et [242].

[10] Sur la représentation de « l'identité de la même chose en différent point du temps » comme autre condition de la logique, voir HH § 11.

[11] HH § 18.

développement se double ainsi d'une régression, provoquée par la tendance héritée de la première « erreur originaire », celle de la substance.

Ces erreurs doivent être distinguées des emplois *conscients* de la métaphysique, auxquels la philosophie historique s'oppose : il ne s'agit pas d'explications métaphysiques, mais de ce qu'on pourrait plus exactement qualifier d'erreurs métaphysiques inscrites à même notre rapport sensible au monde. Comme telles, elles ne semblent pas s'offrir initialement à la conscience de ceux qui en font l'expérience : ce sont des conditions nécessaires à la vie, constitutives, « transcendantales », pour ainsi dire[12].

> Originellement, rien ne nous intéresse, nous, êtres organiques, en chaque chose sinon son rapport à nous relativement au plaisir et à la douleur. Entre les moments dans lesquels nous prenons conscience de ce lien, les états de sensation, se trouvent ceux de calme, de non-sensation : le monde et toute chose sont alors pour nous dénués d'intérêt, nous n'y remarquons nul changement (tout comme aujourd'hui un individu en proie à un vif intérêt ne remarque pas que quelqu'un passe à côté de lui). [...] L'homme a hérité de la période des organismes inférieurs la croyance qu'il existe des choses identiques (seule l'expérience instruite par la science la plus haute contredit cette proposition).[13]

La plante vit ainsi dans un monde statique et unifié, la différenciation se raffinant progressivement au fil du développement animal : plus la vie se complexifie, plus les êtres vivants font de coupes, de distinctions au sein du monde qui leur fait face. L'être humain atteint un sommet dans cette capacité à distinguer, mais ce développement persiste à être insuffisant à l'aune de l'idéal de la vérité :

> Nos sensations d'espace et de temps sont fausses, car, examinées de manière conséquente, elles conduisent à des contradictions logiques. Dans toutes les investigations scientifiques, nous calculons toujours, inéluctablement, avec quelques grandeurs fausses : mais comme ces grandeurs sont à tout le moins *constantes*, comme par exemple notre sentiment de temps et d'espace, les résultats de la

---

[12] Selon certains commentateurs, Nietzsche serait à rapprocher du « néo-kantisme physiologique » des années 1860 (H. Treiber, « Zur «Logik des Traumes» bei Nietzsche: Anmerkungen zu den Traum-Aphorismen aus *Menschliches, Allzumenschliches* », *N-S* 23, 1994, p. 11), tel que représenté p. ex. par Helmholtz. Il est à tout le moins clair qu'encore à l'époque d'HH (et comme déjà auparavant dans VM), la réflexion sur la connaissance de Nietzsche prend encore place, à certains égards, dans un cadre développé par les penseurs de la néo-kantienne de son époque, qu'il tente à sa manière et pour ses propres fins de radicaliser. Nietzsche cependant rejettera ultérieurement la dichotomie phénomène (*Erscheinung*) — chose en soi, qu'il critiquait sans encore la repousser entièrement dans HH, pour n'admettre qu'un concept d'apparence (*Schein*) (voir GS § 54). Cf. également la réécriture de HH § 1 de 1885, KSA 14, p. 119, où ce rejet est clairement exprimé.

[13] HH § 18. Comparer 1876-1877, 23[21] : « Si l'on cherche une explication de la nature et de l'homme qui réponde à nos sentiments les plus élevés et les plus forts, on n'en rencontrera que de métaphysiques. À quoi ressemblerait l'homme sans toutes ces sublimes erreurs — à une *bête*, je crois. Si l'on imaginait un animal doué des connaissances d'une science exacte de la nature, il n'en deviendrait pas homme pour autant, mais continuerait pour l'essentiel à vivre sa vie d'animal, sauf qu'à ses nombreuses heures de loisir, cheval à sa mangeoire par exemple, il lirait de bons livres qui lui feraient parfaitement comprendre que la *vérité* et l'*animal* vont bien d'accord. »

> science reçoivent néanmoins une parfaite rigueur et certitude dans leur relation mutuelle ; on peut continuer à bâtir sur eux [...]. — Lorsque Kant déclare « La raison ne tire pas ses lois de la nature, mais les lui prescrit », cela est tout à fait vrai relativement au *concept de nature* que nous sommes contraints de lui attacher (nature = monde comme représentation, c'est-à-dire erreur), qui est toutefois l'addition d'une foule d'erreurs de l'entendement.[14]

Ainsi la science ne vaut « que dans le monde humain »[15], le monde de l'erreur ; elle n'exprime pas des vérités sur l'être, mais au mieux, elle exprime de façon cohérente la somme d'erreurs qui constituent le médium de notre rapport à un « monde » dont nous ne connaissons, toutes choses considérées, strictement rien. Nietzsche ne nie pas la possibilité qu'existe un monde métaphysique derrière l'apparence, mais souligne qu'« on ne pourrait absolument rien affirmer du monde métaphysique sinon une altérité, une altérité pour nous inaccessible et inconcevable », et que « la plus indifférente de toutes les connaissances serait justement la connaissance de celui-ci »[16].

Qu'on ne puisse atteindre de vérité au sens de la correspondance et qu'on se trouve limité à un genre de vérité de type plus ou moins cohérentiste ne pose pas, en soi, de problème à la méthode de la philosophie historique. Ses démonstrations tiennent tout de même à l'intérieur du règne de l'erreur humaine, et sa portée, son potentiel de changement, ne semblent pas se trouver affaiblis par la prise de conscience de ces limites de la connaissance. Celles-ci cependant inquiètent Nietzsche en ce qui concerne l'esprit libre et la possibilité de son mode de vie scientifique, qui repose sur une foi en la vérité et sa valeur.

Nietzsche introduit par touches l'idée de l'impossibilité de ce dépassement du monde de l'illusion et de l'erreur au cours du développement de la première section, *Des choses premières et*

---

[14] HH § 19.
[15] HH § 19.
[16] HH § 9. Comparer 1876-1877, 23[150] : « [...] nous sommes en effet en mesure, grâce à la science, d'aller dans bien des cas au-delà de la perception sensible, par exemple de comprendre le son comme un mouvement vibratoire ; plus nous déshumanisons la nature, plus nous la voyons se vider, perdre son sens. » Sur le caractère parfois ambivalent de la notion de chose en soi que critique Nietzsche dans HH, qui parfois prend un aspect plus schopenhauerien (comme noyau des phénomènes) et à d'autres moments un caractère plus kantien (comme concept négatif), voir U. Claesges, *Der maskierte Gedanke*, 1998, p. 95-96.

dernières[17], en parallèle avec la figure de l'esprit libre[18]. C'est entre autres ce qui donne à celle-ci sa structure dramatique, comme l'a souligné Peter Heller[19]. On ne peut connaître, comme on l'a dit, la « chose en soi », qui nous est par ailleurs indifférente[20] ; la science peut au mieux nous détacher du monde de la représentation « dans une infime mesure — ce qui n'est de toute façon nullement souhaitable —, dans la mesure où elle ne peut briser fondamentalement la puissance des habitudes sensibles vieilles comme le monde »[21]. Pire, à mesure que l'on s'assure des connaissances plus solides, on est voué à réaliser que l'erreur et l'illusion sont l'élément même de la vie :

> Celui qui nous dévoilerait l'essence du monde nous infligerait à tous la plus désagréable des désillusions. Ce n'est pas le monde comme chose en soi, mais au contraire le monde comme représentation (comme erreur) qui est si chargé de sens, si profond, si merveilleux, si intimement porteur de bonheur et de malheur. Ce résultat conduit à une philosophie de la *négation logique du monde* (logischen Weltverneinung) : laquelle, du reste, s'accommode aussi bien d'une affirmation pratique du monde que de son contraire.[22]

Une « *philosophie de la négation logique du monde* », car nous vivons dans un monde que nous nions à chaque moment de notre existence, la vie même reposant sur une infinité d'actes de falsification. Le membre de phrase qui conclut ce paragraphe anticipe sur la conclusion de la section, en évoquant la crise qui résulte de cette conclusion : car c'est bien, comme je l'ai déjà évoqué, un problème vital qui se dessine ici. La question est donc : peut-on *vouloir* vivre dans un monde constitué d'une accumulation millénaire d'erreurs, auxquelles il est impossible d'échapper entièrement ? Elle ne se posera que pour qui place très haut la connaissance — elle est, en définitive, un problème pour esprits libres.

Avant de tenter une réponse à cette question, Nietzsche fait monter encore d'un cran la tension dramatique. Les §§ 31-33, qui préparent le paragraphe qui clôture la première section, appartiennent

---

[17] Je diverge à dessein de la traduction de ce titre par P. Wotling, qui efface la référence parodique au *quattuor novissima*. Nietzsche, en effet, semble vouloir opposer à la prise en compte presque exclusive des « dernières choses » (mort, jugement, enfer, paradis) auxquelles se réfère l'expression « letzten Dingen », sujet classique de méditation dans la tradition chrétienne, une prise en compte des origines, des « premières choses », rendue possible par la méthode de l'*Entstehungsgeschichte*. Elle met en évidence la problématique de cette section, et à travers elle, celle de l'ensemble du livre : en rejetant l'idée d'un but ou d'une destination de l'existence associés à l'eschatologie, et en abordant les choses comme engagées dans un devenir sans moment clairement défini de genèse (métaphysique), Nietzsche cherche à réintroduire l'être humain dans la tension et l'instabilité de son existence terrestre, à poser à nouveau frais le problème de son orientation.

[18] Après plusieurs références implicites à un projet de libération (§§ 20, 23, 25), Nietzsche réfère pour la première fois à la « liberté de l'esprit » au § 26, et n'introduit l'« esprit libre » lui-même qu'au § 30, quelques pages avant la fin de la section.

[19] P. Heller, *Von den ersten und letzten Dingen*, 1972, p. XXV, qualifie la série d'aphorismes de la première section de « composition développée dramatiquement ».

[20] HH § 9.

[21] HH § 16.

[22] HH § 29.

au premier groupe de textes rédigés pour *Humain, trop humain*, alors que Nietzsche s'échappe des répétitions générales des premiers *Festspiele* à Bayreuth pour trouver refuge à Klingenbrunn[23]. On peut en ce sens les considérer comme le germe ou noyau de cette première section, ce que confirme par ailleurs leur position en son point culminant. Nietzsche y souligne la nécessité de plusieurs modes de pensée fondamentalement opposée à la connaissance scientifique, voués à entraver irrémédiablement l'entreprise de l'esprit libre. D'abord, puisque « tout ce qui confère de la valeur à la vie » est illogique, « l'illogique est nécessaire aux hommes », ce qui peut pousser le penseur[24] au désespoir[25]. De même, nos jugements sont viciés à la racine, puisque nous connaissons imparfaitement ce que nous jugeons, et que nous sommes nous-mêmes un étalon à la grandeur variable. Or, il nous faut juger pour vivre, puisque « tout mouvement d'aversion est lié à une appréciation, de même que tout mouvement d'inclination. » Bref : « Nous sommes d'emblée des êtres illogiques et par conséquent injustes, *et pouvons le reconnaître* : c'est là l'une des plus grandes et des plus insolubles dysharmonies de l'existence. »[26]

Mais l'esprit libre n'est pas encore au bout de ses peines. La téléologie est destinée à tomber avec la métaphysique et la religion sous les assauts de la science. Sans gloire future, l'humanité apparaît maintenant comme n'ayant « dans l'ensemble *aucun* but ». Au niveau individuel, le jugement sur la valeur de l'existence, comme tous les jugements, est injuste et nécessairement erroné : la vie individuelle apparaît donc comme possédant une valeur problématique. L'esprit libre, ainsi devenu conscient d'être dépourvu de buts solides au niveau individuel comme à celui, global, de l'humanité, « sa propre activité prend à ses yeux le caractère du gâchis » ; c'est là, nous dit Nietzsche, « un sentiment qui dépasse tous les sentiments »[27]. On parvient ainsi au dernier problème se posant pour le projet de vie entièrement dédiée à la connaissance : celui de la *motivation*. Nietzsche résume ainsi le chemin parcouru au début du dernier paragraphe de la section :

> Mais notre philosophie ne se transforme-t-elle pas ainsi en tragédie ? La vérité ne devient-elle pas hostile à la vie, au meilleur ? Une question semble nous brûler les lèvres, et cependant ne pas vouloir

---

[23] Les §§ 32-33 en particulier remontent à l'importante lecture d'E. Dühring de 1875, dont le premier paraphrase en partie le texte ; cf. 1875, 9[1] et Dühring, *Der Werth des Lebens*, surtout l'introduction. Avec les § 4 et 30 (ce dernier dans une rédaction plutôt différente de la version définitive), ce sont les seuls textes de ce qui constituera la première section de HH que l'on retrouve dans *Le soc*, le projet de livre de 1876 qui deviendra en définitive HH en 1878 (voir le groupe de notes 18 de 1876, ainsi que KGW IV/4, p. 522-526 pour une description détaillée du contenu du manuscrit que Nietzsche fit réaliser par H. Köselitz en septembre 1876).

[24] « [L]e penseur qui voudrait faire de tous les hommes des penseurs », écrivait-il même dans un brouillon (KSA 14, p. 125).

[25] HH § 31.

[26] HH § 32.

[27] HH § 33.

> encore se faire entendre : est-ce que l'on *peut* demeurer consciemment dans la non-vérité ? ou bien s'il le fallait, est-ce que la mort ne serait pas préférable ? Car il n'y a plus de devoir ; la morale, en tant qu'elle était un devoir, se trouve aussi anéantie par notre manière de voir que la religion. La connaissance ne peut laisser subsister pour motifs que plaisir et déplaisir, utilité et dommage : mais comment ces motifs vont-ils parvenir à trouver un accord avec le sentiment de la vérité ? Eux aussi sont en rapport avec des erreurs (en ce qu'inclination et aversion, ainsi que leurs mesures très injustes déterminent essentiellement notre plaisir et notre déplaisir). Toute la vie humaine est profondément immergée dans la non-vérité ; l'individu ne peut la dégager de ce puits sans en vouloir par là, du plus profond de son être, à son passé, sans trouver ses motifs présents, comme celui de l'honneur, sans queue ni tête, et sans opposer dédain et mépris aux passions qui poussent vers l'avenir et vers le bonheur au sein de celui-ci. Est-il vrai qu'il ne resterait plus qu'une unique manière de pensée, qui entraînerait comme résultat personnel le désespoir, comme résultat théorique une philosophie de la destruction ?[28]

Sentiment de désespoir, besoin de destruction, tous deux nés d'une appréhension d'une vérité humaine fondamentale : force est de penser à ces moments de la *Naissance de la tragédie* où l'expérience dionysiaque se cristallise sous la forme de cette « sagesse de Silène » qui place les deux plus grands biens de l'homme dans le fait d'abord de ne pas être né, ensuite de mourir bientôt[29] ; ou encore à la figure de Hamlet, que Nietzsche rapproche de l'homme dionysiaque : « ils ont atteint la *connaissance*, et agir les dégoûte [...]. La connaissance tue l'action, il faut pour agir être entouré du voile de l'illusion »[30]. Mais n'oublions pas que la connaissance que l'esprit libre atteint est de bien loin plus modeste que celle de l'homme dionysiaque : celui-ci connaissait « l'essence éternelle des choses »[31], dont l'expérience prenait un caractère ambivalent, comportant à la fois un élément d'« extase » et un « élément *léthargique* »[32]. L'esprit libre au contraire atteint, positivement, une connaissance quasi transcendantale, c'est-à-dire concernant le monde tel que *nous*, devenus culturellement et biologiquement, le constituons, en ce moment et à cet endroit ; et, négativement, ce qui m'intéresse surtout ici en ce qui concerne cette « crise », il atteint une connaissance de *l'impossibilité radicale* de la connaissance du monde de la « chose en soi », c'est-à-dire donc une connaissance de la *nécessité de l'erreur* pour lui en tant qu'être vivant et connaissant.

Malgré les similitudes, on en arrive de cette façon à une situation très différente de celle de la *Naissance de la tragédie* et de son projet de renaissance allemande de la tragédie et de la culture grecque. Si Nietzsche, dans ce livre, suggérait que les philosophies transcendantales de Kant et de Schopenhauer étaient le lieu d'une « appréhension conceptuelle de la *sagesse dionysiaque* (*in*

[28] HH § 34.
[29] NT § 3, p. 111-112 (KSA 1, p. 35).
[30] NT § 7, p. 134 (KSA 1, p. 56-57).
[31] NT § 7, p. 134 (KSA 1, p. 57).
[32] NT § 7, p. 134 (KSA 1, p. 56).

Begriffe gefasste Dionysische Weisheit) »[33], préparant le retour à la tragédie via la figure hybride du « *Socrate qui fait de la musique* »[34] — projet philosophique que, peu de temps après, il tentera lui-même de réaliser grâce à *Vérité et mensonge au sens extra-moral*[35] — il n'en est rien en 1878. Bien qu'il soit tentant de lire *Humain, trop humain* ainsi la période moyenne et le « projet » nietzschéen de l'esprit libre en général comme des reprises du schème de succession des phases de culture développé dans la *Naissance de la tragédie*[36]*,* son but, comme l'a révélé l'étude des textes sur la philologie et la culture antique au chapitre précédent[37], ne saurait être le même. Il n'y a plus de place à ce stade pour une quelconque « renaissance » d'une culture antérieure, renaissance qui par ailleurs serait superflue. La culture antique, comme toutes les cultures qui constituent notre passé, persiste à vivre en nous et à déterminer notre présent. La culture de l'avenir sera à inventer à partir d'elle, mais aussi, et surtout, *au-delà* d'elle. La recherche de la connaissance, la *Wissenschaft*, n'est plus en ce sens seulement un détour imposé par la perversion de la culture alexandrine, nécessaire au retour à la culture tragique[38]. Elle est un moment authentiquement productif du développement de la culture, qui occupe davantage qu'une place négative dans la dialectique d'une histoire de la culture que l'antiquité aurait pour l'essentiel déjà parcourue.

La motivation, la volonté de vie du protagoniste de la philosophie nietzschéenne se trouve donc à nouveau, comme dans la *Naissance de la tragédie*, dangereusement menacée. L'application de la méthode de la philosophie historique à la morale devra avoir pour conséquence une prise de conscience de « [l]a complète irresponsabilité de l'homme par rapport à ses actes et à son essence »[39]. Si tout est ainsi nécessaire, la louange et le blâme perdent leur sens et avec eux, l'action elle-même :

> si la mauvaise action inconvenante n'entraîne pas de regret, cette indifférence à laquelle on se serait accoutumé à l'égard du passé extirpera aussi le plaisir de ce qu'on a fait. Or, les actes de l'homme sont déterminés par l'anticipation du plaisir ou du déplaisir qu'ils lui vaudront : si celle-ci est abolie, aucun

---

[33] NT § 19, p. 209 (KSA 1, p. 128).
[34] NT § 15, p. 181 (KSA 1, p. 105).
[35] Voir *supra*, ch. 2c, p. 59. Le scepticisme engendré par la philosophie transcendantale et ses développements devait mener à une sorte de désespoir, qui ensuite devait chercher consolation dans l'art tragique.
[36] Comme le fait par exemple M. Meyer, *Nietzsche's Free Spirit Works*, 2019, p. 3 et *passim*, qui voit dans *Ainsi parlait Zarathustra* (annoncé par le dernier texte de la première édition du *Gai savoir*, § 342, intitulé « *Incipit tragœdia* ») cette renaissance de la tragédie. On trouve des suggestions similaires dans l'introduction de P. Heller, *op. cit.*, notamment p. XXXII, bien que sa perspective sur la temporalité des projections culturelles de Nietzsche soit largement plus nuancée.
[37] Voir ch. 2b.
[38] Dans la note 1876-1877, 23 [8], Nietzsche suggère même maintenant que chez les Grecs, à l'inverse de ce qu'il avait défendu quelques années auparavant, c'est l'art qui a entravé la science, et non l'inverse.
[39] HH § 107 ; cf. le début de HH § 36, cité plus haut.

> sentiment ne le détournera plus de la mauvaise action, et plus rien ne saurait l'induire à bien agir. Il deviendrait aussi indifférent à l'avenir qu'au passé. Il en viendrait alors à examiner froidement si vivre est bien préférable à ne pas vivre ; et le suicide réfléchi en serait la conséquence.[40]

Or, écrit Nietzsche dans une note contemporaine, « [i]l n'y a d'argument contre le suicide qu'individuel. [...] Les raisons morales n'en sont vraiment pas. »[41] Face à cette difficulté, il suggère que l'esprit libre devrait tout bonnement, pour éviter que sa vie et sa philosophie ne tournent à la tragédie, avoir un « bon tempérament »[42]. Il serait ainsi moins durement affecté par ces contradictions, et serait progressivement purifié par la connaissance : « On finirait par vivre parmi les hommes et avec soi-même comme dans la *nature*, sans louange, reproches, emportement, en se délectant comme d'un spectacle de quantité de choses qui n'inspiraient alors que de la peur. »[43] Nietzsche compare cette attitude à celle d'un flottement (*Schweben*) au-dessus des choses, accumulant les images qui rapprochent sa description de l'expérience du sublime dynamique kantien[44], de cette posture surplombante sur les aléas de la vie humaine que décrit Lucrèce dans ces lignes célèbres : « Il est doux, quand les vents tourmentent de leurs trombes la mer aux vastes flots, de se trouver à terre et d'observer de là le grand malheur d'autrui »[45]. Non pas tant cependant que l'esprit libre échappe aux tempêtes auxquelles sont exposés les esprits liés, mais parce qu'il sait, contrairement à eux, qu'elles sont inévitables, pour eux comme pour lui. La peur perd son sens en vertu de son absence d'utilité pour l'individu — et elle est remplacée par le plaisir pris à la connaissance, qui n'est pas sans son élément esthétique, si l'on s'en fie au ton de ces descriptions.

L'esprit libre ne se résigne pas — des trois genres théâtraux que Nietzsche donnait comme formes possibles à l'aventure de son protagoniste – « tragédie », « comédie, tragi-comédie »[46] — aucune ne tolère la résignation de sa part. Il faut qu'il prenne parti pour ou contre la vie, et en subisse les conséquences. Cependant, la solution du bon tempérament face au risque de l'issue tragique a toutes les allures d'un *deus ex machina*, apparition (maladroite) d'un Apollon au calme solaire suspendu au-dessus de la scène, qui viendrait désamorcer, au moins en partie, les tensions pourtant d'apparence intenable établies dans cette première section, sans pour autant mener à un dénouement satisfaisant. La fin de l'*Oreste* d'Euripide est exemplaire à cet égard : le meurtre

---

[40] 1876, 19[39]. Cf. 1876-1877, 20[2] et la fin de la version préparatoire de HH § 107, OPC II-1, p. 521 (KSA 14, p. 131).
[41] 1876-1877, 21[24].
[42] HH § 34.
[43] HH § 34.
[44] Kant, *Critique de la faculté de juger*, AA 6, p. 260-264.
[45] Lucrèce, *De la nature des choses*, 2002, livre II, v. 1-2, p. 171.
[46] Voir le brouillon de préface en 1877, 26[2], intégré en partie à ce § 34.

d'Hélène n'en était pas un, Oreste menaçant la vie d'Hermione doit finalement l'épouser, la colère de Ménélas face à ces attentats est calmée aussitôt qu'Apollon le demande : le dieu *nie* pour ainsi dire le tragique, et les personnages héroïques répondent par un prosaïque « Nous devons obéir. »[47] Le caractère d'échappatoire de cet appel au bon tempérament est aussi signalé par l'incertitude persistante de Nietzsche au sujet de sa possibilité : « Comment engendre-t-on des hommes au bon tempérament ? », écrit-il encore à l'été 1879[48]. L'esprit libre au bon tempérament a évité le suicide réfléchi, mais il vit toujours dans un monde illusoire qui entre en contradiction avec son orientation existentielle, sa quête de la vérité. Sa purification graduelle par la connaissance ne saurait être une fin en soi — le détachement, l'espèce de négation de la volonté qu'il en vient ainsi à incarner, est en désaccord avec les orientations décidément *pratiques* de la philosophie nietzschéenne, même en cette période moyenne où la science tient le devant de la scène[49]. Son attitude contemplative le contraint à vivre en retrait, non seulement de la société, mais de sa propre existence. Le « drame » de l'esprit libre, tel que Nietzsche le dépeint dans cette première section d'*Humain, trop humain*, n'est qu'un des actes de cette tragi-comédie culturelle qu'il cherche à mettre en scène, et dont la suite exigera la réintégration d'une pluralité d'éléments culturels d'abord rejetés.

b. Les stades de la culture : religion, art, science — et retour

Si l'esprit libre est l'idéal de la période moyenne de la philosophie de Nietzsche, c'est en vertu de ce vers quoi il pointe : il est un moyen qui doit rendre possible, sous certaines conditions, l'avènement d'une culture d'un genre nouveau. La culture future dont dépend sa valeur n'a cependant pas de forme fixée d'avance. Nietzsche cherche à en dessiner les contours à partir d'une approche comparative, mais seuls des penseurs futurs, plus sages, pourront juger de ce qui constituera celle-ci. Cependant, au travers de ses nombreuses réflexions sur les conditions historiques du développement de la culture, il propose un certain nombre de descriptions schématiques de l'enchaînement des stades culturels jusqu'à présent et en infère quelques conditions du développement d'une « culture supérieure », concernant autant son avènement que la configuration qu'elle devra assumer.

---

[47] Euripide, *Oreste*, p. 1204 (v. 1679).
[48] 1879, 40[27].
[49] Sur les similitudes entre la figure de l'esprit libre et celle du génie schopenhauerien, voir H. W. Siemens, « Nietzsche sobre el genio: Schopenhauer, Wagner y el desplazamiento del "genius" por el "espíritu libre" en los años de 1870 », *Estudios Nietzsche*, vol. 7, 2007.

Commençons par nous arrêter à la version de ce schème qui revient avec le plus d'insistance : celui où Nietzsche insiste sur la nécessité *présente* d'un passage à un stade scientifique de culture. Le stade religieux est aux yeux de Nietzsche pour l'essentiel déjà dépassé. Son époque fait l'expérience d'une transition entre le stade artistique et le stade scientifique. Le *mode* de ces transitions est très important, en ce qu'il ne s'effectue pas selon une logique de rejet, mais suit plutôt la logique de sublimation exposée au premier paragraphe de l'ouvrage : les éléments reconnus comme problématiques ne sont pas éliminés, mais deviennent graduellement presque invisibles à l'œil nu[50]. La purification n'est qu'apparente : les composantes de la culture restent pour l'essentiel les mêmes, elles sont surtout *reconfigurées*. La métaphore chimique révèle que derrière les apparentes différences qualitatives se cachent des différences de quantités, qui conditionnent des différences de rapport[51].

Le thème d'une sublimation de la religion, ayant assuré le passage au stade de culture artistique à la fin duquel l'époque de Nietzsche se trouve toujours, est déjà évoqué en 1875 dans les premières notes pour *Richard Wagner à Bayreuth,* bien qu'on ne le retrouve pas dans le texte définitif, probablement en raison de son caractère trop historique pour cet écrit de circonstance[52]. La cause de cette transition vers l'art est un mouvement critique que Nietzsche associe aux Lumières, entendues en un sens historiquement très large[53]. La richesse de sentiment accumulé dans la

[50] Voir aussi le cours sur *Le service divin des Grecs*, p. 90 : « En général, il doit en aller de la transformation du culte comme de toutes les transformations humaines ; on donne la préférence, lorsqu'une transformation est inévitable, à la forme, au dogme, qui peuvent presque toujours passer pour une addition qui *conserve* les anciennes formes et les anciens dogmes. Toute transformation est une conservation par sélection ; la plus grande partie de l'ancien est conservée et un élément nouveau, analogue, est adjoint seulement à titre d'addition. » Cf. VO § 77.

[51] Voir P. Heller, qui, dans son analyse de cet aphorisme *Von der ersten und letzten Dingen*, p. 4, suggère que la métaphore chimique mettrait en jeu une « doctrine des transformations (*Lehre von den Verwandlungen*) ».

[52] Voir 1875, 11[20], sur l'art (wagnérien) comme « consolation de l'ἀνάγκη », sans l'aspect critique de la métaphysique (OPC II-2, p. 432-433 ; KSA 8, p. 206) : « L'art est donc un degré supérieur de la religion, sans aucun des motifs fondamentaux les plus communs de la religion, la mendicité et le marchandage auprès des dieux, sans la basse recherche du profit. Et c'est encore la raison pour laquelle, dans l'histoire, l'art apparaît à la mort des religions ; sans doute ensuite les religions sont-elles encore généralement conservées par l'art, dans les temples, les cérémonies, le rituel, les représentations dramatiques ; à quoi l'on peut ajouter la reconnaissance héritée envers ces formes mythiques qui font le profit de l'art. Un état de l'humanité qui pourrait se passer de l'art et de la religion n'est peut-être pas une impossibilité, mais nous ne pouvons pas encore nous l'imaginer. »

[53] Voir HH § 26, où Nietzsche suggère que le « drapeau » des Lumières, qu'il s'agit de « porter plus avant », porte les noms de « Pétrarque, Érasme, Voltaire ». Les deux premiers, n'appartenant pas aux lumières historiques, sont néanmoins des figures importantes de l'humanisme, et surtout de la philologie classique et du retour à l'antiquité. Sur ces deux figures, voir l'*Encyclopédie de la philologie classique*, EPN IV, p. 83 et p. 89 (KGW II/3, p. 347n1 et p. 364).

religion n'est pas éliminée par la critique, mais trouve refuge dans l'art, qui lui, en retour, gagne en pouvoir d'expression et de communication :

> *Infusion de l'âme dans l'art* (Beseelung der Kunst). — L'art relève la tête là où les religions faiblissent. Il reprend une foule de sentiments et d'états d'âme produits par la religion, les confie à son cœur, et y gagne désormais lui-même de la profondeur, de l'âme, de sorte qu'il est apte à communiquer élévation et enthousiasme, ce qu'il ne pouvait faire auparavant. La richesse du sentiment religieux, gonflant jusqu'à devenir fleuve, ne cesse de se répandre et veut conquérir de nouveaux empires : mais la croissance des Lumières a ébranlé les dogmes de la religion et inspiré une méfiance fondamentale : et le sentiment, chassé de la sphère religieuse par les Lumières, se jette dans l'art ; dans certains cas particuliers dans la vie politique aussi, voire même directement dans la science. Partout où l'on perçoit dans les efforts humains une coloration plus élevée, plus sombre, on est en droit de supposer que terreur des esprits, vapeur d'encens et ombres de l'Église y sont restées attachées.[54]

L'art offre un asile au sentiment religieux en ce que, dans l'ensemble, il n'est pas aussi franchement métaphysique : il résiste au moins en partie aux assauts des *Aufklärer* parce que le type de plaisirs et de consolations qu'il procure ne s'appuie pas (nécessairement) sur un geste de dédoublement du monde. Il reconnaît, dans la plupart des cas, son caractère d'apparence, de production d'illusions. Ces modes de sentir religieux toutefois persistent en lui, et avec eux, la trace de modes de penser fantaisistes, erronés, appartenant à des stades de culture dépassés. Il fait appel à ces résidus d'époques passées lorsqu'il cherche à consoler de douleurs présentes :

> Les poètes, dans la mesure où ils veulent aussi alléger la vie des hommes, détournent le regard du pénible présent, ou contribuent à faire prendre au présent des couleurs nouvelles au moyen d'une lumière qu'ils font rayonner à partir du passé.[55]

Sans même prendre en compte cette persistance, certes sous une forme affaiblie, de moyens de culture caducs, le plus grave problème que pose le stade artistique est que les poètes et les artistes en général, comme les religieux, allègent la vie d'une façon qui n'est non seulement pas réellement transformatrice, mais qui en outre entrave le développement humain :

> ils n'apaisent et ne guérissent que provisoirement, qu'un moment ; ils empêchent même les hommes de travailler à une véritable amélioration de leur état en annulant et en déchargeant sous forme palliative précisément la passion des insatisfaits qui pousse à l'action.[56]

---

[54] HH § 150. Sur l'importante image du sentiment fort comme « fleuve (*Strom*) », complexe faisant appel par résonance à tout un répertoire d'autres sentiments et d'états d'âme (*Stimmungen*) apparentés, présentant cependant une fausse apparence d'unité, voir HH § 14 ainsi que 1876-1877, 23[80].

[55] HH § 148

[56] HH § 148 ; cf. 1875, 5[162]. Voir aussi HH § 108 : « Plus on est enclin à réinterpréter (*umzudeuten*) et à arranger (*zurechtzulegen*), moins on considère les causes du mal (*Uebel*) et moins on les écarte. »

Les cultures religieuses et artistiques stagnent parce qu'elles agissent, plutôt que sur les causes des maux, sur la seule sensibilité qui en fait l'expérience[57]. L'adoption de la science ne fait pas que transformer le rapport des modernes à la connaissance par le biais de la méthode ; en apprenant à mieux connaître la nécessité, il leur devient possible d'agir sur le monde pour transformer ce qui cause leurs maux, d'une façon que Nietzsche qualifie de « prophylactique »[58]. L'abandon du stade artistique promet donc la libération d'énergies transformatrices, vouées à améliorer le sort concret de l'humanité[59].

La transition du stade artistique au stade scientifique est expliquée au § 222, intitulé « *Ce qui reste de l'art* ». Nietzsche énumère de nombreux présupposés métaphysiques par lesquels la valeur qu'on pouvait prêter à l'art a été augmentée, qui sont maintenant toutefois réfutés par la critique éclairée. Or, ce qu'il reste de l'art, ce qui lui est propre et ne lui vient pas de fables qu'on raconte à son sujet, est cela même qui est en voie de trouver refuge dans la science, dans une nouvelle translation vers un stade de culture supérieur sous la pression de la pulsion de vérité :

> [L'art] a avant tout enseigné, des millénaires durant, à considérer la vie sous toutes ses formes avec intérêt et plaisir et à pousser notre sentiment jusqu'au point où nous finissons par nous écrier : « Quoi que ce soit, la vie, elle est bonne ». Cette doctrine par laquelle l'art enseigne à prendre plaisir à la vie et à considérer la vie humaine comme un pan de nature, sans la surinvestir affectivement, sous les espèces d'un objet à l'évolution fixée par des lois, — cette doctrine s'est implantée en nous, à présent elle réapparaît au grand jour en tant que besoin de connaissance tout-puissant. On pourrait renoncer à l'art, mais on n'en perdrait pas pour autant l'aptitude qu'il nous a enseignée : exactement comme on a renoncé à la religion, mais pas aux intensifications et aux élévations d'âme acquises à travers elle. Tout comme les arts plastiques et la musique sont le critère de la richesse de sentiment réellement acquise et accumulée grâce à la religion, après la disparition de l'art, l'intensité et la variété de la joie prise à la vie qu'il a implantées continueraient à exiger d'être satisfaites. L'homme scientifique est l'évolution ultérieure de l'homme artistique.[60]

La logique de cette transition est pour l'essentiel la même que la précédente — critique de présupposés métaphysiques, dévalorisation conséquente d'un mode de culture — mais ce qui

---

[57] Voir sur ce sujet surtout HH § 108.

[58] 1876-1877, 19[148] ; le texte est repris, reformulé, mais identique sur le fond, en OSM § 187. Cf. également VO § 275 et § 310.

[59] Comparer le 1876-1877, 22[12], sur la religion (mais qui s'applique tout autant à l'art, comme l'indique la note 22[13], écrite sur la même page du carnet et lui faisant explicitement complément) : « La cessation de cette foi déchaîne une *force*, jusqu'à présent refrénée par les consolations métaphysiques. Donc à ne pas sous-estimer. / Ces énergies sont hostiles à l'ordre établi. »

[60] HH § 222. Si l'usage du conditionnel peut parfois laisser place à un doute quant à la question de savoir si Nietzsche en appelle vraiment à cette transition du stade artistique au stade scientifique, d'autres formules sont catégoriques : « Le stade supérieur de la culture, qui se place sous l'autorité (sinon la tyrannie) de la connaissance », etc. (HH § 195).

persiste dans le passage au stade suivant diffère. Alors que ce qui de la religion avait trouvé refuge dans l'art était la « richesse de sentiments » qui s'y était développés, c'est avant tout *un* sentiment que l'art a développé « des millénaires durant ». L'art a appris à l'humanité à « prendre plaisir à la vie » — sentiment important entre tous. Non seulement cela, mais elle a également appris à le faire en contemplant la vie avec une certaine mesure, un calme et un réalisme qui ont quelque chose de presque méthodique.

Arrêtons-nous brièvement à quelques caractères de ce qui, de l'art, doit persister dans la science. Comme la religion, l'art est un moyen de soulagement, de consolation, voire, dans le pire des cas, d'« adoucissement et de traitement narcotique momentané »[61]. Mais plutôt que de réinterpréter des événements douloureux et de leur donner un sens positif en les expliquant exclusivement par une transcendance qui diminue leur valeur, l'art s'attache plutôt, dans une mesure variable, à nous réconcilier avec la vie en nous enseignant des moyens de reconfigurer notre relation à elle. C'est ainsi que notre intérêt pour ce monde peut grandir, au point où nous pouvons éventuellement développer un fort besoin de mieux le connaître en l'examinant. En ce qui concerne le mode de rapport spécifique à la vie décrit dans ce passage, la capacité à « considérer la vie humaine comme un pan de nature, sans la surinvestir affectivement, sous les espèces d'un objet à l'évolution fixée par des lois », il correspond presque exactement à l'attitude de l'esprit libre telle que Nietzsche l'esquissait à la fin de la première section du livre : « On finirait par vivre parmi les hommes et avec soi-même comme dans la *nature*, sans louanges, reproches, emportement, en se délectant comme d'un spectacle de quantité de choses qui n'inspiraient jusqu'alors que de la peur. »[62] La prise de conscience de la nécessité absolue ainsi que de son corollaire, l'irresponsabilité totale, conséquences ultimes de l'adoption de ce mode de vie dédié à la connaissance, s'accompagne d'un rapport aux autres et à soi-même qui, en définitive et de façon qui peut, au premier abord, paraître paradoxale, a quelque chose d'esthétique. Le détachement enseigné par l'art semble bien être celui qui provient de l'attitude qui caractérise notre rapport au théâtre et à la fiction en général, dans lesquels nous participons certes aux sentiments des personnages, mais restons néanmoins conscients du caractère illusoire de ce que nous observons[63]. Il s'agit d'une distance émotionnelle partielle, qui doit encore s'intensifier lors du passage au stade scientifique. Objectivité et sens de la

[61] HH § 108.
[62] HH § 34.
[63] Cf. 1881, 11[51].

fiction auraient peut-être, semble-t-il, une même racine, les deux attitudes nous permettant de faire l'expérience de choses troublantes tout en conservant une distance « sécuritaires » par rapport à elles[64].

Quant au fait que nous considérons la vie comme un morceau de nature, comme régie par des lois, il s'agit d'une leçon que nous avons vraisemblablement apprise des arts tragiques. En nous confrontant dans des récits innombrables à la nécessité d'un destin implacable et au pouvoir de l'*ananké*, la tragédie nous a appris depuis longtemps à considérer la vie comme régie par des lois qui échappent à notre contrôle (et même, dans le cas des Grecs, qui échappent au contrôle des dieux eux-mêmes), une habitude sur laquelle la science et le mode de vie scientifique peuvent désormais s'appuyer. On voit en quel sens l'art s'oppose donc à la vision du monde « renversée » de l'animisme, qui voit partout des volontés, et qui considère la nature comme le règne de l'arbitraire plutôt que de la nécessité[65]. Bien qu'il soit toujours traversé d'une affectivité religieuse et qu'il s'accommode de sujets transcendants, l'art prépare tout de même ce renversement de notre rapport à la nature nécessaire pour le passage d'une vision ancienne, complètement traversée de superstition et ayant l'impression d'être confronté à une nature arbitraire, à celle que nécessite la science, celle qui appréhende le monde en termes de nécessité et est donc en mesure de penser la régularité naturelle.

Toutes ces raisons aident à mieux comprendre pourquoi Nietzsche insiste sur l'importance de ne pas « sauter » le stade artistique dans le passage du stade religieux au stade scientifique[66]. Il faut passer par l'art, puisque c'est à partir de l'art que se développe la (bonne) science. L'art ainsi « transfère » certaines de ses caractéristiques principales à la science, mais on ne peut pour autant dire qu'il se résume entièrement à elle, tout comme la religion n'était pas passée tout entière dans le stade artistique. Plus encore : quelque chose d'essentiel semble manquer au stade scientifique. Bien que « les explications physiques et historiques » de la science puissent se substituer aux explications métaphysiques pour susciter à leur place chez l'individu un « sentiment d'irresponsabilité » et un « intérêt pris à la vie et à ses problèmes »[67], un problème de motivation, comme je l'ai déjà évoqué, fait rapidement surface. La science en elle-même, du moins telle que

[64] Notons au passage qu'il s'agit là d'une position fort schopenhauerienne.
[65] HH § 111.
[66] HH § 27.
[67] HH § 17.

Nietzsche entend qu'elle advienne, doit être libératrice : elle dissout les illusions, combat la conviction, purifie l'individu surchargé d'un bagage affectif qui lui causent une « surchauffe », persistance culturelle dont l'inertie le tire dans une variété de directions devenues stériles. La science elle-même cependant, contrairement à la métaphysique, l'art, et la religion, n'est pas source de motivation. Elle s'appuie plutôt sur les sources de motivation héritées de la culture métaphysique pour dissoudre certains des représentations et sentiments qui les alimentent[68]. En effet, le travail scientifique de l'esprit libre s'apparente, selon l'expression de Nietzsche, à une « purification »[69] ; il est avant tout négatif. Or, si, comme il le note, « [l]a science est la mort de toutes les religions, elle sera peut-être aussi un jour celle des arts »[70], c'est un véritable risque d'autodestruction que court l'humanité en s'engageant dans cette voie.

D'où les thèmes, essentiel dans *Humain, trop humain* et ses compléments, de la nécessité de l'erreur et des limites qui s'imposent, malgré son adoption décisive, à la voie scientifique. Nietzsche insiste dès le § 16 sur le fait que l'enquête sur les origines que réalise l'esprit libre, qui doit révéler les erreurs à la racine de toute connaissance, ne doit pas aboutir à un rejet, mais bien à une *conservation* de cet héritage précieux, fût-il entièrement illusoire :

> Le processus constant et laborieux de la science se débarrassera une bonne fois de toutes ces conceptions, processus qui finira un jour par fêter son plus grand triomphe sous la forme d'une *histoire de l'émergence de la pensée* (Entstehungsgeschichte des Denkens), dont le résultat pourrait aboutir à ce principe : ce que nous nommons à présent le monde est le résultat d'une foule d'erreurs et de fantasmagories qui sont apparues progressivement dans le développement d'ensemble des êtres organiques, qui [se sont] développés en s'enchevêtrant, et nous sont à présent transmises en héritage en tant que trésor accumulé de l'ensemble du passé — en tant que trésor : car la *valeur* de notre humanité en dépend.[71]

L'esprit libre doit surmonter la métaphysique, mais il doit aussi faire preuve de *justice* envers les moyens de culture du passé : son savoir historique doit lui permettre de contextualiser et d'apprécier la valeur non seulement pour l'humanité « primitive », mais aussi pour nous, de ces représentations et façons de sentir foncièrement illusoires. Ce sont ces erreurs qui ont permis à la culture la plus

---

[68] Cf. VO § 43 : « Le penseur au contraire tient tout pour devenu et tout ce qui est devenu pour contestable, et il est donc l'homme sans devoir, aussi longtemps qu'il n'est que penseur. À ce titre il ne reconnaîtrait donc pas non plus le devoir de considérer et de dire la vérité ni n'en éprouverait le sentiment. [...} Or n'en résulterait-il pas que la machine du penseur ne tournerait plus rond si, dans l'acte de connaître, il pouvait se *sentir* vraiment *affranchi du devoir* ? Dans cette mesure, il semble ici que, pour faire *chauffer* la machine, on ait besoin de l'élément même qui doit être examiné au moyen de la machine. »

[69] HH § 34.

[70] 1876-1877, 23[13].

[71] HH § 16.

haute de se développer, et, vraisemblablement, lui permettront de se développer encore[72]. Ce thème de la *justice envers l'histoire de la culture humaine*, capital dans l'ouvrage et sous-apprécié dans le commentaire, est l'une des articulations centrales qui permettent de comprendre ce passage de l'enquête sur les origines au pluralisme de la culture supérieure. C'est elle qui exige un geste en retour sur les stades antérieurs de la culture :

> Un stade, certes très élevé, de *Bildung* est atteint lorsque l'homme parvient à dépasser les concepts et les peurs de nature superstitieuse et religieuse [...] : s'il est à ce stade de libération, il lui faut encore, par la plus haute tension de sa réflexion, surmonter la métaphysique. *Mais* ensuite, un *retour en arrière* est nécessaire : il doit saisir la justification historique, tout comme la justification psychologique de telles représentations, il doit reconnaître que la plus grande promotion de l'humanité est partie de là, et que, sans un tel retour en arrière, on se priverait des meilleurs résultats acquis jusqu'à présent par l'humanité.[73]

Ces indications, qui surviennent au tout début de l'ouvrage et avant même la première mention de la figure de l'esprit libre, préfigurent déjà l'idée de culture plurielle que développera amplement sa cinquième section. L'esprit libre, comme individu entièrement dédié à la connaissance, est un être incomplet : dans une note où Nietzsche développait la même métaphore, il écrivait que « seul l'homme de la connaissance doit toujours regarder au-delà de l'échelle, en tant qu'hommes pleinement hommes nous ne sommes pas *seulement* connaissance. »[74] Nietzsche voit même dans ce retour conciliant sur l'histoire de la culture, cette « piété » comme il l'appellera plus tard[75], une innovation propre à sa philosophie parmi celles qui parviennent à dépasser la métaphysique : « En ce qui concerne la métaphysique philosophique, je suis peut-être le premier à être parvenu ici au but négatif et à revenir en arrière : tandis que les plus éclairés ne parviennent justement qu'à se libérer de la métaphysique et la regardent avec supériorité. »[76] Il faut non seulement dépasser la métaphysique, mais également connaître et s'approprier les stades antérieurs de la culture pour pouvoir la mener plus avant. La métaphore de l'échelle n'est pas oiseuse : sans passer et repasser par ses échelons, sans être constamment soutenu par eux, l'atteinte d'un niveau de culture supérieur reste impossible.

---

[72] Voir p. ex. 1876-1877, 23[167] : « Les tâches que l'homme s'est fixées en raison d'hypothèses fausses (par exemple l'âme détachable du corps) ont été à l'origine des formes de culture les plus hautes. Les "vérités" ne sont pas à même de fournir de pareils motifs. » Cf. également, sur un thème similaire, 1876-1877, 23[41].

[73] HH § 20. L'image de l'échelle est reprise au HH § 292.

[74] 1876-1877, 22[28].

[75] 1883, 16[14].

[76] Première version au propre de HH § 20 (KSA 14, p. 123-124).

c. La culture supérieure et son pluralisme

Malgré son apparent engouement pour la science, Nietzsche maintient la nécessité d'imposer des limites à son mouvement négatif de dissolution des illusions. Positivement, en effet, si la science peut libérer les énergies transformatrices, il n'est pas certain que celles-ci auront les effets escomptés. Nietzsche refuse catégoriquement la téléologie de la croyance au progrès : « [i]l n'y a pas d'harmonie préétablie entre la promotion de la vérité et le bien de l'humanité. »[77] C'est pourquoi il maintient encore, tel qu'il le formule de façon frappante dans une note, la nécessité d'une certaine « *censure inquisitoriale* » (plus humaine que l'inquisition historique, cependant) dans la recherche de la vérité, au nom de ce même bien de l'humanité[78]. Lorsque la science, motivant surtout ceux qui parmi les chercheurs parviennent aux découvertes, aura déblayé l'essentiel des restes des erreurs héritées, ceux qui s'y consacreront, dès lors privés des sources de motivation de la culture métaphysique, subiront un véritable danger existentiel. C'est ici que Nietzsche met la limite, exerce sa censure : dans un texte bien connu, il suggère qu'une « exigence de santé » dicte qu'« une culture supérieure devra donner à l'homme un cerveau double, en quelque sorte deux cavités cérébrales, l'une pour sentir la science, et ensuite une pour sentir la non-science : juxtaposées, à l'abri de la confusion, séparables, cloisonnables »[79]. L'individu-type de la culture supérieure ne devra pas seulement connaître, mais bien se *réintégrer* les éléments de la culture métaphysique, d'une façon cependant nouvelle, selon laquelle ils ne pourront plus comme auparavant dominer l'ensemble et lui dicter sa forme. La vertu dissolvante de la science, à terme, devra s'exercer sur la *modalité* selon laquelle l'être humain se rapporte aux éléments de la culture métaphysique : ils devront exister dans les limites qu'elle leur impose, sans être pour autant éliminés par la critique[80].

Nietzsche poursuit ainsi la description de son cerveau double : « Dans un domaine se trouve la source de force, dans l'autre le régulateur : on doit chauffer au moyen d'illusions, de partialités, de passions, et il faut à l'aide de la connaissance scientifique prévenir les conséquences malignes et dangereuses d'une surchauffe. »[81] Ici se dessine une autre exigence, un autre stade du

[77] HH § 517.
[78] 1876-1877, 23[82].
[79] HH § 251.
[80] Si HH § 251 semble justifier l'illusion uniquement sur la base des besoins de la science, cela tient principalement à l'orientation quelque peu restreinte de ce texte, consacré spécifiquement au thème de « *L'avenir de la science* ». Les autres textes concernant cet équilibre entre science et illusion dans la cinquième partie de HH insistent plutôt sur un certain pluralisme. Dans HH § 281, en particulier, où la culture supérieure est décrite comme une « culture dotée de davantage de cordes (*vielsaitigeren Cultur*) », Nietzsche critique explicitement la nature limitée de la « pulsion de connaissance (*Wissenstrieb*) » du savant.
[81] HH § 251.

développement de la culture ; car, la culture supérieure ne concorde pas exactement avec celle de l'esprit libre. Cette culture supérieure sera une véritable culture du milieu, non pas froide, ainsi que menace de le devenir celle de l'esprit libre, mais *refroidie* — combinant les forces opposées, les maintenant simultanément dans une tension productive, sans les rejeter.

Toute une série d'images vient illustrer cette culture plurielle qu'espère Nietzsche et vers laquelle doit tendre le projet de l'esprit libre. Qu'on me permette de les parcourir ici pour démontrer l'insistance de Nietzsche sur ce thème. Comme Benvenuto Cellini, dans un épisode célèbre de son autobiographie, ajoutant au bronze de sa statue de Persée toute la vaisselle d'étain qui lui tombe sous la main, la statue menaçant de se figer avant de s'être bien écoulée dans le moule[82], le « génie de la culture », celui qui devra œuvrer à « la statue de l'humanité » de l'avenir, devra y employer des matériaux de toutes sortes, des plus nobles aux plus « vils (*gering*) »[83]. La culture supérieure ne rejette rien : conformément à la métaphore chimique, elle se contente de changer les dosages et de reconfigurer les éléments. L'humanité future sera une humanité transformée, retravaillée, transfigurée par la culture, sans pour autant rejeter son passé, qui est pour ainsi dire son matériau, ce dont elle est faite.

Pour représenter la façon de faire coexister les principales « puissances hétérogènes » que ce passé lui transmet en héritage, soit celles de la science et de l'illusion (ici, l'art en particulier), Nietzsche utilise l'image d'un

> édifice de culture suffisamment grand pour que puissent y habiter les deux puissances, fût-ce à des extrémités différentes de ce bâtiment, tandis que logeront entre elles des puissances intermédiaires réconciliatrices dotées d'une force prépondérante afin d'arbitrer, en cas de besoin le conflit qui éclaterait.[84]

Un édifice de *culture*, en effet,

> [c]ar partout où s'est déployée la grande architecture de la culture, elle eut pour tâche de contraindre les puissances éprouvant de l'aversion les unes pour les autres à la concorde grâce au rassemblement surpuissant des autres puissances moins incompatibles, sans pour autant les assujettir et les jeter dans les liens (*Fesseln*).[85]

La culture, ici particulièrement, est présentée comme *tension sans contrainte excessive*, réunion d'éléments opposés dans un tout sans qu'aucun ne soit étouffé par le poids des autres ni par celui de

---

[82] B. Cellini, *Vie de Benvenuto Cellini*, livre 2, ch. LVII.
[83] HH § 258.
[84] HH § 276.
[85] HH § 276.

la règle dictée par l'ensemble[86]. On peut ici penser au modèle éducatif du *Schopenhauer éducateur*, où le maître philosophe idéal de Nietzsche devait similairement favoriser certains traits chez son élève tout en préservant ses autres forces, afin qu'elles ne dépérissent pas à l'ombre d'une faculté dominante[87].

Par la comparaison, bien connue, avec la danse, Nietzsche cherche au § 278 à illustrer le *mouvement* entre le pôle scientifique, « pur et rigoureux dans la connaissance », et le pôle de l'illusion, où se retrouvent poésie, religion et métaphysique, que Nietzsche regroupe selon « leur force et leur beauté »[88]. À éviter sont, d'un côté, l'absolutisme de la méthode, et de l'autre, une « oscillation maladive montant et descendant entre différentes impulsions »[89]. La danse offre un modèle plus équilibré, qui intègre les deux aspects en évitant autant le scientisme que l'excès d'enthousiasme artistique. Elle n'est pas chaotique, mais n'est pas non plus monotone ; elle doit dessiner un mouvement gracieux, suivre un cours réglé.

La dernière des images qu'emploie Nietzsche est celle d'« une culture supérieure *dotée de davantage de cordes* (vielsaitigeren) »[90], image d'un individu combinant en lui les différentes puissances culturelles, les maintenant toutes disponibles et susceptibles de résonner ensemble ou séparément. L'individu de culture inférieure réduit la culture supérieure au nombre limité de ses pulsions, qu'elles soient religieuses, artistiques, voire scientifiques ou autres, dans sa « *mécompréhension* » de celle-ci. Or, la culture supérieure possède en vérité bien davantage de « cordes », elle se déploie en suivant simultanément plusieurs impulsions, maintenues malgré leur caractère potentiellement contradictoire et agencées dans un tout. Comme avec celle de la danse, Nietzsche évoque avec l'image apollinienne de la lyre le *caractère artistique* de cette organisation.

Ces images sont employées pour décrire une culture d'avenir, sans que l'on sache trop s'il doit s'agir d'une forme nécessaire de cette culture supérieure, ou encore si ce ne serait pas plutôt l'expression des espoirs ou du des souhaits du penseur de la culture qui les communique à ceux qui, comme lui,

---

[86] Sur la culture dans HH comme tension, voir H. Schoeck, *Nietzsches Philosophie des Menschlich-Allzumenschlichen*, J. C. B. Mohr, 1948, p. 36. Le parallèle politique et la référence à la *République* étaient explicites dans la version au propre de ce texte dans les carnets de Nietzsche, lequel portait comme titre « Platon comme puissance de culture (*Plato als Culturmacht*) » (KSA 14, p. 141).

[87] SE § 2, p. 21-22 (KSA 1, p. 341-343), à quoi on peut comparer la note 1873, 29[205] : « Description de la culture — comme un tempérament (*Temperatur*) et un accord (*Stimmung*) de nombreuses forces initialement antagonistes, qui donnent maintenant naissance à une mélodie. »

[88] HH § 278.

[89] HH § 278.

[90] HH § 281.

sont engagés ou doivent s'engager dans une lutte pour son développement. Si donc elles donnent bien une idée de ce que sera cette culture, elles n'en sauraient fixer la forme. La culture reste toujours pour Nietzsche un but, l'objet d'une recherche et d'un travail, et les indications qu'il donne à son sujet décrivent avant tout la forme entrevue et encore ouverte d'un type d'existence humaine ayant peut-être existé dans des cas d'exception, et qui peut-être pourra un jour se généraliser suffisamment pour qu'on puisse parler non plus seulement d'individus supérieurs, mais bien d'une *culture* supérieure.

d. L'incertain passage à la culture supérieure

Le passage de la culture actuelle, « culture morale » à laquelle appartient encore l'esprit libre[91], au stade supérieur de la culture que Nietzsche nomme parfois « culture sage », doit se déployer dans le long terme. Au § 107, Nietzsche parle d'un millénaire ; dans le brouillon de préface le plus élaboré, plus vague sur cette question, il évoque son avènement « quelque jour »[92]. La transformation de la culture, pensée sur un modèle évolutionniste, ne se fait pas soudainement, comme par un choc : la révolution comme modèle de changement (et ses idéaux) est et restera l'une des bêtes noires de Nietzsche[93]. Pour qu'il y ait développement, il faut d'une part une stabilité sur laquelle construire, et d'autre part un élément perturbateur qui viendra offrir de nouvelles possibilités d'existence que la culture puisse s'incorporer. Le progrès culturel repose donc sur la stabilité d'une communauté aux « croyances communes », « forte » en ce qu'elle est facilement disposée à l'action, puisque confiante en son savoir limité ; bref, il s'agit du contraire de l'esprit libre, l'esprit lié[94]. Ce sont au contraire les individus « faibles », malades, immoraux, incroyants, qui seront garants de son développement culturel. « Les natures les plus fortes *maintiennent la stabilité* du type, celles qui sont plus faibles contribuent à le *perfectionner*. »[95] D'où le rôle des esprits libres, qui doivent

---

[91] Voir HH § 107 et la fin de la version préparatoire de ce même texte, avec un important passage raturé (que je restitue et traduis) : « Quant à mettre la vérité plus haut que la non-vérité — ~~pourquoi ? Cela est déjà moral.~~ Comment en arrivons-nous là ? Est-ce en considération de l'utilité ou bien de la morale ? » (OPC III-1, p. 560 ; KSA 14, p. 131) Comparer le brouillon de préface en 1877, 25[2], où Nietzsche qualifie la figure de l'esprit libre, qui selon lui n'existe pas encore, de celle de « ces grands hommes typiques qui, sortis de ce siècle, le dépasseraient pour être quelque jour les piliers d'une civilisation future », évoquant à nouveau clairement deux idéaux distincts.

[92] 1877, 25[2].

[93] Cf. VO § 221.

[94] HH § 224.

[95] HH § 224.

transmettre « l'infection du nouveau » à la communauté, dans l'espoir qu'elle puisse « se l'incorporer »[96]. Ainsi : « [l]'esprit libre trouve ici sa justification. Une culture est l'élément stable. »[97]

La science, en effet, du moins pour la longue période où c'est son aspect dissolvant qui doit dominer, où le doute et la méfiance doivent être ses principaux instruments, ne construit pas pour la durée[98]. La posture contemplative de l'esprit libre, qui se détache de la « formidable accélération de la vie »[99] de l'époque pour « planer » au-dessus d'elle et la contempler comme un « spectacle »[100], n'a plus d'assises — sans croyances fermes, l'esprit libre n'est plus disposé ni à choisir ni à agir. Son pendant est introduit ironiquement au § 34 : il s'agit de « l'homme d'action libre », qui jouit d'une liberté d'un type différent, « spéciale »[101]. La liberté de l'individu actif, par opposition à celle de la pensée, dénote un caractère entièrement opposé à celui de l'esprit libre, une soumission aux croyances de la communauté et aux mœurs :

> *Manque principal des hommes actifs*. — Aux hommes actifs fait habituellement défaut l'activité supérieure : je veux dire l'activité individuelle. Ils exercent leur activité en tant que fonctionnaires, commerçants, savants, c'est-à-dire comme êtres appartenant à une espèce (*Gattungswesen*), mais non pas comme individus uniques tout à fait déterminés ; à cet égard, ils sont paresseux. [...] Les hommes actifs roulent comme la pierre roule, conformément à la stupidité de la mécanique.[102]

Ces individus libres de leur action, pourvu que celle-ci reste dans le cadre strict des mœurs de la communauté, constituent ce corps en santé qu'il s'agit d'inoculer avec les « natures en dégénérescence » que sont les esprits libres[103]. L'esprit libre devrait être le représentant de « l'activité supérieure », individuelle, comme le sont habituellement les génies, mais il faudrait pour cela qu'il soit en outre un « *esprit fort** », exerçant ses effets bien qu'« il conna[isse] trop de motifs et de points de vue et de ce fait [que] sa main manque d'assurance, d'exercice »[104]. Nous touchons, à nouveau, à un problème de motivation : l'esprit libre est paralysé par cela même qui le particularise et fait sa valeur pour la culture supérieure, la liberté qu'il parvient à atteindre par sa participation à « l'esprit

---

[96] HH § 224.
[97] Version préparatoire de HH § 224, KGW IV/4, p. 202.
[98] HH § 22.
[99] HH § 282.
[100] HH § 34.
[101] Nietzsche insiste à nouveau sur cette opposition, centrale, dans une lettre à Lou Salomé du 27/28 juin 1882 (Corr. IV, p. 217 ; KGB 6, p. 213), lorsqu'il lui présente l'idéal de sa période moyenne, alors qu'il vient de terminer la rédaction de GS et d'en recevoir les épreuves. Après avoir utilisé la même formule qu'au 4e de couverture de GS, selon laquelle ce nouveau livre mettait fin à la série d'ouvrages commencée avec HH, lesquels « devaient ensemble établir "une nouvelle image et un nouvel idéal de l'esprit libre" », Nietzsche ajoute : « Que celui-ci n'est naturellement pas "l'homme libre de l'action", vous l'aurez depuis longtemps deviné. »
[102] HH § 283. Cf. VO § 54 sur les « hommes soi-disant pratiques » qui sont appelés tels en vertu de leur « habileté à servir ».
[103] HH § 224.
[104] HH § 230.

de la recherche de la vérité »[105]. La nouveauté qu'il incarne risque de le rendre partiellement inefficace. Le passage de la théorie à la pratique, qui constituait le cœur du problème tel qu'il est posé en termes de dépassement des Lumières, c'est-à-dire de l'actualisation *vécue* du progrès des connaissances par la purification du bagage culturel stratifié dans la vie affective de l'individu contemporain, doit être communiqué — inoculé — à la communauté pour produire ses effets. De fait, c'est l'idéal de l'esprit libre qui doit être d'abord communiqué ; ce pour quoi Nietzsche écrit des livres « pour esprits libres » pour « contaminer » ses lecteurs, les encourager à l'émulation, voire à la lutte (ἀγών) intellectuelle, et ce pour quoi également Zarathoustra devra descendre de sa montagne et prêcher. Il faut que l'esprit libre dépasse ses réserves, que sa théorie devienne pratique ; il faut en un sens qu'il soit davantage qu'un esprit libre pour produire des effets, puisque « [c]inq petits actes de liberté sont plus efficace que toute la libre pensée (*Freidenkerei*). »[106] C'est quelque chose comme un *sapere aude* à la puissance supérieure, en outre paradoxal, qui se dessine ici : avoir non seulement le courage de sa pensée, mais trouver également le courage *d'agir* selon sa pensée, même si les motifs semblent faire défaut, même si savoir et vie semblent quasiment irréconciliables. Toutefois, la cure de refroidissement de l'esprit libre représente simultanément un risque de gel :

> L'inquiétude de l'âme (*Seelenunruhe*), que les esprits philosophiques maudissent, est peut-être justement la disposition d'où jaillit leur productivité supérieure. S'ils parvenaient à cette fameuse paix totale, ils auraient vraisemblablement coupé leur meilleure activité de ses racines, et se rendraient ainsi inutiles et superflus.[107]

Comment alors l'esprit libre est-il censé combiner *vita contemplativa* et *vita activa*, réunir en lui-même ces contraires en apparence pour lui irréconciliables, du moins lorsque l'on considère le caractère profondément univoque de cet « homm[e] à l'âme libre, vivant *uniquement* par la connaissance »[108] ? Qu'est-ce qui pourrait bien le pousser à redescendre sur la terre ferme et à prendre part à nouveau à la tragi-comédie du *theatrum mundi* ? Si la tâche de l'esprit libre et la forme de la culture d'avenir qu'il vise à préparer sont esquissées avec une certaine netteté dans le premier volume d'*Humain, trop humain*, le moyen du *passage* de l'un à l'autre reste plus incertain. Le chemin

---

[105] HH § 225. Cf. 1878, 28[18] : « Savoir *paralysie* (Erstarrung) — agir épilepsie, involontaire. »

[106] 1876, 17[73].

[107] 1876, 18[16]. Cf. VO § 53 : « Surmonter [les passions] n'est en soi qu'un *moyen*, pas une fin ; si on voit la chose autrement, toutes sortes de mauvaises herbes et d'œuvres du diable vont rapidement proliférer sur cette terre grasse dégagée et bientôt vont s'y développer les choses avec plus d'abondance et de frénésie qu'auparavant. »
Voir également la version au propre de VO § 37 (KSA 14, p. 187) : « Il vous appartenait, et il nous appartient, d'*ôter* aux passions leur caractère terrible et de les *transformer*, non pas en torrents dévastateurs, mais en cours d'eau fertilisants et moteurs (*mühltreibende*) ».

[108] HH § 291, mes italiques.

semble semé d'obstacles ; et si la culture supérieure doit pour ainsi dire absorber l'esprit libre et en dissoudre partiellement les paradoxes, qu'en est-il de celui-ci en attendant ? Peut-il réaliser sa tâche sans se consacrer entièrement à la connaissance, aspirer totalement à la vérité tout en laissant un peu de place à l'illusion, qu'elle soit métaphysique, religieuse, artistique ? Ou bien doit-il être *totalement* esprit libre pour un temps, avant de redevenir pleinement être humain, d'exercer ses effets sur l'humanité lorsqu'il aura suffisamment été refroidi par l'atmosphère polaire de la vie scientifique ?

La fin d'*Humain, trop humain*, sans explicitement nier la possibilité des esprits libres actifs, est l'occasion pour Nietzsche de signaler qu'il ne se compte pas parmi eux. Dans l'avant-dernier paragraphe du livre, il oppose « qui se sent d'esprit *libre*, doué d'une vie infatigable (freien, *rastlos lebendigen Geistes*) », en outre « boule de neige pensante », à « nous qui sommes de nature mixte et sommes tantôt chauffés à blanc (*durchglüht*) par le feu, tantôt transformés en glace (*durchkältet*) par l'esprit »[109]. Tous deux échappent au danger de l'homme actif, « échauffé » à agir dans les seules limites de la tradition par ce que Nietzsche appelle la conviction (*Überzeugung*) :

> La conviction (*Überzeugung*) est la croyance (*Glaube*)[110] que, à quelque point de la connaissance, on est en possession de la vérité inconditionnée. Cette croyance présuppose qu'il y a des vérités inconditionnées ; de même, que l'on a trouvé les méthodes parfaites qui permettent d'y parvenir ; enfin que chaque homme ayant des convictions se sert de ces méthodes parfaites.[111]

Le premier des deux personnages, cette « boule de neige pensante » qui correspond à l'esprit libre, empêche les « opinions (*Meinungen*) » de se « figer (*erstarren*) » comme convictions par « *paresse de l'esprit* » ; il y parvient en gardant son esprit constamment actif par un « changement continuel (*beständigen Wechsel*) », engendré par l'enquête guidée par la méthode scientifique, et aura par conséquent en tête « uniquement des certitudes et des vraisemblances mesurées avec exactitude. »[112] Quant aux natures mélangées, qui portent en elles glace (intellectuelle) et feu (métaphysique), elles vénèrent la justice, mais « [*l*]*e feu* qui [les] habite [les] rend d'ordinaire injustes ». Elles laissent encore se former en elles des opinions, qui « croissent à partir des *passions* », mais sont par moments habitées, « sauvé[e]s » par « *l'esprit* », la rigueur intellectuelle qui

---

[109] HH § 637 ; cf. 1876-1877, 22[28]. Par l'emploi du préfixe *durch-*, Nietzsche insiste sur le caractère chaque fois *intégral* de ces états.

[110] Nietzsche définit ailleurs la « croyance (*Glaube*) » comme l'« habitude de principes intellectuels dénués de raison » (HH § 226).

[111] HH § 630. Cf. 1876-1877, 23[156].

[112] Cf. le « nomadisme de l'esprit » des esprits libres décrit au VO § 211.

les pousse à demander raison et à repousser les opinions avant qu'elles ne se figent comme convictions[113]. C'est en quoi ils sont « de nobles *traîtres* de toutes les choses qui peuvent être trahies » : comme les esprits libres, ces nobles traîtres, au nombre desquels Nietzsche semble se compter, évitent la paresse de l'esprit et le danger de la conviction, mais contrairement à eux, ils parviennent à maintenir leur humanité entière en ne renonçant pas à la passion et à l'opinion[114]. Et surtout, c'est ainsi, semble-t-il, qu'ils parviennent à demeurer *actifs*.

Humain, trop humain, au seuil de la période moyenne, annonce ainsi déjà de très loin, comme j'ai tenté de le démontrer, le dépassement de la figure de l'esprit libre. Lorsque Nietzsche, peu après la parution du *Gai savoir*, écrira à Lou Salomé : « *vous* ne croyez tout de même pas que "l'esprit libre" est *mon* idéal ?! »[115], alors même qu'il a fait écrire au quatrième de couverture de ce même livre que « le but commun [de la série que forment les livres de la période moyenne] est d'établir *une nouvelle image et un nouvel idéal de l'esprit libre* »[116], c'est qu'il est clair pour lui que de travailler à cet idéal n'implique pas que ce soit là *son* idéal. Il en va déjà de même en 1877-1878 : Nietzsche insiste à plusieurs reprises sur le fait que la liberté de l'esprit est un moment et non une fin, non seulement dans le procès de la culture, mais également *dans la vie de l'individu* qu'il conçoit comme entier. Au « planer » de l'esprit libre et au mouvement rectiligne de l'homme actif de la conviction, le noble traître, figure intermédiaire, oppose quelque chose comme un mouvement de va-et-vient entre le sol et les airs. « [V]oyageur »,[117] il répugne à rester sur place, avance comme par bonds irréguliers, chemine par monts et par vaux.

---

[113] Voir 1878, 28[44] : « Aimer la grandeur même quand elle nous humilie. — Pourquoi l'artiste ne devrait-il pas s'agenouiller devant la vérité, le chef d'un mouvement spirituel se prosterner avec honte devant la justice et dire : "Je le sais, Déesse, ma cause n'est pas la tienne, pardonne-moi, mais je ne puis faire autrement." »

[114] HH § 637 pour toutes les citations précédentes. Cf. VO § 346, qui, situé à la fin de ce premier complément à HH, fait pendant à HH § 637, et qui par sa formulation rappelle la prise de distance de Nietzsche vis-à-vis de Wagner dès 1873 pour des raisons « "sanitaire[s]" » (lettre à K. von Gersdorff du 2 mars 1873, Corr. II, p. 410 ; KSB 4, p. 131).

[115] Lettre du 24 nov. 1882, Corr. IV, p. 285 (KSB 6, p. 282).

[116] Cette page est reproduite à la fin de l'introduction de W. Kaufmann à Nietzsche, *The Gay Science*, 1974, p. 28. Voir également la lettre à Lou Salomé du 27/28 juin 1882, Corr. IV, p. 217 (KGB 6, p. 213).

[117] Le voyageur est la figure par laquelle Nietzsche clôt l'ouvrage (et qui donne son titre au dernier aphorisme), immédiatement après le passage dont il est ici question ; voir HH § 638.

*

* *

De ce parcours général de la réflexion sur la culture de l'époque d'*Humain, trop humain*, on peut déjà extraire quelques indications importantes pour notre questionnement sur le rôle que l'art et l'artiste seront appelés à jouer dans la pensée de Nietzsche de cette période. D'abord, l'esprit libre, bien qu'il soit *un* idéal, certes capital, du livre de Nietzsche, n'en est pas *l'unique*, ni même l'*ultime* idéal. C'est pourquoi, comme nous le verrons, l'art, bien qu'il y sera très durement critiqué, n'y sera pas rejeté. Ensuite, la *très forte continuité* entre les stades culturels artistique et scientifique nous contraint à reconnaître que Nietzsche, malgré les apparences, ne pense pas ces deux puissances de façon aussi opposées qu'il le paraît au premier abord. Un élément esthétique semble se cacher à la racine de l'entreprise de l'esprit libre, qui refait surface dans l'attitude de flottement détaché qui doit caractériser le terme de sa libération. Enfin, et ceci n'est pas sans rapport avec le point précédent, la culture supérieure ne sera pas une culture scientifique, mais plutôt une culture *plurielle*, qui doit, comme pour le jeune Nietzsche, *intégrer* la science plutôt que de se soumettre à elle. L'esprit libre, comme figure et comme tâche, est possible pour un temps, mais son caractère paradoxal le voue à la dissolution ; ce pour quoi il faut à la culture les outils de l'art, qui réalise des synthèses là où les synthèses paraissent irréalisables, transfigure l'intolérable pour lui donner des charmes nouveaux. Pour comprendre comment Nietzsche entend récupérer les moyens de l'art, remettre l'artiste à sa juste place, et donner une configuration artistique à sa culture supérieure, il nous faut donc maintenant nous tourner vers sa critique de l'art, dont ce long préambule nous aura permis de pressentir tout le potentiel productif.

Deuxième partie

Humain, trop humain

Interlude historico-biographique : les méandres de la relation de Nietzsche à Wagner (1858-1876)[1]

a. Introduction

Il ne fait pas de doute que le début de la « période moyenne » marque la rupture la plus claire dans le corpus publié de Nietzsche. Avec la parution d'*Humain, trop humain* en 1878, il délaisse la cause à laquelle il avait jusqu'alors prêté sa voix, soit le projet wagnérien d'une renaissance de la culture tragique par un renouvellement allemand du drame musical grec. Il abandonne également les signes extérieurs de schopenhauerisme dont il n'avait cessé de revêtir sa philosophie, alors même que son admiration pour le philosophe s'était faite de moins en moins théorique et de plus en plus personnelle depuis 1868[2]. Nietzsche rompt avec sa « métaphysique d'artiste » et avec ses maîtres antérieurs qui avaient été si déterminants pour celle-ci ; et cependant, l'ampleur et la nature de cette rupture sont loin d'être aussi simples à établir qu'il peut d'abord y paraître.

Mazzino Montinari a insisté sur le caractère décisif de cette rupture dans le développement intellectuel de Nietzsche. Selon lui,

> [o]n fera bien de prendre au sérieux l'adieu de Nietzsche à Wagner, sa rupture avec le wagnérisme, au moins aussi sérieusement qu'il l'a lui-même pris. En tant qu'esprit libre, Nietzsche a opté pour l'histoire et la science contre la métaphysique et la religion, pour la sagesse sceptique contre les « convictions », contre la foi en général, pour la raison froide contre la pensée impure des poètes et des artistes comme Wagner. C'est ainsi seulement que Nietzsche devient Nietzsche [...].[3]

La rupture avec Wagner est l'occasion pour Nietzsche de s'affirmer indépendamment comme penseur et de s'attaquer aux questions et problèmes qui caractériseront sa pensée jusqu'à la fin de sa vie consciente. Mais ce geste de distanciation n'est pas exactement circonscrit à ce moment de son itinéraire, puisqu'en effet Nietzsche reviendra constamment sur la figure de Wagner. Non seulement, d'une part, pour être compris de son public — les textes sur Wagner de 1888, et en particulier l'anthologie *Nietzsche contre Wagner*, visent à corriger l'impression répandue selon laquelle Nietzsche aurait été un auteur « wagnérien » — mais également pour définir, souvent par la

---

[1] Ma reconstitution de la relation du jeune Nietzsche à Wagner s'appuie en bonne part sur celles de F. R. Love, *Young Nietzsche and the Wagnerian Experience*, 1964, de M. Prange, « Was Nietzsche ever a true Wagnerian ? », dans *Nietzsche, Wagner, Europe*, 2013, et de D. Borchmeyer et J. Salaquarda, « Nachwort. Legende und Wirklichkeit einer epochalen Begegnung », dans *Nietzsche und Wagner. Stationen einer epochalen Begegnung*, 1994.

[2] Sur l'abandon de l'aspect métaphysique de la philosophie de Schopenhauer dès 1868, voir *infra*, ch. 4, note 22.

[3] M. Montinari, « Nietzsche und Wagner nach hundert Jahren », dans *Nietzsche lesen*, 1982, p. 52-53.

négative, mais plus souvent encore de façon trop nuancée pour être décrite par un seul marqueur de valence, sa propre direction. En plus d'un sens, la problématique culturelle de Nietzsche persistera toujours à être analogue à celle de Wagner. Il reprend un grand nombre de thématiques des écrits wagnériens pour développer des positions alternatives, ce qu'il marque en régulièrement par des (quasi)-citations de passages provenant des écrits théoriques du compositeur. Wagner reste toujours pour lui *le* phénomène représentatif de la modernité, qui, comme elle, est un nœud de paradoxes que l'on ne peut dans son ensemble condamner, ni non plus louer.

En ce sens, on ne s'étonnera pas que le jeune Nietzsche ait lui aussi entretenu une relation fort complexe au compositeur. C'est à tort que l'on pourrait croire que Nietzsche était wagnérien dans ses années d'étudiant, ou encore qu'il l'a été pleinement de sa rencontre avec le compositeur jusqu'à 1878. La « pleine » adhésion de Nietzsche à la cause wagnérienne ne fut en effet qu'assez tardive, précédant à peine sa rencontre avec le compositeur au mois de novembre 1868. On ne peut en outre presque jamais dire que cette adhésion soit simple et sans mélange. Dans une contribution récente au débat, Martine Prange a cherché à déterminer si ou quand Nietzsche avait été « un vrai wagnérien, c'est-à-dire un wagnérien non critique et inconditionnellement loyal »[4]. Cette façon de poser la question, loin d'être dépourvue d'intérêt, permet notamment de limiter l'ampleur de l'enquête et de traiter en profondeur un matériau aussi complexe que précieux. Il me semble cependant que cette exigence est quelque peu paradoxale. Qui s'intéresserait aux théories artistiques du jeune Nietzsche, s'il n'était qu'« un wagnérien non critique et inconditionnellement loyal », qui donc déférerait au *Meister* en tout point ?[5] Et envers quel auteur a-t-il jamais entretenu une relation de ce type — même à court terme, et même lorsqu'il était avec eux dans la meilleure entente ? Il me semble raisonnable de douter qu'il n'ait même jamais vraiment été schopenhauerien en ce sens[6] — et *a fortiori* wagnérien. Mais il n'y a pas de doute qu'il a été profondément dédié à Wagner, en un sens toutefois plus nuancé.

La première question que je poserai dans cette introduction biographique à la deuxième partie de ce travail est celle du *sens à donner à l'adhésion à Wagner* de Nietzsche, spécifiquement, à l'adhésion

[4] M. Prange, *Nietzsche, Wagner, Europe*, 2014, p. 22.
[5] Pour M. Prange, la NT elle-même n'était déjà plus un livre véritablement wagnérien, mais un « manuel » visant à montrer la voie au compositeur. L'esthétique de la NT serait donc le produit d'une pensée déjà au moins partiellement affranchie du compositeur ; ce que confirment par ailleurs certaines remarques ultérieures. Voir son *Nietzsche, Wagner, Europe*, ch. 4, p. 129-165.
[6] Voir P. Wotling, *Nietzsche. La conquête d'une pensée*, 2022, p. 12.

qui précède la rupture dans la philosophie de Nietzsche en 1878, soit jusqu'à la critique du génie d'*Humain, trop humain*[7]. Cela implique, dans un premier temps, de démêler quelque peu les différents sens qu'avait pu jusqu'alors revêtir pour lui la figure du compositeur. Il faut, à mon avis, être attentif à la distinction que Nietzsche maintient entre *Wagner comme phénomène culturel idéalisé* qu'il juge selon sa personne (géniale) et les effets qu'il en escompte ; *Wagner comme théoricien de l'art* qu'il juge selon les solutions qu'il propose à des problèmes d'esthétique bien définis et *Wagner comme personne et comme artiste*, comme individu que Nietzsche côtoie, musicien, poète et dramaturge, lequel, autant par sa personne que par son art, peut plus ou moins bien remplir ses promesses. Les jugements de Nietzsche sur ces trois aspects de la figure de Wagner n'existent pas indépendamment les uns des autres et s'influencent constamment entre eux. Mais on peut pour l'essentiel suivre séparément la trajectoire de chacun de ces axes au fil du développement de sa pensée. Lorsqu'il s'agit de questions esthétiques, en particulier, Nietzsche a des opinions qui divergent parfois de celles de Wagner, mais il ne les tient pas pour suffisamment importantes pour qu'elles puissent faire obstacle à leur travail à un même projet culturel. Et quant à la réalisation par Wagner des idéaux artistiques et culturels qu'il défend, ceux-ci sont souvent reportés vers l'avenir ; comme tels, même si Nietzsche peut critiquer à un moment les œuvres déjà réalisées par le compositeur ou encore émettre des réserves quant à sa personne, son caractère et même son talent, cela n'implique pas nécessairement une perte d'espoir quant à la réalisation *attendue* de ces idéaux dans une œuvre à venir : l'*Anneau du Nibelung*.

Il importe ainsi d'être attentif aux changements de l'importance attribuée à ces plans eux-mêmes (plan idéal, plan théorique, plan artistique), qui se transforment alors que se développe la pensée nietzschéenne. Jusqu'à Bayreuth, en particulier, le plan culturel-idéal (les attentes quant à l'œuvre d'art future, justifiées par la personnalité de Wagner) domine et étouffe les désaccords au niveau de la théorie esthétique et des œuvres déjà réalisées. Ce qui importe d'abord pour Nietzsche à cette époque, c'est ce que Wagner *peut faire* ; et, confiant en ce potentiel, il est disposé à passer outre bon nombre d'inconforts et d'incertitudes qu'éveillent en lui la personne et les œuvres de Wagner, avec lesquelles il est directement en contact[8]. Après Bayreuth, cependant, Nietzsche ne croit plus à la puissance culturelle de l'art wagnérien : là-bas, il a été témoin de cette œuvre d'art en laquelle il

[7] Cette critique sera l'objet du ch. 4.

[8] Ceci est à son plus manifeste dans les notes de début 1874. Voir *infra* dans ce chapitre, section g.

plaçait tous ses espoirs de réforme culturelle, et en est revenu désillusionné. La question reste cependant : a-t-il entièrement perdu foi en Wagner et en son art après 1876 ? En 1878, Nietzsche critiquera la croyance en cette aptitude de Wagner à réformer la culture, à lui redonner l'élan qu'elle a eu il y a de cela deux mille ans, mais il ne semble pas pour autant encore véritablement rejeter Wagner *comme artiste*. De là la deuxième question qui retiendra mon attention dans l'ensemble de cette section, corrélative de la première : à *quel genre de rupture avons-nous ici affaire* ? C'est seulement en retraçant les étapes de l'histoire complexe du rapport souvent ambivalent de Nietzsche à Wagner qu'il nous sera possible d'éviter de prendre cette rupture pour quelque chose qu'elle n'est pas : une rupture totale, aussi simple que radicale.

L'adhésion de Nietzsche à Wagner est nuancée, exaltée et critique à la fois. Le rejet du compositeur partagera ce caractère paradoxal. La lecture que je propose peut paraître contre-intuitive à plusieurs égards, puisqu'elle suggère dans un premier temps que Nietzsche marque publiquement son adhésion à Wagner comme réformateur culturel avant le livre de 1878 tout en maintenant des doutes quant à son art ; puis qu'à compter de ce livre il semble (au moins pour un temps) tenir Wagner pour le sommet de l'art de son époque tout en rejetant sa capacité à transformer la culture. Et ceci, alors que les représentations de l'*Anneau* ne semblent pas avoir laissé une impression particulièrement positive sur lui. Mais nous verrons que c'est vers cette perspective que les déclarations de Nietzsche, publiées comme posthumes, pointeront encore et encore à compter de Bayreuth.

À partir de 1876 et au moins jusqu'aux notes pour la *Communication à mes amis* de l'été 1878, dans laquelle il prévoyait de faire son mea culpa pour son esthétique antérieure[9], il est intéressant de noter que Nietzsche critique Wagner, sa personnalité, son art, mais ne mentionne jamais l'une des controverses qui avaient fait couler le plus d'encre autour du Festival de Bayreuth. Au terme de la première représentation complète de la tétralogie, à laquelle Nietzsche avait assisté, Wagner était monté sur scène et avait déclaré à l'assemblée, à la fin d'un bref discours improvisé : « Vous avez désormais vu ce que nous *pouvons faire* ; c'est maintenant à vous de *vouloir*. *Et si vous voulez, nous aurons un art* ! »[10] La majeure partie de la presse et du public avait compris cette déclaration comme

[9] 1878, 30[56]. Sur celle-ci, *infra*, ch. 6b.

[10] Je cite la version « officielle », celle qui est imprimée dans les *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. *Volksausgabe*, vol. XVI, 1911, p. 161 : « Sie haben jetzt gesehen, was wir *können*; nun ist es an Ihnen, zu *wollen*. *Und wenn Sie wollen, so haben wir eine Kunst*! ». Cependant, ce discours, prononcé dans une salle comble et bruyante, avait été entendu de différentes façons, certains ayant notamment compris que Wagner avait prononcé « deutsche Kunst ». Sur cet événement,

signifiant qu'il n'y avait, aux yeux de Wagner, pas eu d'art véritable avant lui. Une telle audace aurait pourtant été une cible facile pour un critique aussi impitoyable que Nietzsche, dont les affinités avec Wagner reposaient en grande partie sur ses promesses de faire renaître l'art grec. Mais Nietzsche ne saisit pas l'occasion : il ne mentionne jamais, ni dans ses notes, ni dans sa correspondance, ce discours auquel il avait pourtant assisté, ni encore la tentative maladroite de rectification de Wagner par la suite[11]. Pris seul, ce silence n'est pas nécessairement éloquent. Mais combiné à l'ambivalence généralisée de Nietzsche vis-à-vis du compositeur, dont ce chapitre et les suivants fourniront l'illustration, il apparaît significatif. Il est l'un de ces éléments qui nous permettent de penser que Nietzsche ne s'exprime pas seulement par complaisance lorsqu'en août 1878 (après la publication d'*Humain, trop humain* en mai), il écrit à Mathilde Maier, par ailleurs Wagnérienne convaincue, que

> <de> la *grandeur* de Wagner, peu de gens peuvent en [...] être aussi profondément convaincus que moi : car peu de gens en *savent* autant que moi. Et pourtant, de partisan inconditionnel que j'étais, j'en suis devenu un partisan conditionnel : ce qui est notre attitude vis-à-vis de toutes les grandeurs du passé [...][12]

Bayreuth ne marque donc pas la fin du wagnérisme de Nietzsche, mais sa transformation.

b. Première autobiographie (1858)

Si l'on prend Nietzsche au mot, il aurait été wagnérien dès qu'aurait été disponible la réduction pour piano du *Tristan* par Hans von Bülow[13] : au début de l'année 1862, si l'on adopte la date de sa première publication, voire début 1861, alors que le père de Gustav Krug s'en était vu prêter la partition avant même qu'elle ne tombe dans les mains du public[14]. Cependant, le récit rétrospectif d'*Ecce Homo*, comme c'est bien connu, est toujours à prendre avec une certaine circonspection. Si les événements qu'il décrit sont généralement avérés[15], leur mise en forme laisse souvent place à un élément de liberté interprétative. Autrement dit, et comme Nietzsche l'admet à demi-mot dans *Ecce Homo* même, il s'agit d'un exercice d'*amor fati*, qui laisse place à une certaine réorganisation

---

voir S. Grosmann-Vendrey, *Bayreuth in der deutschen Presse*, 230 sq.

[11] Wagner avait tenté de rectifier le tir dans un autre discours improvisé le lendemain, sans grand succès.

[12] Fragment de carte postale à M. Maier, vraisemblablement du 6 août 1878, Corr. III, p. 323 (KSB 5, p. 344).

[13] EH, « Pourquoi je suis si avisé », § 6, p. 83 (KSA 6, p. 289).

[14] F. R. Love, *Young Nietzsche*, p. 21.

[15] Voir M. Montinari, *Nietzsche lesen*, 1982, p. 33 : « *Ecce Homo*, ceci doit toujours et encore être dit, reste la biographie la meilleure et la plus fiable de Nietzsche. »

artiste des événements de sa biographie[16]. Cela ne doit ainsi pas nous surprendre si les écrits du jeune Nietzsche et les matériaux biographiques peignent un portrait bien différent du regard rétrospectif de 1888, celui d'un pieux mélomane au goût réticent aux dernières nouveautés musicales.

Dans le premier de ses nombreux essais autobiographiques conservés, Nietzsche décrit l'impact durable qu'a eu sur lui le chœur de l'*Hallelujah* du *Messie* de Händel, entendu à l'église municipale de Naumburg au jour de l'Ascension. Il en sortit inspiré à composer lui-même un oratorio, projet qu'il poursuivra pendant plusieurs années encore. Cette expérience déterminera aussi durablement son goût :

> Cela me donna également une haine inextinguible envers toute la musique moderne et tout ce qui n'était pas classique. Mozart et Haidn [sic], Schubert et Mendelsohn [sic], Beethoven et Bach, ce sont les seuls piliers sur lesquels la musique allemande et moi nous avons posé nos fondements.[17]

Dans la suite de ce texte, Nietzsche exprime clairement son dédain pour les représentants de la « *Zukunftsmusik* »[18]. Opposant celle-ci à la musique religieuse, qu'il préfère puisqu'elle seule peut satisfaire à « [la] destination principale [de la musique, qui] est de diriger notre pensée vers ce qui est au-dessus de nous, de nous élever, voire de nous bouleverser »[19], il se plaint de ce que la « musique moderne », nommément celle de Liszt et de Berlioz, « ne sert qu'au divertissement [*Belustigung*] ou à la vaniteuse ostentation, [qu']elle est coupable [*sündlich*] et nuisible. » Cette recherche de l'intéressant à tout prix aurait mené les compositeurs modernes à écrire de façon obscure, à « faire entendre les combinaisons les plus bizarres possible. » Or, insiste-t-il, « les phrases compliquées, qui peuvent réjouir le connaisseur, laissent indifférente une ouïe humaine en santé. »[20] L'adolescent de quatorze ans, encore fort imprégné du milieu religieux dont il est issu, trouve surtout à épancher son sentiment dans le sublime de la musique religieuse à tendance classique plutôt que dans celui du romantisme de son époque.

---

[16] EH, « Pourquoi je suis si avisé », § 10 ; cf. GS, § 276.

[17] « Ma vie (*Aus meinem Leben*) », Nietzsche, *Premiers écrits*, p. 37 (BAW 1, p. 18).

[18] Le terme « *Zukunftsmusik* » fut introduit avec une visée critique-ironique envers Wagner ; mais Nietzsche ne parle pas encore de celui-ci à cette époque.

[19] Nietzsche donne en exemple Haydn, duquel il espérait obtenir pour Noël les réductions pour piano du *Requiem* et de la *Création* (voir la lettre à W. Pinder du 28 nov. 1858, Corr. I, p. 50 ; KSB 1, p. 32 ; cette dernière partition est toujours conservée dans sa bibliothèque). Encore deux ans plus tard, Nietzsche demandera à sa mère un « livre de chorals domestiques » pour Noël (lettre du 3 déc. 1860 à sa mère, Corr. I, p. 152 ; KSB 1, p. 133).

[20] Pour les citations précédentes, voir la section « Pensées sur la musique (*Ueber Musik*) » de « Ma vie », dans Nietzsche, *Premiers écrits*, p. 45-46 (BAW I, p. 26-27).

Cette première prise de position qui nous est connue donne le ton à celles de ses premières années d'étudiant (1858-1867), où il maintiendra toujours ses réticences envers le romantisme musical de son époque, celui de la *Neudeutsche Schule* et surtout celui de Wagner, et ce, malgré le fort intérêt qu'il manifestera pour la musique de Robert Schumann.

c. La Germania (1860-1862)

En dépit de la persistance de son goût plutôt conservateur (pour ne pas dire rétrograde), Nietzsche avait été exposé assez tôt aux nouveautés musicales de son époque par la fréquentation de son camarade Gustav Krug, dont le père était un mélomane confirmé. En 1860, ils établirent avec Wilhelm Pinder une petite société nommée « Germania », dont l'objectif était de les stimuler sur la voie de leur formation intellectuelle, artistique et spirituelle par des productions littéraires et musicales. Ce fut l'occasion de nombreux débats, dont beaucoup gravitèrent autour de la musique, de son essence, de son rapport avec la poésie, et, inévitablement, de celui qui à l'époque se prononçait dans toutes ces controverses : Richard Wagner.

Dans cette petite société, Krug jouait le rôle du défenseur de la musique moderne, alors que Nietzsche, surtout autodidacte dans cette discipline et imprégné des principes classiques appris dans la méthode d'Albrechtsberger[21], défendait un style prenant ses racines dans le siècle précédent. Les échanges intenses des camarades, conservés dans leurs lettres, dans les chroniques de la Germania et dans quelques comptes-rendus critiques rédigés par les trois amis au sujet des textes et compositions les uns des autres, nous permettent de nous faire une idée du type d'arguments que le jeune Nietzsche pouvait opposer au wagnérisme de son ami ainsi que de la forme que prenait la passion musicale de Krug.

Avant d'approcher la substance de ces débats, commençons par établir un point non négligeable : malgré son intérêt pour les questions d'esthétique musicale, Nietzsche ne semble pas avoir lu les écrits théoriques de Wagner avant sa rencontre personnelle avec le compositeur en 1868[22]. Sa familiarité avec les idées de celui-ci semble avoir été générale et, en outre, de seconde main. C'est

[21] Voir le projet de lettre à H. von Bülow du 29 oct. 1872, Corr. II, p. 360 (KSB 4, p. 77). Albrechtsberger (1736-1809) était un compositeur viennois, réputé surtout pour son enseignement, auteur d'une célèbre méthode de composition destinée à l'apprentissage autodidacte. Son élève le plus illustre est certainement Beethoven. Son ancrage dans la période baroque se signale par le fait qu'en plus de son traité de composition, il était l'auteur d'une méthode de basse continue.

[22] F. R. Love, *Young Nietzsche*, p. 8 ; cf. la lettre à E. Rohde du 25 nov. 1868, Corr. I, p. 626 (KSB 2, p. 346).

en effet Krug qui agissait comme porte-parole des idées wagnériennes dans la Germania, voire plus généralement des idées des penseurs et théoriciens de la musique de l'époque. Nietzsche, bien qu'il ait été en désaccord avec de nombreux arguments de son ami, est resté en raison de sa sensibilité musicale tout de même extrêmement réceptif aux questions que ces arguments mettaient en jeu. Ses propres prises de position iront donc rapidement plus loin que ce mélange de luthéranisme et de romantisme littéraire ambient, qui s'exprimaient dans le texte biographique que j'ai évoqué plus haut ; les activités de la Germania seront l'occasion qui permettra au jeune Nietzsche d'approfondir une première fois sa réflexion sur la musique et, par extension, sur l'art en général.

On a déjà suggéré, et l'on pourrait objecter à l'argument d'une connaissance minime de Wagner par le jeune Nietzsche, que l'on trouve très tôt des points sur lesquels Nietzsche et Wagner semblent s'entendre, points qui pourraient signaler une influence du compositeur sur l'étudiant. Ces points cependant sont très généraux, et correspondent pour l'essentiel à des idées fort répandues à l'époque. Aucune des prises de position esthétiques du jeune Nietzsche, en effet, n'est assez spécifiquement wagnérienne pour que l'on puisse raisonnablement supposer qu'il l'ait adoptée à la suite d'un contact (plus ou moins direct) avec la pensée ou les œuvres du compositeur. À titre d'exemple (et nous aurons l'occasion d'en considérer d'autres dans la suite), Nietzsche rejette le *recitativo secco*, récitatif où la voix est accompagnée de façon minimale par la seule basse continue (p. ex. au clavecin). Il renonce à l'employer dans la composition de son oratorio de Noël (inachevé), comme Wagner avait renoncé à l'employer dans ses opéras. Wagner, cependant, comme le rappelle Frederick R. Love, rejetait la forme de l'oratorio dans son ensemble[23]. En outre, le *recitativo secco*, avec ses formules stéréotypées et son ancrage dans les pratiques de basse continue caractéristiques de la période baroque, avait dans la deuxième moitié du 19e siècle quelque chose de fort démodé. La solution wagnérienne, le rejet de l'alternance traditionnelle entre récitatifs et arias et la *Durchkomponierung* (composition en continu au fil du texte, sans répétitions), n'était pas entièrement nouvelle, ni encore la seule alternative à la voie traditionnelle. Nietzsche justement en adopte une autre, préférant une solution empruntée à l'antiquité : le remplacement du récitatif par des interludes « mélodramatiques » au sens classique, textes déclamés sur une musique d'accompagnement. Cette forme était à l'époque déjà pratiquée au moins depuis le *Pygmalion* de J.-J. Rousseau, et avait été réintroduire par les romantiques dans le cadre restreint de la musique de

[23] F. R. Love, *Young Nietzsche*, p. 8.

salon[24]. En outre, la solution choisie par Nietzsche est plus proche des dialogues parlés du *Singspiel*, pratiqués au 18e siècle par exemple chez Mozart (*Die Zauberflöte*), et encore au 19e siècle chez Beethoven (*Fidelio*) et Weber (*Der Freischütz*)[25], que de la solution wagnérienne. Notons enfin que, lorsqu'il composait de la musique vocale, Nietzsche commençait généralement par la composition de la musique pour chercher ensuite un texte qui puisse lui correspondre[26], pratique qui est en désaccord entier avec la théorie d'une correspondance fondamentale entre voix et musique, garantie par leur genèse entremêlée de l'auteur d'*Opéra et drame*. Alors que selon Wagner, dans l'opéra moderne « *on a fait d'un moyen d'expression (la musique) un but, et du but de l'expression (le drame) un moyen* »[27], et qu'ainsi il cherchait à remettre la musique au service du poème dramatique, Nietzsche, dans son discours comme dans sa pratique, donne une claire priorité à la musique[28]. Il ne semble pas en aller autrement quand il est question d'intégrer la narration (*Erzählung*) à la trame de ses compositions : si le texte ne doit pas donner sa forme à la musique, alors le mélodrame, qui maintient l'intégrité de la forme musicale en y superposant une déclamation qui en reste distincte plutôt que de la transformer en musique, est une solution qui permet de combiner musique et poésie sans qu'en pâtisse cette première.

C'est à compter du début 1861, après avoir pu consulter la réduction pour piano du *Tristan et Isolde* autour de Noël 1860, que Krug prend la figure de Wagner pour thème d'une grande partie de ses contributions à la Germania. Le 27 mars 1861 est l'occasion d'une présentation de Krug « Sur quelques scènes de *Tristan et Isolde* », lors de l'un des « synodes » (rencontre en personne, où chacun présentait l'une de ses productions) de la société[29]. Le texte de Krug n'est pas conservé, mais certaines de ses impressions préliminaires, nourries des extraits du prélude du *Tristan* reproduits dans la presse musicale et des analyses les accompagnant, étaient déjà exprimées dans une lettre à Nietzsche de la fin novembre 1860[30]. Bien qu'élogieuse, cette lettre est encore écrite sur un ton

---

[24] Lettre à G. Krug et W. Pinder du 14 janvier 1861, Corr. I, p. 157-158 (KSB 1, p. 138-139). Dans sa *Geschichte der Musik*, 1860[3], p. 500, Brendel affirmait que « [l]e véritable mélodrame est aujourd'hui, en ce qui concerne la scène, complètement passé de mode. »

[25] On trouve par ailleurs des passages mélodramatiques en ce sens dans ces deux derniers opéras.

[26] Lettre de Krug à Nietzsche de la fin novembre 1860, KGB I/1, p. 345.

[27] *Oper und Drama*, DS VII, p. 18-19.

[28] Voir la note 1881, 18[220], où Nietzsche affirme rétrospectivement que la NT était dirigée « contre le principe de Wagner : "la musique est un moyen en vue d'une fin" et à la fois apologie de [son] goût pour Wagner ».

[29] BAW II, p. 96. Au synode de juillet 1861, Krug fera une présentation « Ueber die neudeutsche Musikschule » (BAW II, p. 97) ; en février 1862, il enverra un essai « Ueber Wagner's Faustouvertüre » (BAW II, p. 98), et en mars, au synode, présentera un texte intitulé « Ueber Rheingold v. Wagner » (BAW II, p. 98). Cet essai sera sa dernière contribution à la Germania.

[30] Lettre de G. Krug à Nietzsche de la fin nov. 1860, KGB I/1, p. 346-347.

mesuré. Krug y constate les progrès dans la technique de composition de Wagner, mais ses remarques sur la puissance expressive de sa musique sont encore prudentes : « L'introduction *vise à* (soll) exprimer l'état d'âme de Tristan et Isolde en sons, l'amour qui les dévore tous les deux. »[31] Les débats qui suivirent la présentation de Krug en mars 1861, cependant, laissent voir que sa réaction à l'ensemble de l'opéra, et probablement aux parties chantées en particulier, était autrement plus intense. À l'affirmation de Pinder, dans sa présentation sur « La musique comme fille de la poésie » au synode de la Germania de Noël 1861, qu'« [u]ne combinaison harmonieuse de *tout* ce qui a jusqu'à présent été séparé (alles *bisher getrennten*) ne pourra jamais être atteinte, [que] l'œuvre d'art de l'avenir est et reste un idéal irréalisable », Krug répliquera dans sa chronique : « Wagner n'a-t-il pas lui-même dans *Tristan et Isolde* et dans les *Nibelungen* démontré qu'il a réalisé sa théorie dans la pratique ? »[32]

Nietzsche a répondu de façon assez directe à la passion wagnérienne de Krug en 1862, dans une note destinée à un essai qu'il préparait alors sur l'« essence de la musique ». Ce thème, qui occupait les échanges des camarades depuis au moins l'exposé de Krug sur le *Tristan*, avait été choisi pour un concours d'écriture (*Preisschrift*) des membres de la Germania pour la fin de l'année ; il était donc destiné à être lu par ses camarades. 1862 était également l'année où la passion de Krug l'avait poussé à acheter la réduction pour piano de *Tristan et Isolde* en utilisant les fonds de la Germania contre les règles de la petite association[33] et où Nietzsche et Krug, si l'on s'en fie à Elisabeth Förster-Nietzsche, avaient joué et chanté (voire hurlé) ensemble le *Tristan* au piano[34]. Le romantisme exacerbé de cet opéra donnait lors cette période le ton aux discussions esthétiques des jeunes amis. La note de Nietzsche n'est pas exactement une objection visant à prendre le contrepied de la position de son ami, mais s'oppose plutôt à son apparent absolutisme :

> [Comme] lorsque tu souris de ceux qui peuvent vivre dans une telle œuvre faite de formes (*Formenwerk*) et la considèrent comme étant le point culminant de la musique, comme étant la seule véritable musique : certains hochent aussi la tête à propos de toi et de ta raison, lorsque tu te tiens comme terrassé par la puissance de la musique devant les vagues passionnées de *Tristan et Isolde*. Les contre-fugues d'Albrechtsberger et les scènes d'amour de Wagner sont toutes deux de la

[31] Lettre de G. Krug à Nietzsche de la fin nov. 1860, KGB I/1, p. 347, mes italiques.
[32] Voir G. Krug, « Chronique de la Germania de Noël 1861 à Pâques 1862 », dans BAW 2, p. 441. C'est Krug qui rapporte la phrase de Pinder.
[33] Sur l'achat de la partition, voir la mention dans la chronique de Krug en BAW II, p. 443. Cf. M. Prange, « Was Nietzsche Ever a True Wagnerian ? », p. 24-25.
[34] E. Förster-Nietzsche, *Das Leben Friedrich Nietzsche's*, vol. I,1895, p. 135-136.

> musique ; l'essence de la musique doit être commune aux deux. Le sentiment n'est pas du tout un critère pour la musique. [35]

La réponse de Nietzsche est intéressante pour plusieurs raisons. Il y réaffirme d'abord son goût classique, sans pour autant condamner le wagnérisme de son comparse. Autant les opéras romantiques de Wagner que les fugues traditionnelles (et plutôt pauvres en inspiration) d'Albrechtsberger sont de la musique ; à aucun d'eux il ne semble non plus vouloir a priori refuser la beauté. Ce qui mène à une deuxième considération importante : cette note est l'une de celles (et elles sont relativement nombreuses) qui ont été utilisées pour suggérer une lecture précoce par Nietzsche d'Eduard Hanslick, le représentant le plus illustre du formalisme musical au 19e siècle[36]. Or, certaines formulations, et notamment l'expression « Formenwerk », pourraient bien suggérer une certaine familiarité avec cet auteur, ou du moins avec les débats dans lesquels il était impliqué. Mais gardons à l'esprit que Nietzsche rapporte ici l'attitude et les propos de son ami pour se positionner vis-à-vis de ceux-ci : c'est plutôt Krug qui semble familier avec Hanslick. Nietzsche, au mieux, semble le connaître de seconde main — comme c'était le cas pour Wagner. De plus, l'argument formulé dans ce passage est ontologique, et non pas esthétique : il ne s'agit pas, comme chez Hanslick, de savoir ce qui fait la beauté proprement musicale, mais de savoir ce qui constitue un critère pour établir ce qui est (et éventuellement, n'est pas) de la musique[37]. La question qui intéresse Nietzsche (celle qui constitue le sujet du concours d'écriture entre les camarades) est celle de l'essence de la musique. Ainsi la phrase conclusive — la plus décisive de la note pour le rapprochement avec Hanslick —, malgré certaines résonances formalistes, échappe aux problèmes qui font le propre de cette posture esthétique, du moins dans sa formulation hanslickienne.

Certaines autres notes sont cependant un peu plus proches de la pensée du critique viennois. Dans d'autres ébauches sur l'essence de la musique, Nietzsche évoque « l'[a]mbiguïté (*Vieldeutigkeit*) de la musique » et son « effet relatif », avant de souligner que le compositeur « ne décrit pas sa propre tonalité affective (*Stimmung*) lorsqu'il compose, du moins il n'en a pas besoin, mais sa tonalité affective (*Stimmung*) stimule plutôt son imagination musicale »[38]. Il prend ainsi dans cette note plus

---

[35] BAW 2, p. 114. Le début du texte manque, le premier mot est ma propre conjecture.

[36] C. Landerer, « Form und Gefühl in Nietzsches Musikästhetik », dans *Nietzscheforschung* 13, 2009, p. 51. Pour un parcours de ces passages qui ont été proposés comme faisant référence à Hanslick dans les écrits de jeunesse, voir S. Zellini, « Eduard Hanslick », dans *Nietzsche Handbuch*, à paraître.

[37] Pour une reconstruction schématique de l'argument principal du *Beau dans la musique* de Hanslick, voir ch. 5b.

[38] BAW 2, p. 171.

explicitement position contre certaines thèses expressivistes du 19e siècle romantique, notamment wagnériennes. Il ajoutait de même que « [l]'effet n'a [...] absolument aucun rapport avec la beauté. »[39]

Les deux arguments ressemblent à des positions hanslickienne, soit : 1. que la musique *n'exprime pas* les émotions ou les états d'âme du compositeur, bien qu'il soit indéniable qu'émotions et états d'âme sont impliqués dans sa production et sa réception ; et 2. que l'effet (affectif) de la musique ne saurait être employé comme mesure de la beauté musicale. Il n'est cependant pas nécessaire, à mon avis, d'avoir lu Hanslick pour adopter de telles positions : elles sont tout simplement le contraire d'opinions romantiques (ou « modernes ») alors dominantes, autrement dit, elles sont de celles qu'adopterait presque inévitablement quelqu'un dont le goût le porte vers les partis pris esthétiques de l'époque antérieure, de ses modes d'écoute et de composition. Il pourrait avoir suffi à Nietzsche d'avoir débattu avec quelqu'un comme Krug, dont les connaissances en matière de théories esthétiques musicales dépassaient le cadre restreint du wagnérisme, pour se familiariser avec ce vocabulaire. Krug fait d'ailleurs parfois appel à des idées quelque peu similaires. Par exemple, critiquant Pinder dans la chronique des activités de la Germania de 1861, il affirme justement que la musique exprime au mieux des « sentiments indéfinis » :

> C'est précisément la musique qui peut le mieux exprimer des sentiments indéfinis, elle est, comme le dit un philosophe à la pensée profonde (F. Th. Vischer), l'idéal même, l'âme mise à nu de tous les arts, le secret de toute forme, le pressentiment de lois construisant le monde, un art qui a tout et rien, qui est à la fois sensuel et insensible. Elle n'a donc pas besoin de la poésie pour produire ses effets, comme le prouvent les innombrables chefs-d'œuvre de la musique purement instrumentale.[40]

Krug reproduit en partie la définition de Friedrich Theodor Vischer de ce que celui-ci nomme le « caractère *amphibolique* » de la musique, en atténuant l'accent que cet auteur mettait sur ses insuffisances propres, qui la poussent à se rattacher au mot et à devenir dépendante, ce même si elle peut produire ses effets de façon indépendante[41]. Un peu plus loin, il cite également Franz

---

[39] BAW 2, p. 172. Sur tout ceci, comparer la lettre à R. Buddensieg du 12 juillet 1864 (Corr. I, p. 310-312 ; KSB 2, p. 292-294), en réponse à une lettre de ce dernier qui questionnait Nietzsche sur le rapport entre l'émotion musicale de l'auditeur et les qualités intrinsèques des œuvres musicales (voir KGB 1/1, p. 425-427).

[40] G. Krug, « Chronique de la Germania de Noël 1861 à Pâques 1862 », dans BAW II, p. 441.

[41] Cf. F. T. Vischer, *Aesthetik, oder Wissenschft des Schönen*, 1857, III. Teil, 2. Abschnitt, 4. Heft, § 764, p. 826 : « De l'ensemble de ces déterminations principales résulte le caractère fondamentalement *amphibolique* qui est propre à la musique en comparaison avec les autres arts. Elle est l'idéal même, l'âme mise à nu de tous les arts, le secret de toute forme, un pressentiment de lois construisant le monde et également l'idéal le plus évanescent, non épanoui, elle a tout et rien, elle est sensuelle et insensible, une source de plaisirs élevés et purs, qui est pourtant complètement fermée à beaucoup, qui fatigue tout le monde lorsqu'elle dépasse une modeste mesure de durée, qui est poussée par son manque intérieur à se rattacher à la parole et qui est alors dépendante, mais qui, dans sa pure indépendance, est accompagnée d'un sentiment comme d'une énigme non résolue. » Nietzsche empruntera ce livre à la bibliothèque de Bâle

Brendel (cette fois en introduisant la citation par des guillemets), un défenseur des idées wagnériennes, lorsqu'il est question du drame ; mais il est intéressant de noter que c'est l'esthéticien hégélien Vischer, moins partisan, qui a sa faveur lorsqu'il est temps de définir la musique[42].

Il ne faut en effet pas oublier que certaines intuitions de l'esthétique formaliste étaient partagées par les esthétiques musicales romantiques[43]. Que la musique exprime de l'« indéfini » était généralement admis depuis les débuts du romantisme, chez Wackenroder et Tieck à la fin du 18e siècle[44]. On pouvait affirmer, avec ces auteurs comme avec E. T. A Hoffmann, que cela signifiait qu'elle pouvait rendre accessible l'infini, l'ineffable, bref, que cela enrichissait sa capacité expressive eu égard aux autres arts[45]. À l'inverse, on pouvait défendre, avec Hanslick, que cette indétermination limite irrémédiablement son potentiel expressif. Cependant, l'idée d'une expression *individuelle* dans la musique*,* celle de la pensée ou des émotions du compositeur, bien que centrale au romantisme musical et aux modes d'écoute qui le caractérise, s'est d'abord imposée *après* l'introduction de cette idée d'indéfinition[46]. *Cette* idée est bien propre aux esthétiques de la *musique romantique* (qui ne correspondent pas exactement aux *esthétiques romantiques* de la musique, constituées d'abord en référence à la musique de la période classique) ; l'ambiguïté constitutive de la musique est plutôt la marque commune de presque toutes les théories d'esthétique musicale du 19e siècle. Ainsi Wagner lui-même peut-il affirmer dans sa *Communication à mes amis* qu'alors que « ce qui doit être exprimé dans le langage musical, ce sont seulement les sentiments et les sensations (*Gefühle und Empfindunge*) », à ceux-ci persiste tout de même à s'attacher une ambiguïté que viendra seul résoudre le langage : « Ce qui reste donc inexprimable pour le langage musical absolu, c'est la détermination exacte de l'objet du sentiment et de la sensation, à partir duquel ils

---

le 7 mai 1870 lors du travail préparatoire sur la NT (Crescenzi, p. 400).

[42] F. R. Love, *Young Nietzsche*, p. 15, note (en référence à ce même texte de Krug) que « Brendel est la plus haute autorité jamais citée dans les questions wagnériennes par les membres de la "Germania" dans les documents conservés. » On pourrait ainsi ajouter que Vischer apparaît comme la plus haute autorité en matière de métaphysique de la musique.

[43] C'est notamment pour cette raison que je résiste à voir dans de telles formulations un signe de lecture précoce de Hanslick, comme semble p. ex. le faire C. P. Janz, « Friedrich Nietzsches Frage nach dem Wesen der Musik », 1998, p. 28.

[44] W. H. Wackenroder et L. Tieck, *Épanchements d'un moine ami des arts, suivi de Fantaisies sur l'art*, 2009. Sur la musique, voir en particulier le dernier chapitre des *Épanchements*, p. 121-139, ainsi que la deuxième section des *Fantaisies*, p. 201-268. Ces deux textes avaient d'abord été publiés, respectivement, en 1797 et 1799.

[45] Voir en particulier le début de la critique de la 5e symphonie de Beethoven d'E. T. A. Hoffmann, dans *Écrits sur la musique*, 1985, p. 38-40.

[46] Cf. RWB, § 9, p. 151-153 (KSA 1, p. 491-493). Même Hanslick en un sens lui laisse une certaine place avec l'idée de l'expression d'un « esprit (*Geist*) » dans la musique.

parviennent eux-mêmes à une détermination sûre. »[47] On pourrait tout aussi bien trouver cette dernière phrase chez Hanslick. Mais là où pour Wagner elle confirme l'importance du texte et sert à supporter l'idée d'une nécessité *esthétique* de son drame musical, elle sert à Hanslick à condamner ce même texte comme lié de façon essentiellement arbitraire à la musique.

Pour revenir à Nietzsche et à ses notes sur la musique, un autre élément important qui tend à les distinguer (au moins en surface) de tendances formalistes fortes, est l'insistance de certains éléments de vocabulaire à tonalité romantique : intériorité, pressentiments, émotions, etc. L'une des notes les plus curieuses de ces carnets sur l'essence de la musique est une description imagée des fugues de Fux et d'Albrechtsberger, dans un style qui pourrait rappeler la critique hanslickienne et son usage étonnamment libre des images, si les métaphores n'étaient pas aussi surchargées, le ton aussi fantaisiste :

> Lorsque l'on entend une fugue de Fux ou d'Albrechtsberger, comment les notes défilent au commandement et se relaient, avec leurs tresses raides et leurs guêtres, tantôt se précipitant et trébuchant les unes sur les autres, tantôt sautillant, gambadant, puis marchant solennellement et faisant des compliments, et qu'à la fin une note s'arrête, un général à cheval qui laisse les autres filer devant lui : si tu crois te trouver devant un théâtre de marionnettes et regarder danser les pantins sur des tiges de fil de fer — — —[48]

Tout se passe comme si le jeune Nietzsche trouvait surtout à satisfaire une sensibilité imbibée de romantisme littéraire dans la musique d'une autre époque. Mais tout en maintenant des résistances plus ou moins fermes au wagnérisme de Krug, Nietzsche semble tout de même se laisser influencer par celui-ci. Comme le remarque Love, il expérimente, avec un succès mitigé, avec certains modes de composition modernes (et même avec l'écriture allitérative wagnérienne) suite à son exposition à la réduction pour piano du *Tristan* et aux exposés de son ami sur cet opéra en 1862[49]. Ces tentatives, cependant, seront de courte durée.

d. Premiers rapprochements entre Wagner et la tragédie grecque (1864)

Un texte un peu plus tardif, qui date de la période faisant suite à la dissolution de la Germania en 1863, marque la première prise de position attestée en faveur de Wagner par Nietzsche. Dans un passage d'une longue dissertation de 1864 sur « Le premier chant choral d'*Œdipe roi* », il mentionne le compositeur dans une discussion de la musique de chœur dans la tragédie, et lui fait mérite d'être

---

[47] WDS VI, *Eine Mittheilung an meine Freunde*, p. 296.
[48] BAW 2, p. 89. Les traits finaux marquent le caractère inachevé de la phrase.
[49] Love, *Young Nietzsche*, p. 21-23.

le seul, dans ses « plans de réforme géniaux et ses actions », à avoir évité « l'absurdité dans laquelle se trouve l'opéra jusqu'à aujourd'hui [...] dans la monstrueuse disproportion entre musique et texte, entre son et sentiment. »[50] Comme Wagner, les tragiques grecs étaient à la fois poètes et compositeurs, « de sorte que les deux choses allaient main dans la main »[51]. En outre, ils « faisaient preuve d'une grande maîtrise dans les dispositions par groupe et leurs successions, dans l'orchestique, dans l'art scénique, étaient [...] des acteurs remarquables »[52]. C'est pourquoi Nietzsche finit par suggérer, au beau milieu de sa dissertation de philologie, que la tragédie grecque répond au même idéal que l'œuvre d'art de l'avenir de Richard Wagner, idéal visant à produire

> des œuvres dans lesquelles les arts les plus nobles se rassemblent en une réunion harmonieuse, dans lesquelles tel art sert à faire apparaître l'autre dans son juste éclairage et dans lesquelles tous collaborent pour léguer une jouissance artistique unifiée[53].

L'association de l'idéal wagnérien aux tragiques grecs n'était pas une trouvaille de Nietzsche : Wagner s'était à maintes reprises réclamé de l'héritage de la tragédie grecque, prétendant trouver chez ces artistes une caution pour ses théories et ses œuvres[54]. Il ne se considérait lui-même ni vraiment poète, ni vraiment musicien, mais aspirait à dépasser cette séparation des arts pour effectuer un retour vers leur unité fondamentale[55].

Cette première évaluation positive de Wagner comme penseur et artiste, pour aussi dithyrambique qu'elle puisse paraître, ne comporte pas cependant de prise de position claire en faveur de la musique de Wagner en elle-même. Nietzsche y approuve d'une part les plans et les actes de réforme de l'opéra de Wagner, qui doivent restaurer la correspondance expressive entre musique et texte ; et d'autre part sa théorie du *Gesamtkunstwerk*, de l'œuvre d'art totale qui réunit en elle tous les arts pour qu'ils s'intensifient mutuellement en une unité artistique supérieure. Mais Nietzsche n'écrira en fait rien de véritablement favorable sur la musique de Wagner avant 1868[56]. En 1864, son

---

[50] BAW II, p. 376 (trad. fr. dans *La vision dionysiaque du monde et autres écrits sur la tragédie*, 2023, p. 74-75).
[51] BAW II, p. 376 (trad. fr. dans *La vision dionysiaque du monde*, p. 75).
[52] BAW II, p. 376 (trad. fr. dans *La vision dionysiaque du monde*, p. 75). Voir aussi DMG, OPC I-2, p. 30 (KSA 1, p. 531), où Nietzsche comparera en 1869 « le créateur (*Schöpfer*) du drame musical antique avec le pentathlète ».
[53] BAW II, p. 376-377 (trad. fr. dans *La vision dionysiaque du monde*, p. 76).
[54] Cet appel aux Grecs est central dans ses « écrits zurichois » de 1849-1851, et en particulier dans *L'œuvre d'art de l'avenir* et *L'art et la révolution*.
[55] D. Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagner*, *Idee-Dichtung-Wirkung*, 1982, p. 12-13.
[56] M. Prange, « Was Nietzsche Ever a True Wagnerian? », p. 50, remarque que Nietzsche ne se prononce pas en faveur de la musique de Wagner avant octobre 1868. F. R. Love, *Young Nietzsche*, p. 88, suggère similairement qu'« [e]n réalité Nietzsche ne peut guère être décrit comme wagnérien jusqu'à la dernière année de ses études universitaires. »

enthousiasme semble surtout concerner les théories du compositeur, au détriment des drames musicaux qu'il compose en les suivant. La séparation entre le Wagner idéal et le Wagner réel, déjà ici, permet de nuancer le positionnement, et de faire des jugements distincts au sujet du penseur, de l'artiste, et des œuvres, ces dernières n'actualisant pas la forme artistique idéale que promettent les deux premiers.

Ce premier enthousiasme sera de courte durée. Dès 1865, des doutes se révèlent rapidement quant à la possibilité de réaliser le projet de cette synthèse par l'établissement d'un *principe esthétique commun* pour les différents arts. Je traiterai ce sujet plus en détail dans le chapitre suivant, dédié au formalisme et à la figure de son principal représentant, Eduard Hanslick. C'est vraisemblablement la lecture du plus fameux traité d'esthétique musicale formaliste du 19e siècle, le *Vom Musikalisch-Schönen* (*Du beau dans la musique*) de Hanslick, dans le contexte de ses études dans le milieu plus conservateur musicalement de Bonn[57], qui aura mené Nietzsche à repousser la théorie wagnérienne, notamment lorsqu'il rédigera une brève critique du prélude de la *Walkyre* en 1866[58].

e. Intérêt pour la musique de Wagner et rencontre avec le compositeur (1868-1869)

C'est seulement vers la fin 1868, alors qu'il est étudiant à Leipzig, que Nietzsche manifeste son enthousiasme pour la musique de Wagner. Au début du mois d'octobre, il écrit à son ami Erwin Rohde et lui rapporte avoir récemment lu les essais d'Otto Jahn sur Wagner[59]. Sans repousser complètement la posture critique de celui-ci vis-à-vis du compositeur — Nietzsche admet notamment que Wagner est « le représentant d'un dilettantisme moderne qui absorbe et digère tous les intérêts artistiques » —, il reproche à Jahn son insensibilité, et associe Wagner à Schopenhauer par la « sphère des sentiments », « l'air éthique qu'on respire chez eux, la senteur faustienne, croix, mort et tombeau, etc. »[60] À la fin du mois a lieu sa première expérience de la musique de Wagner en

---

[57] Nietzsche y suivait les cours d'O. Jahn, philologue, mais aussi musicologue. S'il ne lira que plus tard ses écrits sur Wagner, juste avant la rencontre avec le compositeur (voir la lettre à E. Rohde du 8 oct. 1868, Corr. I, p. 604 ; KSB 2, p. 322), il a très probablement connu ses jugements sur celui-ci à l'époque de ses études à Bonn.

[58] Sur cette ébauche dans le contexte du rapport de Nietzsche à Hanslick, voir *infra*, ch. 5a.

[59] O. Jahn, *Gesammelte Aufsätze über Musik*, 1866. Les essais sur Wagner sont consacrés à *Lohengrin* et à *Tannhäuser*. Voir *supra*, note 57.

[60] Lettre à Rohde du 8 oct. 1868, Corr. I, p. 604 (KSB 3, p. 322). Dans l'original allemand, le passage est rimé (sans allitérations à la Wagner, toutefois) : « die ethische Luft, der faustische Duft, Kreuz, Tod und Gruft, etc. » La première association de Wagner à Schopenhauer a lieu quelques mois plus tôt dans la lettre à S. Ritschl du 2 juil. 1868, Corr. I, p. 583-584 (KSB 2, p. 299).

concert symphonique. Nietzsche assiste à l'un des « Concerts Euterpe » à Leipzig, où sont joués le prélude de *Tristan et Isolde* et l'ouverture des *Maîtres chanteurs de Nuremberg*. À la suite de cette représentation, il relate dans sa correspondance l'effet extatique qu'a eu sur lui cette musique. C'est toutefois à la plus « traditionnelle » de ces deux œuvres, l'ouverture des *Maîtres chanteurs*, qu'il associe explicitement cet effet : « Je n'arrive pas à m'imposer, devant cette musique, une froideur critique ; chacune de mes fibres, chacun de mes nerfs est en émoi et depuis longtemps je n'avais pas éprouvé, comme à l'audition de cette ouverture, un tel sentiment constant d'être ravi hors de moi (*Gefühl der Entrücktheit*). »[61]

L'événement le plus déterminant de ce récit se produit le mois suivant, en novembre 1868. Sophie Ritschl invite Nietzsche à rencontrer Wagner qui est de passage à Leipzig, puisqu'elle le sait être un admirateur du compositeur[62]. Ainsi, le 8 novembre 1868, lorsqu'il sera donné à Nietzsche, nouvellement nommé professeur extraordinaire de philologie à Bâle, de rencontrer brièvement Wagner avant de partir pour la Suisse, il est déjà un admirateur du compositeur — mais cette admiration a dû vaincre de très sérieuses résistances. La rencontre vient ajouter à l'appréciation de la musique et de l'idéal wagnériens la fascination pour la personnalité du compositeur : Nietzsche en revient avec l'impression d'avoir aperçu le génie schopenhauerien en chair et en os[63]. Les lettres faisant suite à cette rencontre décriront également la musique que Nietzsche y a entendue en empruntant au vocabulaire de la métaphysique de la musique de Schopenhauer. Wagner incarne ainsi, pour le jeune Nietzsche qui commencera dans les mois à travailler les thèmes de la *Naissance de la tragédie*, un artiste au plein sens schopenhauerien.

Malgré sa nouvelle adhésion publique au parti de la musique moderne, Nietzsche est d'emblée soucieux de ne pas être associé de trop près aux wagnériens eux-mêmes. Bien qu'un certain rapport de maître à disciple s'instaure rapidement avec le *Meister* Wagner[64], il désirera toujours garder son

---

[61] Lettre à E. Rohde du 27 oct. 1868, Corr. I, p. 613-614 (KSB 2, p. 332). Rappelons que, dans NT § 21, p. 217 (KSA 1, p. 135), c'est *Tristan et Isolde* (et en particulier son 3e acte) qui sera pris comme exemple paradigmatique de musique dionysiaque.

[62] S. Ritschl était la femme de F. W. Ritschl, mentor de Nietzsche en philologie, et l'amie de la sœur de Wagner, L. Brockhaus. Elle connaissait l'intérêt de Nietzsche pour le compositeur depuis que celui-ci lui avait joué au piano le *Preislied* des *Maîtres chanteurs*.

[63] Voir *infra*, ch. 4c, note 67.

[64] Dans ses lettres, Nietzsche s'adresse à Wagner comme à son « Meister » de 1870 à 1876 ; la dernière occurrence se trouve dans une formule d'adresse à Wagner dans l'un des brouillons de lettre aux Wagner pour accompagner l'envoi de RWB (brouillon de lettre à R. Wagner de juillet 1876, Corr. III, p. 164 ; KSB 5, p. 173). La lettre envoyée au compositeur n'a pas été conservée.

indépendance et ne pas être contraint par une ligne de parti. Ce souci est formulé explicitement dès le début de ses relations avec le compositeur :

> Dernièrement, avec mes vues sur la musique de l'avenir, etc., je m'étais quelque peu fait remarquer et voici que ses partisans ne me laissent plus de répit. Ils souhaitent que je mette ma plume au service de leur cause, mais moi je n'ai pas la moindre envie de commencer illico à caqueter publiquement comme une poule ; à quoi s'ajoute que messieurs mes frères in Wagnero sont en général bien trop sots et que ce qu'ils écrivent est écœurant. C'est qu'en somme ils n'ont absolument aucune affinité avec ce génie ni aucun regard pour le fond, ne voyant que la surface. D'où cette honte : leur école s'imagine que le progrès en musique se réduit à certaines particularités que souffle çà et là comme des bulles la nature très originale de Wagner. Aucun de ces gaillards n'est mûr pour « Opéra et drame ». [65]

Nietzsche ne veut pas s'associer aux wagnériens parce que le génie même de Wagner reste incompris de ses partisans. Ce génie résiderait non pas tant dans l'originalité de sa personnalité, mais dans la théorie exposée dans *Opéra et drame* et les réalisations artistiques qu'elle promet. Déjà ici, malgré son attachement à l'homme et à sa personnalité, Nietzsche prend parti pour les théories de Wagner contre le concret du phénomène culturel Wagner.

f. Premières années de professorat (1869-1873)

La relation de Nietzsche à Wagner lors de ses premières années de professorat à Bâle se développera au fil d'une correspondance régulière ainsi que de visites à la villa de Tribschen, au bord du lac des Quatre-Cantons tout près de Bâle, où le compositeur résidait depuis 1866 avec Cosima Wagner (initialement von Bülow). Dans cette période où son wagnérisme est à son plus fort, le compositeur lui apparaît alors comme modèle d'unicité, individuelle comme culturelle. Dans une lettre à son ami Paul Deussen, il suggère que Wagner est à Schopenhauer ce que Schiller est à Kant, et que grâce à sa fréquentation, il parvient lui-même à se rapprocher de son idéal de « totalité » individuelle[66]. Dans la *Naissance de la tragédie*, faisant appel à une « expérience commune » à ceux qui sont « immédiatement apparentés à la musique » pour clarifier son propos, Nietzsche exalte la puissance d'ébranlement affectif du dionysiaque en suggérant qu'il serait impossible à un « musicie[n]

---

[65] Lettre à Rohde des 22 et 28 février 1869, Corr. I, p. 655-656 (KSB 2, p. 378).

[66] Lettre à P. Deussen de février 1870, Corr. II, p. 95 (KSB 3, p. 98) : « J'ai certes l'inestimable chance d'avoir pour véritable ami le véritable frère spirituel de Schopenhauer, qui se rapporte à lui comme Schiller à Kant, un génie qui a reçu le même destin terriblement sublime, celui d'être né un siècle avant de pouvoir être compris. Je vois donc plus profondément dans les abîmes de cette vision idéaliste du monde : je remarque également que mes aspirations philosophiques, morales et scientifiques tendent vers un but et que je deviens — peut-être le premier de tous les philologues — un tout. »

authentiqu[e] » « de percevoir le troisième acte de *Tristan et Isolde* sans le soutien du mot et de l'image, comme un pur et prodigieux mouvement symphonique, sans exhaler son dernier soupir lorsque se déploient convulsivement toutes les ailes de son âme »[67]. Or, il n'avait jamais vu ce drame sur scène lorsqu'il envoie ces lignes à l'imprimeur[68]. Peut-être en avait-il, au mieux, entendu chanter certains airs avec accompagnement au piano. Il avait vraisemblablement chanté avec Krug certaines des parties vocales de l'opéra (lesquelles ne sont évidemment pas toutes pour voix d'hommes!) lorsqu'ils avaient lu la partition au début des années 1860. Celle-ci cependant était dans un idiome harmonique alors nouveau, difficile à déchiffrer à vue pour des pianistes amateurs, et encore plus difficile à chanter[69]. L'expérience que décrit Nietzsche avec emphase est autrement dit une expérience qui était bien loin de celles qu'il avait pu avoir jusqu'alors, lui qui n'avait entendu jouer que le prélude du *Tristan* en concert. Une telle marque de confiance laisse voir comment le commerce avec *l'homme* Wagner lui permettait, semble-t-il, de croire à la puissance expressive quasi illimitée de sa musique — même celle qu'il n'avait jamais entendue qu'en partie ou en réduction.

Le point culminant de la relation de Nietzsche à Wagner, le sommet de sa confiance dans le projet, dans l'homme, et de son admiration de la musique du compositeur, est probablement la pose de la première pierre du théâtre de Bayreuth en mai 1872. Cet événement marque un pas extrêmement concret vers les promesses de renouveau de la culture par le génie de Wagner. Cela n'empêchera pas Nietzsche, quelques mois plus tard, de prendre ses distances avec la façon dont Wagner était reçu dans la presse musicale et de façon transparente malgré son démenti, avec les prétentions de Wagner lui-même quant à un progrès nécessaire de la musique symphonique vers le drame musical :

> En outre — si vous êtes assez bon pour m'y autoriser en ma qualité de philosophe qui considère l'évolution actuelle de la musique en rapport avec une culture à laquelle on doit aspirer (*einer zu erstrebenden Kultur*) — j'ai quelques idées personnelles sur la composition actuelle dans la musique dramatique de grand style (*großen dramatischen Musikstile*). Je sais fort bien que dans les périodiques musicaux spécialisés, l'importance de Wagner est précisément attribuée au fait qu'il a détruit les anciennes formes, sonate, symphonie, quatuor, etc., disons mieux : à ce qu'avec lui c'en serait purement et simplement fini de la musique instrumentale comme telle. Si on en déduit qu'à présent

---

[67] NT § 21, p. 216-217 (KSA 1, p. 135).

[68] C'est seulement en juin 1872 que Nietzsche assistera au *Tristan* en entier, alors que le manuscrit de NT avait été terminé à l'automne précédent. Son enthousiasme le poussera à assister à deux représentations de l'opéra lors de son bref séjour à Munich ; ce seront les seules auxquelles il assistera jamais (voir Love, *Young Nietzsche*, p. 64 et 66). Un commentaire de Wagner est consigné dans le *Journal* de Cosima Wagner, 30 juin 1872 : « N. a été là-bas servi en ce qui concerne son homme tragique ».

[69] On sait par le *Journal* de Cosima Wagner (28 déc. 1870) que Nietzsche avait assisté à l'interprétation au piano par H. Richter de certains passages du *Tristan*.

> le compositeur doit nécessairement passer à la musique de théâtre, je reste fort inquiet et je soupçonne à cet égard quelque méprise. Chacun doit s'exprimer sur le mode qui lui convient ; et si le Titan parle à coups de tonnerre et de tremblements de terre, certes le simple mortel n'a pas le droit ni, moins encore, le devoir d'imiter cette forme de langage ! Une fois inventée une forme artistique supérieure, les formes inférieures n'en sont, ce me semble, que plus indispensables, jusqu'aux plus humbles, ne fût-ce que pour permettre aux artistes de s'exprimer selon la diversité de leurs manières sans que le tonnerre ne couvre continûment leur voix. La plus pure vénération pour W<agner> se montre certainement de la façon la plus pure, lorsque l'artiste créateur [*schaffender Künstler*] lui cède le pas dans son domaine, et, dans *son propre* esprit, je veux dire avec une inflexible rigueur à l'égard de soi-même, avec l'énergie requise pour donner à chaque instant le meilleur de soi, vivifie et anime une autre forme d'art, de *moindre*, voire de minime valeur.[70]

Au début de l'année suivante paraît, le 17 janvier 1873, « Un mot de Nouvel An au rédacteur de l'hebdomadaire "Im neuen Reich" », prise de défense publique de Wagner face à ses critiques dans la presse, notamment face à la « pathologisation » de son cas par Theodor Puschmann[71]. Mais moins de deux mois plus tard, Nietzsche manifeste pour la première fois le besoin d'une prise de distance personnelle avec le compositeur. L'« abstention "sanitaire" » de proximité avec Wagner qu'il se prescrit doit lui servir à préserver la dévotion la plus grande au compositeur dans tous les points principaux, entendre : les grands projets de réforme culturelle et artistique, autrement dit, dans l'idéal qu'il partage (ou croit partager) avec lui.

> Je ne puis concevoir de quelle façon l'on pourrait être plus fidèle à l'égard de W<agner> que je le suis en toutes les choses d'importance, et plus profondément dévoué : si je pouvais le concevoir, je serais encore plus fidèle et dévoué. Mais concernant les petites choses accessoires et subordonnées, et une certaine réserve qui m'est nécessaire et qu'on devrait presque qualifier de « sanitaire » à l'égard de la *plus grande fréquence* dans les rencontres personnelles (*häufigerem persönlichen Zusammenleben*), je dois me réserver une liberté, simplement en réalité pour pouvoir maintenir, en un sens plus élevé, la fidélité dont je parlais plus haut.[72]

Cette persistance de la confiance en l'idéal commun est confirmée par les manifestations fréquentes de dévotion de Nietzsche qui, à la fin d'octobre 1873, rédige son véhément « Appel aux Allemands »[73] pour exhorter ses concitoyens à souscrire à l'entreprise du théâtre de Bayreuth, lequel sera rejeté parce que jugé trop revendicateur par les délégués des comités de patronats wagnériens.

---

[70] Lettre à H. von Senger de la mi-novembre 1872, Corr. II, p. 370 (KSB 4, p. 87-88).
[71] T. Puschmann, *Richard Wagner. Eine psychiatrische Studie*, 1873. La lettre au rédacteur du *Neuen Reich* se trouve en OPC I-1, p. 201-205 (KSA 1, p. 793-797).
[72] Lettre à K. von Gersdorff du 2 mars 1873, Corr. II, p. 410 (KSB 4, p. 131).
[73] OPC I-1, p. 291-296 (KSA 1, p. 891-897). Voir KSA 15, p. 51-52.

g. Doutes vis-à-vis de Bayreuth (1874)

Le Festival de Bayreuth, conformément à la théorie artistique de Wagner, devait signifier la renaissance de l'art à partir de ses racines populaires. C'est pourquoi la construction du théâtre et la réalisation du festival devaient être permises par des souscriptions d'individus provenant de toutes les classes sociales, le peuple inclus. Mais à la fin 1873, le projet fait face à des problèmes financiers qui en forcent le report et semblent en menacer la réalisation. Début 1874, Nietzsche écrit à Malwida von Meysenbug qu'il a « pensé autant qu'il était possible » et qu'il a « examiné avec lucidité toutes les causes qui interrompent l'entreprise, qui peut-être la font échouer. »[74] Dans une lettre à Erwin Rohde, il ajoute

> Ce faisant je me suis beaucoup instruit et je pense qu'à présent je comprends bien mieux Wagner qu'autrefois. Si le « miracle » [*sc*. la mise en scène de l'*Anneau du Nibelung* à Bayreuth] se confirme, il ne changera rien aux résultats de ma réflexion, mais nous nous réjouirons et, pourvu que la nouvelle soit vraie, nous la fêterons ![75]

Les carnets de notes où il a consigné ces réflexions recèlent sous forme d'esquisses déjà fort développées l'essentiel des critiques de Wagner telles qu'on les verra revenir encore et encore dans ses écrits jusqu'en 1888. Il décrit Wagner comme un « acteur déplacé » ou « transplanté » (*versetzer Schauspieler*)[76], au sens où il appliquerait les principes esthétiques du théâtre à tous les arts, et s'avoue à lui-même avoir nourri des doutes sur ses compétences musicales[77]. De même, les tentatives de réunion authentique de la musique et des arts de la scène dans ses drames musicaux auraient échoué, dans la mesure où sa solution naturaliste au problème se révèle nuisible à la musique. En employant l'affect comme principe d'unité artistique et ainsi comme guide autant du texte que de la musique, Wagner cherche à donner une impression d'improvisation permanente[78]. Mais cette façon de procéder risque de mener à une dégénérescence du sens de la forme :

> contraindre la musique à servir un pathos naturaliste, c'est la dissoudre, y semer la confusion et la rendre inapte à résoudre plus tard la tâche commune. Qu'un art comme celui de Wagner nous plaise au plus haut point, qu'il annonce encore un lointain infini au développement, cela ne fait aucun doute. Mais le sens allemand des formes ! Pourvu que la musique ne devienne pas mauvaise par manque de

---

[74] Lettre à M. von Meysenbug de 11 février 1874. Corr. II, p. 471 ; KSB 4, p. 199.
[75] Lettre à E. Rohde de la mi-février 1874, Corr. II, p. 474-475 ; KSB 4, p. 202-203.
[76] 1874, 32[8].
[77] 1874, 32[15]. Cf. 33[15], qui articule ce thème à celui, assez commun (parce que suggéré par le compositeur) du dilettantisme de Wagner.
[78] 1874, 32[26-27]. Sur le thème de l'improvisation comme principe esthétique chez Wagner, voir D. Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagner*, p. 57-63.

> forme ! Au service de gestes à la Hans Sachs, la musique doit nécessairement dégénérer (Beckmesser).[79]

C'est probablement la déclaration la plus formaliste de Nietzsche que l'on puisse trouver dans les notes de cette période, surtout si l'on considère que Hans Sachs était l'alter ego de Wagner dans les *Maîtres chanteurs*, alors que Beckmesser était une parodie transparente de Hanslick. Cependant, il persiste à suggérer que la chanson (*Lied*) permettrait « d'établir une liaison véritablement organique entre musique et paroles », qui pourrait s'étendre à « des scènes entières » du drame[80]. Nietzsche adhère toujours partiellement à la théorie d'*Opéra et drame*, et ne nie pas que Wagner en réalise parfois, voire souvent l'idéal ; ce n'est pas le manque d'unité entre texte et musique, mais plutôt le *manque d'unité entre drame et musique* qu'il reproche surtout à Wagner. Le modèle adéquat pour la réalisation de cette unité serait le « chœur dansant antique », mais il est hors de notre portée, parce que « nous n'avons pas encore de développement (*Ausbildung*) de l'orchestique [c.-à-d. de la danse du chœur] comparable en richesse à celui de notre musique. »[81] Il manque au drame un véritable art du mouvement pour qu'il puisse atteindre à l'unité expressive[82].

Une lecture attentive des notes du début de 1874 révèle la position délicate de la critique qui y est formulée. La solution naturaliste pour laquelle opte Wagner dans la construction de ses drames, bien qu'elle paraisse déjà pour Nietzsche insatisfaisante d'un point de vue esthétique et nuisible dans une perspective culturelle, n'est pas à mettre entièrement au compte du caractère de celui qui la déploie : c'est aussi la situation dans laquelle il intervient qui limite les possibilités d'unification (ou de réunification) des arts. Malgré la force de ses réserves, trouve encore dans ses carnets de l'époque quelques remarques qui permettent de sauver en partie son adhésion à la figure idéale de Wagner. Nietzsche écrit par exemple, dans une note où semble pourtant dominer le ton de la critique :

---

[79] 1874, 32[27]. Sachs représente un certain naturalisme contre le formalisme excessif de Beckmesser. Cf. Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*, acte 1, scène 3 : « Reconnaissez que je connais bien les règles ; /et, que la corporation préserve les règles,/je m'y efforce moi-même depuis de nombreuses années. /Mais une fois par an, je trouverais sage/que l'on teste soi-même les règles,/afin de voir si, dans les voies paresseuses de l'habitude,/elles ne perdent pas leur force et leur vie : /et si vous êtes encore sur la bonne voie de la nature,/seul vous le dira/celui qui ne connaît rien à la tablature [scil. le public laïc, qui n'a pas connaissance des règles strictes de l'art]. » Sachs ajoute qu'il faudrait chercher dans l'œuvre elle-même la règle adéquate pour la juger (thèse chère à Wagner) : « Si vous voulez juger selon des règles, cela même qui ne suit pas vos règles,/oubliez votre propre sillon,/cherchez-en d'abord la règle [scil. de ce que l'on veut juger] ! »

[80] 1874, 32[27].

[81] 1874, 32[27].

[82] Cf. la lettre de la mi-novembre 1872 à Wagner (Corr. II, p. 372-373 ; KSB 4, p. 90-91), où Nietzsche évoque cette question en rapport avec la NT et *Schauspieler und Sänger* de Wagner.

> Wagner est une nature législatrice : il embrasse du regard beaucoup de rapports et n'est pas prisonnier du détail, il ordonne tout en grand et ne doit pas être jugé d'après un détail isolé – musique drame poésie État art, etc.
>
> La musique ne vaut pas grand-chose, la poésie non plus, le drame non plus, l'art dramatique n'est souvent que rhétorique — mais tout est dans le grand et à la même altitude.
>
> Wagner penseur se situe à la même hauteur que Wagner musicien et poète.[83]

La force de Wagner est dans sa capacité de synthèse et non dans le détail[84]. Mais malgré ses lacunes au niveau des différentes composantes de ses œuvres (artistiques ou théoriques), cette capacité de synthèse le sauve dans la perspective culturelle. Nietzsche ajoute dans une note un peu plus bas sur la même page de son cahier : « Il a le sentiment de l'*unité dans la diversité* — c'est pourquoi je le tiens pour un *porteur de la culture* [Kulturträger]. »[85] Dans le cahier suivant, il ajoutera encore à cette note, lorsqu'il procédera à sa réécriture, que « [s]on œil se dirige par nature sur les relations des arts entre eux, sur ce qui relie l'État, la société et l'art. »[86] Le véritable talent de Wagner se situe dans sa capacité à sentir l'unité ; plus encore, ce talent ne serait pas nécessairement à situer dans son sentiment de l'unité à l'intérieur des formes artistiques isolées (musique, drame, etc.), mais plutôt dans de nouvelles formes d'unité *entre* les arts eux-mêmes (bien que ce talent doive encore faire ses preuves, comme on l'a vu) et entre l'art et les autres éléments de la culture.

Ces notes, même si elles formulent sous forme de critiques ce que les lettres et notes précédentes évoquaient sous forme de réserves, vont pour l'essentiel dans le même sens. Nietzsche prend généralement le parti de la théorie et surtout l'idéal d'*Opéra et drame* contre les réalisations dramatiques effectives de Wagner ; il apprécie le *Tristan*, mais c'est surtout *Les Maîtres chanteurs*, à maints égards plus traditionnel[87], qui recueille ses faveurs. Il admire le compositeur surtout pour sa

---

[83] 1874, 32[10] ; cf. 33[4-5]

[84] Nietzsche semble dire ici l'opposé de ce qu'il affirmera dans la critique de la décadence de l'art wagnérien de ses textes tardifs, lorsqu'il écrira que celle-ci se caractérise « [p]ar le fait que la vie ne réside plus dans le tout », qu'ainsi Wagner n'est grand que dans le « détail », qu'il est « notre plus grand *miniaturiste* de la musique » (CW § 7, p. 48-49 ; KSA 6, p. 27-28). Il n'y a pas nécessairement opposition entre les deux, mais plus vraisemblablement changement de perspective méthodologique. Ici, c'est la capacité de synthèse des éléments culturels par l'artiste qui importe ; alors que dans CW, il est question des passages qui retiennent l'attention du public (esthétiquement compétent, de préférence) lorsqu'il entre dans un rapport esthétique avec l'œuvre d'art wagnérienne. Ainsi, la critique de la décadence s'inscrirait plutôt dans la continuité de la critique du naturalisme évoquée plus haut, qui comme nous le verrons sera poursuivie dans HH.

[85] 1874, 32[12]. Les deux notes sont à la p. 39 du cahier N III 2.

[86] 1874, 33[7].

[87] Sur les caractères musicaux des *Maîtres chanteurs* qui lui donnent sa couleur traditionnelle et moderne à la fois, en particulier la combinaison d'un renoncement délibéré à ce chromatisme exacerbé qui avait caractérisé la modernité du *Tristan*, l'opéra précédent de Wagner, et l'évitement des résolutions conventionnelles qui donne une couleur prétonale à ses harmonies diatoniques, voir Carl Dahlhaus, *Les drames musicaux de Richard Wagner*, 1994, p. 78-79.

capacité à réaliser l'unité propre à la culture ; autrement dit, il l'admire avant tout comme « génie »[88]. Il peut ainsi persister à adhérer à la théorie, à l'idéal et au génie wagnérien sans exactement penser que les œuvres du compositeur réalisent déjà les promesses que ceux-ci contiennent. Alors que ses « frères in wagnero » sont des disciples du compositeur, il se voit plutôt comme un compagnon d'armes, luttant pour un idéal commun, encore à réaliser. Mais cette réalisation devenant de moins en moins plausible, c'est la foi même en l'idéal qui commence à vaciller.

h. Richard Wagner à Bayreuth et les premiers Festspiele *(1874-1876)*

Il n'est pas surprenant, dans ce contexte, que l'*Inactuelle* sur Wagner, qui devait faire son panégyrique en vue de sa consécration au Festival de Bayreuth de 1876, n'a pas été aisée à rédiger pour Nietzsche. Alors que les précédentes avaient été écrites rapidement — un peu plus de trois mois entre le début de l'écriture et l'envoi du manuscrit pour la première et la deuxième[89], environ huit mois pour la troisième[90] —, il commence l'écriture pour ce texte à l'été 1875, et interrompt le travail autour de la fin de septembre ou du début d'octobre en qualifiant son texte d'« *impubliable* »[91], alors qu'il en a rédigé les huit premiers chapitres. Il en reprendra finalement la rédaction début 1876 pour rédiger les trois derniers chapitres, sous l'impulsion du wagnérien Heinrich Köselitz (alias Peter Gast), qui l'assistera dans son travail[92]. En définitive, *Richard Wagner à Bayreuth* sera un texte complexe offrant plusieurs niveaux de lecture, certes élogieux dans l'ensemble, mais où Nietzsche fait notamment jouer le Wagner idéal, en particulier celui des écrits zurichois, contre le Wagner contemporain, réel, pour aller avec Wagner par-delà de Wagner[93].

Pendant et juste avant la période de rédaction de ce texte, plusieurs épisodes de tension avec les Wagner sont également dignes de mention. Début août 1874, Nietzsche apporte la partition du *Triumphlied* de Johannes Brahms à Bayreuth, qu'il pose sur le piano des Wagner. Le compositeur n'apprécie guère cette suggestion musicale, son peu d'estime pour Brahms étant publiquement connu[94]. Lors de ce même séjour, des désaccords quant à la valeur et au potentiel de la langue

---

[88] Sur cette conception du génie en lien avec la théorie nietzschéenne de la culture, voir *supra*, ch. 2a et *infra*, ch. 4a.
[89] KSA 14, p. 59 et 64.
[90] KSA 14, p. 74.
[91] Lettre à K. von Gersdorff du 26 sept. 1875, Corr. 3, p. 112 (KSB 4, p. 114-115).
[92] KSA 14, p. 81.
[93] Voir D. Borchmeyer et J. Salaquarda, « Nachwort. Legende und Wirklichkeit einer epochalen Begegnung », p. 1211.
[94] Cosima Wagner note dans son *Journal* au 6 août 1874, au sujet de cette pièce : « [...] R. éclate bruyamment de rire à l'idée que l'on puisse faire de la musique sur le mot

allemande émergent également dans des discussions entre Nietzsche et les Wagner[95]. Autant de signes que Nietzsche affirme de plus en plus ouvertement ses propres idées, sans toutefois abandonner le projet commun[96].

Richard Wagner à Bayreuth paraît en juillet 1876, au moment où sont déjà en branle les répétitions de l'*Anneau du Nibelung* pour les premiers *Festpiele* à Bayreuth, qui doivent avoir lieu au milieu du mois suivant. Nietzsche arrive sur place à la fin juillet, assiste aux répétitions à compter du 24, mais quitte Bayreuth au début du mois d'août pour se réfugier à Klingenbrunn dans la forêt bavaroise, accablé par ses problèmes de santé[97]. C'est là qu'il rédige, selon le récit qu'il en donnera plus tard, les premières notes destinées à *Humain, trop humain*, « remarques psychologiques *dures* » (harte *psychologica*)[98] qui seraient donc nées comme par nécessité face au caractère insoutenable du spectacle des festivités musicales à Bayreuth. La fuite n'est pas qu'une simple affaire de santé, incapacité physique ou mentale à soutenir l'expérience exigeante de longues journées de drames musicaux dans une salle remplie. Nietzsche l'évoque déjà dans les premières notes de Klingenbrunn, où, assumant son goût d'homme malade et lui trouvant des arguments, il affirme que « [l]'homme malade a souvent l'âme plus saine que l'homme en santé. »[99] On trouve par ailleurs dans le cahier où sont consignées ces notes une remarque importante sur le génie, dont la figure ne semble déjà plus avoir un contour schopenhauerienne : « La disposition [*Zustand*] géniale d'un homme est celle où il se trouve, par rapport à une seule et même chose, dans une relation d'amour et de moquerie à la fois. »[100] Le thème est celui de l'attitude de distance et d'appréciation, de

---

"*Gerechtigkeit*". » Wagner s'était exprimé publiquement contre Brahms dès 1869 dans « Über das Dirigiren », WDS VIII, p. 213. Nietzsche se prononce à quelques reprises au sujet de Brahms : voir la lettre à E. Rohde du 14 juin 1874, Corr. II, p. 505 (KSB 4, p. 236) ainsi que la note 1878, 30[76], qui date de la période de rédaction d'OSM : « C'est une apparition des plus salutaires que celle de Brahms, dans la musique de qui coule plus de sang allemand que dans celle de Wagner — par quoi j'entends en dire beaucoup de bien, mais non pas du bien *seulement*. »

[95] *Journal* de Cosima Wagner, 9 au 22 août 1874.

[96] Cf. 1880-1881, 10[B31] : « Lorsque plus tard [*scil*. après SE] je rendis hommage à Wagner dans une circonstance solennelle [c.-à-d. à la veille de Bayreuth, dans RWB], j'avais là encore oublié que toute sa musique s'était peu à peu réduite pour moi à quelques centaines de mesures prises çà et là, qui me tenaient à cœur et au cœur desquelles je tenais (*welche mir am Herzen lagen und denen ich am Herzen lag*) — c'est d'ailleurs probablement encore le cas aujourd'hui — et, comme pour Schopenhauer, retenu par l'image de cette vie — de cette vie puissante qui suivait son propre cours et refluait pour ainsi dire vers le haut de la montagne — j'avais oublié de dire comment je jugeais Wagner en toute vérité. »

[97] Janz, p. 167-174.

[98] EH, « Pourquoi j'écris de si bons livres », HH § 2.

[99] 1876, 17[11]. Les thème de la fuite loin de Wagner (le choc du « grand affranchissement » de Nietzsche) et du début d'un retour à la santé qu'il signale seront développés dans les préfaces de 1886-1887.

[100] 1876, 17[16]. Cf. l'« Evangelium » à la fin de la très longue note 1875, 9[1], consacrée au livre *Der Werth des Lebens* d'Eugen Dühring, OPC II-2, p. 408-409 (KSA 8, p. 180-181). Voir aussi *infra* la discussion sur l'attitude d'ironie bienveillante de Nietzsche, ch. 8f, note 120.

l'ambivalence de l'esprit libre dont il était question au chapitre précédent. Dans la première note de ce carnet, Nietzsche ajoute que cette attitude « [e]st sans doute la disposition la plus féconde de l'âme humaine ! »[101] Ce changement de perspective, soit l'abandon de la figure schopenhauerienne du génie[102] et son remplacement progressif par la figure de l'esprit libre comme nouvel idéal, est central. Il avait été préparé par tout un travail de réflexion, engagé activement depuis au moins 1872, et qu'il nous est possible de suivre dans les carnets conservés, dans les textes non publiés et dans les cours qu'il donne à l'Université de Bâle[103]. Bayreuth semble ainsi précipiter une réaction dont tous les éléments étaient déjà présents, et dont les conséquences commenceront à être déployées publiquement dans *Humain, trop humain*. Ou, comme le décrit Nietzsche une douzaine d'années plus tard :

> Ce qui se décidait alors chez moi, ce n'était pas exactement une rupture avec Wagner — je ressentais une aberration générale de mon instinct, dont telle ou telle méprise, que ce fût Wagner ou la chaire de professeur à Bâle, n'était qu'un signe. Je fus assailli par un accès d'*impatience* à mon égard ; je compris qu'il était grand temps de me raviser pour revenir *à moi* (mich auf mich zurückzubesinnen). Tout à coup, l'effroyable évidence s'imposait à moi de tout le temps déjà gaspillé, — combien inutilement, combien arbitrairement mon existence de philologue jurait avec ma tâche. [104]

[101] 1876, 17[1].
[102] Nietzsche avait déjà déclaré à C. Wagner en 1876 s'être irrémédiablement éloigné de Schopenhauer (lettre du 19 déc. 1876, Corr. IV, p.197-198 ; KSB 5, p. 209-211).
[103] Voir à ce sujet déjà *supra*, ch. 1c. Nous aurons dans cette étude encore de nombreuses occasions de voir à quel point les écrits de la fin des années 1870 s'appuient et retravaillent bon nombre de thèmes et de matériaux de ces textes non publiés du début des années 1870.
[104] EH, « Pourquoi j'écris de si bons livres », HH, § 3.

4. La critique du génie dans *Humain, trop humain*

Parmi tout ce que Nietzsche a écrit sur l'art, la quatrième section d'*Humain, trop humain*, intitulée « De l'âme des artistes et des écrivains », 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. Cette dernière, entendue comme stade de culture, semble en effet devoir être en mesure de conserver ce que l'art nous a légué de meilleur (un certain plaisir pris à la vie, considérée comme nature, comme nécessité) sans pour autant maintenir ce bagage métaphysique que la religion expirante avait insufflé à l'art[1]. C'est pourquoi l'art peut paraître obsolète, voire « mort », depuis la perspective de l'esprit libre[2].

Cependant, l'esprit libre étant un être humain incomplet, et la perspective de la seule connaissance n'offrant pas d'assises suffisantes pour la vie et la culture[3], cette mise à l'écart de l'art, comme celle de l'illusion en général, ne saurait être définitive. Ce stade négatif prépare une culture supérieure, où l'art devra, selon des modalités qui sont encore largement indéterminées, se trouver réincorporé à l'« édifice » de la culture. Deux questions principales à ce moment du parcours de pensée de Nietzsche, questions par ailleurs intimement solidaires, devront en conséquence diriger notre interrogation. Il faudra d'abord établir, aussi précisément que possible, *ce que* Nietzsche critique — le type d'art qu'il considère comme nuisible à la culture et à son développement, les représentations sur la pratique artistique dont il cherche à démontrer le caractère erroné ou absurde, les pratiques de réception dont il souligne les aspects dangereusement rétrogrades, etc. —, mais aussi, et surtout, *ce qui échappe implicitement* (en totalité ou en partie) à sa critique ; ce qui, une fois compris comme appartenant au fonctionnement de l'art avec ou sans représentations métaphysiques, pourra en être « extrait » pour être réintégré à la structure de cette culture supérieure plurielle dont il cherche à penser l'émergence dans un avenir lointain.

Il ne va évidemment pas de soi qu'on peut extraire un tel portrait « positif » de l'art de la section sur ce sujet d'*Humain, trop humain* tel que Nietzsche publie ce livre en 1878. Sans le contexte que procurent les autres sections du livre, et tout particulièrement les sections I, V et IX, sans les deux

[1] HH § 222.
[2] HH § 223.
[3] 1877, 22[28].

compléments de 1879 — *Opinions et sentences mêlées* et *Le voyageur et son ombre* — qui viennent donner plus de teneur à cette voie que Nietzsche persiste à tracer pour l'art malgré la critique d'apparence impitoyable à laquelle il le soumet, on pourrait tout au plus croire que sa critique est ici « nuancée ». C'est ce qu'ont bien remarqué certains commentateurs qui par exemple suggèrent que Nietzsche laisse tout au plus implicitement ouverte une porte à l'art du beau alors qu'il condamne l'art du sublime et de l'« au-delà »[4], ou encore, dans une lecture plus sensible au projet d'ensemble de Nietzsche, que le passage par la science et que l'abandon de l'art ne sont qu'un moment préparatoire pour une culture supérieure vouée à le réintégrer[5]. C'est donc le contexte élargi de la problématique de cette période qui nous pousse à chercher dans cette 4e section d'*Humain, trop humain* les signes en relief d'un processus déjà annoncé et entamé dans ce livre même, mais qui ne trouvera sa réalisation visible qu'au fil des écrits suivants.

L'étude de la problématique de Nietzsche à l'époque de la rédaction de ce texte nous a jusqu'à présent permis de dégager trois niveaux d'analyse, profondément enchevêtrés, mais chacun fonctionnant, dans une certaine mesure, selon sa logique propre, où la critique a et doit avoir ses effets. Il s'agit des niveaux affectif, intellectuel et culturel. La philosophie historique que suggère de mettre en œuvre Nietzsche, et dont nous pouvons supposer qu'*Humain, trop humain* est, au moins dans une certaine mesure, une démonstration, se propose de mener une enquête intellectuelle sur les origines (une *Entstehungsgeschichte*) dont le but sera de démontrer le caractère absurde de la genèse des représentations, pratiques culturelles, etc., tenues pour « supérieures ». Cette démonstration à rebours du processus de sublimation, par laquelle se révèle que même les choses que l'on tient pour les meilleures ont des origines communes, voire viles, devrait nous permettre de nous libérer — tel est du moins le pari de cette méthode — de l'emprise affective persistante que même des modes de culture devenus caducs peuvent maintenir sur nous alors que nous avons constaté leur caractère dépassé. C'est de cette façon que l'enquête historique, menée à l'aide des outils de l'ethnologie, d'une certaine dose de spéculation et d'ironie mordante, aurait le potentiel d'ouvrir de nouvelles voies culturelles, peut-être même par-delà les modes de culture métaphysique qui ont jusqu'à présent marqué de leur empreinte l'histoire humaine.

---

[44] J. Young, *Nietzsche's Philosophy of Art*, 1992, p. 71.

[5] P. Heller, *Von den ersten und letzten Dingen*, 1972, p. 54-58, et plus généralement son commentaire de HH § 3.

Si cet aspect de la méthode se trouvera au fondement de la critique de l'art et de l'artiste à laquelle je m'intéresse ici, il convient d'être attentif au fait qu'elle ne se limite pas à celui-ci. Un deuxième niveau d'analyse, psychologique, se surimpose à ce premier niveau historique. Le titre de la section l'évoque d'ailleurs d'emblée. Il ne s'agit en effet pas seulement de dépeindre l'absurdité de l'emploi de représentations culturelles devenues caduques, mais bien également d'identifier les mécanismes psychologiques qui nous poussent *aujourd'hui* à nous tourner vers ces représentations et de démontrer *leur* absurdité. Ce n'est pas seulement par l'origine historique que l'enquête cherche à susciter l'humiliation de la sensibilité, censée être libératrice, mais également par l'origine psychologique.

Au centre de cette critique des représentations contemporaines est celle du culte du génie, que Nietzsche, inévitablement, connaissait très bien. 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, qui se traduit dans sa vie et ses œuvres par l'originalité. Il se distingue par son aptitude 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 cette 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*)[6], au point que l'on pourra prêter à son activité créatrice la capacité de rétablir l'unité individuelle et politique dans une modernité fracturée[7]. Tous ces aspects se retrouvent chez le Nietzsche de la période bâloise, pour qui tout espoir d'un renouveau de la culture dépendait du génie artistique[8].

---

[6] Goethe J. W., *Dichtung und Wahrheit*, HA X, p. 160.

[7] Pour un portrait général du développement de la notion jusqu'à Nietzsche, voir R. Warning B. Fabian et J. Ritter, article « Genie », dans *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, J. Ritter, K. Gründer et G. Gabriel (dirs), 1974.

[8] Cf. *supra*, ch. 2a.

C'est à sa propre conception antérieure 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.[9]

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[10], un bref détour par ces auteurs s'impose d'abord.

a. Les racines de la critique du génie

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[11]. 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 »[12]. 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 cessation d'une douleur intrinsèque à la vie plutôt que comme plaisir positif, « libération du connaître du service de la connaissance »[13]. Nietzsche reprend ces fonctions cognitive et palliative

---

[9] S. Barbera, « Goethe *versus* Wagner – Le changement de fonction de l'art dans *Choses humaines, trop humaines* », dans *Nietzsche, philosophie de l'esprit libre*, P. D'Iorio et O. Ponton (dirs), 2004, p. 45.

[10] A. U. Sommer, *Nietzsche und die Folgen* (2., erweiterte Auflage), 2019, p. 19.

[11] C. Foster, « Ideas and Imagination. Schopenhauer on the Proper Foundation of Art », dans *The Cambridge Companion to Schopenhauer,* C. Janaway (dir.), 1999, p. 217-218.

[12] A. Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et représentation* (abrégé en *Monde* dans la suite), vol I, § 34 (SSW 2, p. 209-213).

[13] A. Schopenhauer, *Monde*, vol. I, § 38 (SSW 2, p. 234).

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 quotidien de la représentation, en entraînant une sorte de nostalgie de l'origine[14]. Comme telle, cette expérience 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[15]. L'art apollinien transfigure l'expérience de la souffrance et lui donne un sens supérieur, une beauté nouvelle qui la rend tolérable, voire désirable[16]. En réagençant les fonctions cognitive et palliative de l'art héritées 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

[14] NT § 7, p. 134 ; KSA 1, p. 56

[15] Je laisse à dessein le sublime de côté dans la comparaison, puisque la forme qu'il prend chez Nietzsche ne se laisse en général qu'assez difficilement rattacher à la théorie de Schopenhauer (ou de Kant). Dans la *NT,* le sublime est certes caractérisé comme « 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 (B. Vandenabeele, « Schopenhauer, Nietzsche, and the Aesthetically Sublime », dans *Journal of Aesthetic Education*, vol. 37, no. 1, 2003, p. 93). On trouve cependant dans *Richard Wagner à Bayreuth* des formulations plus proches du sublime dynamique kantien, au sujet des effets de « *l'état d'âme tragique* », comme émotion positive face à la conscience de la supériorité de l'être humain *comme espèce* (et non comme être doté de raison) face aux vicissitudes de la vie sensible individuelle : « cette joie est absolument impersonnelle et générale, c'est l'humanité qui exulte devant ce qui garantit la cohésion et la perpétuation de l'humain en général. » (RWB § 4, OPC II-2, p. 118-119 ; KSA 1, p. 451) Dans la dernière version préparatoire, Nietzsche parlait carrément d'une « victoire de l'être humain en général » (cahier U II 9, p. 45 ; KSA 14, p. 573-574).

[16] Sur le caractère central de la question de la transfiguration dans l'œuvre de Nietzsche, voir P. van Tongeren, « Die Kunst der Transfiguration », dans *Die Kunst der Sprache und die Sprache der Kunst*, R. Duhamel & E. Oger (dirs), 1994.

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-derrière 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[17]. 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*[18] et l'idée de « génie de l'espèce » du chapitre sur la « Métaphysique de l'amour sexuel » du volume de compléments[19]. 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[20]. 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 l'exception grecque en art : c'est bien plutôt la forme de la culture grecque elle-même qui doit faire retour.

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. Deux problèmes en particulier s'imposent à Nietzsche au milieu des années 1870 et viennent déstabiliser les deux rôles du génie que j'ai précédemment décrits.

---

[17] A. Schopenhauer, *Monde*, vol. I, § 52 (SSW 2, p. 301-316).

[18] A. Schopenhauer, *Monde*, vol. I, § 36 et vol. II, ch. 31 (SSW 2, p. 217-229 et SSW 3, p.).

[19] A. Schopenhauer, Monde, vol. II, ch. 44 (SSW 3, p. 607-651). Cette relecture wagnérienne du génie schopenhauerien est exposée principalement dans *De l'État et de la religion*.

[20] 1870-1871, 7[121]. Voir aussi S. Barbera, « Ein Sinn und unzählige Hieroglyphen. Einige Motive von Nietzsches Auseinandersetzung mit Schopenhauer in der Basler Zeit », dans *Centauren-Geburten: Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche,* T. Borsche, F. Gerratana, & A. Venturelli (dirs), 1994, p. 219; ainsi qu'également OB § 11, KGW III/5-1, p. 151.

Le premier problème se rapporte à la fidélité déclinante de Nietzsche à Schopenhauer et à son pessimisme. Nietzche 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, une « poésie conceptuelle (*Begriffsdichtung)* », comme l'avait proposé Friedrich Albert Lange[21]. Il ne renonce toutefois pas pour autant à la signification existentielle de l'intuition fondamentale de Schopenhauer[22]. 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 »[23] — 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. Or, ce caractère fondé ou non de la connaissance de l'absence de valeur de l'existence, connaissance 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 »[24], notamment

---

[21] F. A. Lange, *Geschichte des Materialismus*, 1866, p. 5.

[22] 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 (vol. 1, p. 742-749 et p. 751). Comparer également 1871, 12[1] (OPC I/1, p. 430-431 ; KSA 7, p. 360-361), ce dernier texte appartenant à une première version NT envoyée à l'éditeur Engelmann en 1871 (voir KSA 14, p. 42-43), et la lettre à P. Deussen de fin avril-début mai 1868 (Corr. I, p. 556 ; KSB 2, p. 269) : « Quiconque est au courant des recherches pertinentes, surtout en physiologie, effectuées depuis Kant, ne peut mettre en doute le fait que ces limites sont si sûrement et infailliblement établies (*ermitteln*), qu'en dehors des théologiens, de quelques professeurs de philosophie et du vulgus, personne à cet égard ne nourrit plus aucune illusion. Le royaume de la métaphysique, et avec lui la province de la vérité "absolue", a été de la sorte rejeté inéluctablement dans le même domaine que la poésie et la religion. Quiconque veut savoir quelque chose se contente aujourd'hui d'une consciente relativité du savoir — comme c'est p. ex. le cas de tous ceux qui se sont fait un nom dans les sciences de la nature. Ainsi donc la métaphysique appartient pour quelques hommes au domaine des besoins de la sensibilité (*Gemüthsbedürfnisse*), est essentiellement édification ; d'autre part elle est un art, à savoir une invention de concepts (*Begriffsdichtung*) ; mais il faut retenir que la métaphysique n'a, ni comme religion ni comme art, aucun rapport avec ce qu'on appelle "vrai ou étant en soi". » D'un grand intérêt est également la version préparatoire du fragment 1871, 10[1] (je restitue les passages raturés donnés dans la KGW) : « [Avec cela n'oublions pas] que ce processus tout entier n'[est] que notre forme nécessaire de manifestation, et dans cette mesure n'a aucune réalité métaphysique : mais que tout notre pouvoir de prouver ne peut dépasser ces limites et que nous sommes tout au plus capables de les reconnaître comme telles. Si je me suis hasardé plus haut à parler du génie et de l'apparence, comme si je disposais d'une connaissance dépassant ces limites et comme si j'étais capable de voir du *pur* point de vue du grand œil du monde : il me faut alors expliquer après coup que je ne crois pas, avec cette langue imagée, être sorti du cercle anthropomorphique~~, comme il doit cependant me l'être permis, ce qui n'est interdit à personne~~. Mais qui pourrait supporter l'existence sans de telles ~~constructions de monde~~ possibilités mystiques ? » (KGW III/5-2, p. 1060-1061 ; OPC I-1, p. 561-562)

[23] NT § 3, p.111-112 (KSA 1, p. 35).

[24] 1875, 8[4].

par l'étude du livre d'Eugen Dühring *Der Werth des Lebens*[25]. 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 !" »[26] La force du sentiment donne l'impression d'une profondeur de la pensée, mais ne peut lui servir de fondement[27]. 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 »[28]. Ce jugement fait donc maintenant figure de but plutôt que d'assise du projet culturel nietzschéen[29] et la valorisation de la connaissance intuitive fait graduellement place à celle de la connaissance obtenue par une méthode rigoureuse, « scientifique »[30].

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, s'effondre avec le premier festival de 1876. Bayreuth n'a rien de la réunion d'une élite culturelle d'« hommes inactuels » que Nietzsche espérait[31], 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. »[32] La musique, et plus particulièrement la musique romantique, était dépositaire pour le jeune Nietzsche d'un idéal de culture ; la plus haute tâche de l'humanité consistait à actualiser celui-ci[33]. Or, l'art de Wagner n'était manifestement pas en mesure de remplir ses promesses : les effets transformateurs que Wagner avait promis à son drame musical dans ses écrits[34] et desquels Nietzsche s'était porté garant dans la *Naissance de la tragédie* avaient fait défaut à Bayreuth[35]. Le compositeur, plutôt que d'y avoir

---

[25] 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 (NPB, p. 202).
[26] Préface à HH II § 5 ; cf. 1878, 28[31].
[27] HH § 15.
[28] HH § 261.
[29] 1875, 5[188].
[30] HH § 3.
[31] RWB § 1, p. 100 ; KSA 1, p. 432.
[32] Fragment de carte postale à M. Maier du 6 août 1878, Corr. III, p. 324 (KSB 5, p. 344) ; cf. 1878, 30 [1].
[33] Cf. les passages cités *supra* au ch. 2a, p. 32.
[34] L'exposé le plus abouti de ces idées se trouve dans *L'œuvre d'art de l'avenir*.
[35] Sur ces effets transformateurs, voir M. Prange, « 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* », dans *Nietzsche and Music. Philosophical Thoughts and Musical Experiments*, A. Durakoglu, M. Steinmann et Y. Tuncel (dirs), 2022.

transformé son public, s'y était trouvé transformé aux yeux de Nietzsche ; Wagner avait célébré son plus grand succès mondain au sein même du monde bourgeois qu'il avait promis de révolutionner[36]. S'ouvre dès lors pour Nietzsche tout le problème de la possibilité d'une communication entre l'artiste et son public comme condition de sa transformation par l'art, 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[37]. La capacité même de l'art d'avoir des *effets désirables* fait maintenant problème : « Si nous avions l'art, — où avons-nous l'influence, *quelque* influence *que ce soit* de l'art ? »[38].

En remettant en question son credo pessimiste et le pouvoir de l'art de 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 faire 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[39]. L'art se révèle à cette époque à Nietzsche dans toute l'ampleur de son caractère ambigu : 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 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.

---

[36] En témoignent notamment les dépêches « officielles » envoyées de Bayreuth en 1876 par J. Zimmermann, qui font étalage des personnalités de marque présentes à Bayreuth. Pour une sélection de celles-ci, voir J. Zimmermann, « Press Releases from the Bayreuth Festival, 1876: An Early Attempt at Spin Control », textes introduits, traduits et annotés par N. Vazsony, dans T. S. Grey (dir.), *Richard Wagner and His World,* 2009.

[37] S. Barbera, « Goethe *versus* Wagner – Le changement de fonction de l'art dans *Choses humaines, trop humaines* », p. 45 ; voir aussi HH § 37.

[38] HH § 212.

[39] HH § 148.

b. L'art sans connaissance spéciale — contre Schopenhauer

C'est dans l'optique de la philosophie historique que l'approche par Nietzsche des phénomènes artistiques dans *Humain, trop humain* prend la forme de ce qu'il appelle une « science de l'art »[40], 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 »[41]. 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* »[42]. 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[43] : 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 son aptitude 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.[44]

En plus d'une critique de sa théorie de l'art antérieure par l'intermédiaire de la critique de la figure du génie, Nietzsche remet ici en question sa propre méthode antérieure, qu'il faisait également dépendre d'une aptitude à la connaissance intuitive[45]. Il soumet maintenant toutes les

---

[40] HH § 145.
[41] 1876, 22[36].
[42] HH § 252 ; cf. HH § 628.
[43] 1876, 20[1] ; cf. 1876, 24[70].
[44] HH § 164.
[45] 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*) ». Voir également 1871, 9[42] : « Quiconque a assimilé dans sa chair et dans son sang toute la théorie artistique exposée jusqu'ici dans cet essai : ce qui implique avant tout que ses fondements, à savoir le fait du dionysiaque et de l'apollinien, étaient déjà présents en lui sous forme d'intuitions inconscientes (*unbewußter Anschauungen*) —, qui a été instinctivement instruit et convaincu, c'est-à-dire par la plus sage des enseignantes, la nature, de la validité éternelle de ces deux pulsions artistiques et de leurs relations nécessaires à nous, celui-là peut désormais considérer d'un regard libre les phénomènes analogues du présent, en tant que contemplatif qui ne veut rien pour lui-même, mais qui pour le monde entier veut la vérité. » La philologie, comme l'indique la suite du texte, semble pouvoir actualiser des intuitions latentes en présentant des exemples historiques. Voir aussi sur le sujet de l'intuition dans la philologie nietzschéenne A. Jensen, *Nietzsche's Philosophy of History*, 2015, p. 61 sqq. Au 1880, 8[33], où Nietzsche parlant de ses premiers écrits notera encore : « Croyance fondamentale : l'essence est incommunicable, un état d'âme visionnaire (*ahnungsvolle Stimmung*) *suscite* des révélations. »

connaissances aux exigences de la « méthode rigoureuse », quand bien même celle-ci ne peut mener qu'à des « vérités modestes »[46], et non à des aperçus sur l'essence du monde ou sur la valeur de l'existence. Cette aptitude 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.

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 »[47]. En réveillant dans le public quelque chose comme un « sentiment mythologique vieux comme le monde (*uralten mythologischen Empfindung*) »[48], celui d'un animisme préscientifique pour lequel la nature est dénuée de causalité immanente et tout entière régie par des esprits et des divinités[49], 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[50]. 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 pour un œil qui les aurait passagèrement oubliées ; mais cette décharge palliative n'est que temporaire et tue dans l'œuf l'énergie qui pourrait servir à améliorer les conditions d'existence de l'humanité dans le sillage de la science[51]. L'artiste reproduit en outre une apparence trompeuse (physique ou psychologique) qui ne supporte pas d'être regardée de trop près[52]. Même la musique ne parle pas de « chose en soi », mais par l'habitude d'associations répétées avec la poésie, nous apparaît aujourd'hui entre-tissée de signification. Elle est *devenue* symbolique, mais n'a pas le pouvoir révélateur d'une langue originelle, d'un « langage

[46] HH § 3.
[47] HH § 145.
[48] HH § 145.
[49] HH § 111.
[50] HH § 146.
[51] HH § 148.
[52] HH § 160.

immédiat du sentiment ».[53] 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 lien avec un quelconque « arrière-monde »[54]. Il n'est pas d'idée qui « descende du ciel en brillant comme un rayon de grâce » : « En vérité, l'imagination du bon artiste ou du bon penseur produit continuellement du bon, du médiocre et du mauvais, mais sa *faculté de juger*, extrêmement aiguisée et exercée rejette, choisit, et assemble »[55]. On peut s'en convaincre en jetant un œil dans les carnets de Beethoven qui rendent visible ce travail de tri et de sélection[56]. 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[57]. 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[58]. 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[59]. Dans ces deux cas, l'apparemment soudain est le résultat d'une longue préparation et s'explique par l'histoire de l'individu.

Quant au « culte du génie », la croyance aux pouvoirs surnaturels de l'artiste, il serait surtout à expliquer 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[60]. Contre celle-ci, Nietzsche suggère que l'activité du génie artistique ne serait qu'un cas particulier de

---

[53] HH § 215 et § 216. La formule citée est quasiment une citation de *L'œuvre d'art de l'avenir*. Voir WDS VIII, p. 32 : « Le son est l'expression immédiate du sentiment [...]. » Sur l'expression musicale, voir le ch. 5.

[54] Sur la méthode de l'*Entstehungsgeschichte* mise en œuvre dans *HH* comme proposition d'explications alternatives, voir J. Cohen, *Science, Culture, and Free Spirits : A Study of Nietzsche's Human, All-too-human*, 2010, ch. 3.

[55] HH § 155.

[56] HH § 155. L'interprétation des carnets de Beethoven prêtait à controverse : pour leur éditeur, Gustav Nottebohm, les carnets, « [s]ans trahir le secret du génie », ouvraient une fenêtre sur « le combat de Beethoven avec son démon, [...] la lutte avec son génie » (G. Nottebohm, *Zweite Beethoveniana. Nachgelassene Aufsätze von Gustav Nottebohm*, 1887, p. VIII-IX). Sur ces carnets de Beethoven, voir également T. Brücker, *Auf dem Weg zur Philosophie. Nietzsche schreibt « Der Wanderer und sein Schatten »*, p. 70-71.

[57] HH § 193 ; cf. 1877, 22[77].

[58] HH § 156. Cf. OSM 394 et 1878, 28[29].

[59] 1876, 23[7].

[60] HH § 162.

l'irréductible complexité de l'agir humain, qui ne s'explique ni mieux ni moins bien que ses autres actions[61]. 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 ».[62] Ceci ne signifie pas cependant que toutes et 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[63]. 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[64]. 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[65].

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.

c. 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[66]. 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

[61] HH § 162.
[62] HH § 163.
[63] HH § 163.
[64] HH § 224 et § 231.
[65] Voir surtout, dans HH, les § 271 et § 276.
[66] Voir p. ex. 1872, 23[14].

précisément ce génie artistique, « [l]a seule puissance *politique* productive qui soit en Allemagne », en tant qu'il serait capable d'engendrer une « renaissance *allemande* du monde hellénique » par ses drames musicaux[67]. Seuls les génies importent au jeune Nietzsche[68], 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 ![69]

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*) »[70] comme il l'attendait. Pour décrire pourquoi les conditions manquent, dans la modernité contemporaine, pour que l'artiste puisse entrer dans un rapport productif avec son public, Nietzsche prend son point de départ dans l'observation des limites de la communication entre artiste et public. 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 »[71]. Il en est cependant un aspect essentiel,

---

[67] 1872, 11[1], OPC I-1, p. 425 et 426 (KSA 7, p. 355 et 353). 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 J. Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik, 1750-1945*, vol. 2, 2004, p. 146-148.

[68] 1872, 19[1].

[69] HV § 9, p. 157 ; KSA 1, p. 320 ; mes italiques. Comparer le passage suivant du fragment 1871, 10[1] : « tout homme, avec toute son activité, n'a de dignité que pour autant qu'il est, consciemment ou inconsciemment, instrument du génie (*Mittel des Genius*) » (OPC I-1, p. 421 ; KSA 7, p. 348).

[70] J. Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens*, vol. 2, p. 161.

[71] Pour une étude récente, voir p. ex. G. Tonning, « "Faire mourir le génie de froid" : Le programme positiviste de Nietzsche », dans *Le Génie au XIX^e siècle. Anatomie d'un monstre*, U. Batini & M. Riguet (dirs), 2020.

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.

Ce problème de communication entre l'artiste et son public tient selon Nietzsche en premier lieu 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[72]. 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 du récit[73]. 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[74]. 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 qu'il est possible de subodorer 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 « désensualisée », ils sont comme an-esthésiés, leurs sens étant affaiblis par ce souci presque exclusif de la signification[75]. 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[76], mais aujourd'hui devenus impossibles à distinguer pour une oreille habituée au

---

[72] Nietzsche répète souvent cette idée, qu'il appuie sur la proximité entre le grec *sophos* (sage) et le latin *sapio* (goûter). Voir par exemple *Les philosophes préplatoniciens* § 2, p. 88-89 (KGW II/4, p. 217), PHG § 3, p. 223 (KSA 1, p. 816) et OSM § 170, fin.

[73] HH § 166.

[74] HH § 217.

[75] 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'anesthésie (ἀναισθησία, au sens d'une absence de sensibilité) pour décrire le rejet par la nouvelle génération du mode enharmonique et de ses intervalles de quart de ton ([Pseudo-]Plutarque, *De la musique*, 1900, p. 150-151). E. Rohde avait fait référence à cette question dans la polémique avec U. von Wilamowitz-Moellendorff autour de la NT, pour reprocher à celui-ci sa « misérable pauvreté de sensibilité », qui l'empêchait « de comprendre tout ce qui risquerait de troubler son médiocre confort ». Voir E. Rohde, « Sous-philologie », dans *Die Streit um Nietzches «* Geburt der Tragödie », K. Gründer (éd.), 1969, p. 67.

[76] Aristoxène de Tarente, *Éléments harmoniques*, 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

tempérament égal, plus soucieuse de sens que de musique[77]. Dans ces deux cas, le public passe à côté de ce que, selon Nietzsche, l'art a de meilleur à offrir, soit la possibilité de s'approprier des moyens qui permettent de vivre avec la nécessité sans la nier.

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 les aptitudes et les besoins du public 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 d'abord élevé[78]. 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 plus alors 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]* » le drame musical, dont ils ne peuvent satisfaire les exigences attentionnelles[79]. 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 ![80]

L'art de Wagner fait en outre miroiter des plaisirs esthétiques en vérité hors d'atteinte, 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,

---

de la *Geschichte der Musik* de G. W. Ambros, 1862, en particulier page 349 sqq.

[77] 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.

[78] HH § 168.

[79] 1878, 30[111]. Je sors ici un peu du cadre de la période de rédaction d'HH pour d'employer certaines notes rédigées à l'été 1878, plus ou moins au moment où le livre est publié.

[80] 1878, 30[111] ; cf. VO § 163.

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 indiscrète que si elle voulait se faire entendre même des sourds », elle est, « prise séparément et dans son ensemble (hormis certains passages, intentionnellement isolés) [...] intolérable »[81]. Nietzsche, à compter d'*Humain, trop humain*, défend la séparation des arts au nom d'un critère d'appréhension synthétique et repousse maintenant l'hypothèse d'une correspondance fondamentale entre la musique et les passions représentées dans le drame[82]. Comme Hanslick, il ne semble accorder de succès à la *Tétralogie* que dans la toute première scène de l'*Or du Rhin*[83]*,* 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, rendrait donc inaccessible à celui-ci ce qui pour Nietzsche constitue l'aspect le plus important de l'œuvre, soit sa mise en forme comme tout.

Le génie, pour le jeune Nietzsche, devait également au moyen de cette communication avec le public fonder une communauté nouvelle. Les supporteurs de l'entreprise de Bayreuth n'étaient pas (dans une optique idéale) les partisans d'un artiste, d'un goût singulier, mais les porteurs d'un projet politico-culturel[84]. 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*[85]. 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[86]. S'ils n'engendrent 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

---

[81] 1878, 30[111].

[82] 1878, 27[41]. Cf. *supra* p. 110-111 la description du 3e acte du *Tristan* dans GT, qui décrit une expérience similaire, mais en lui donnant un sens totalement différent.

[83] 1878 27 [69] ; cf. E. Hanslick, « Richard Wagner's "Nibelungen Ring" im Wiener Hofoperntheather », dans *Die Moderne Oper Bd. II : Musikalische Stationen*, 1880, p. 280. Voir aussi la lettre à Wagner du 27 septembre 1876, sur le fait que l'Italie a fourni à celui-ci l'inspiration pour la musique d'ouverture du *Rheingold*.

[84] Voir AA, p. 295 (KSA 1, p. 896).

[85] RWB § 10, p. 156 (KSA 1, p. 496).

[86] 1878, 30[192].

wagnériens que les tendances (p. ex. religieuse, nationale). »[87] Nietzsche suggère maintenant une nouvelle voie vers la communauté de culture supérieure, à l'échelle européenne plutôt qu'allemande[88]. 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[89]. 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 d'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[90]. 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.

d. Après l'artiste génial, après l'art de l'au-delà

La section sur l'art d'*Humain, trop* humain ne culmine pas dans la mort de l'art, mais bien dans la mort *du prestige de l'artiste*, de sa signification sociale dans le monde contemporain. Les dernières lignes scandent clairement cette distinction :

> On considérera bientôt l'artiste comme un somptueux vestige (*herrliches Ueberbleibsel*)[91] et on lui décernera des honneurs que l'on n'accorde pas aisément à nos semblables, comme à un étranger miraculeux à la force et à la beauté duquel tenait le bonheur de temps antiques. Ce qu'il y a de meilleur en nous, nous l'avons peut-être hérité des sentiments d'époques antiques, que nous ne pouvons plus guère rallier à présent par des voies directes ; le soleil s'est déjà couché, mais il embrase et illumine encore le ciel de notre vie bien que nous ne le voyions plus.[92]

---

[87] 1878, 30[41].
[88] HH § 475. Voir sur ce sujet *infra*, ch. 8.
[89] HH § 224.
[90] HH § 220.
[91] Notons que Nietzsche emploie ici l'un des termes qu'il avait utilisés pour rendre le concept de « survivance » qu'il empruntait à E. B. Tylor dans ses carnets de 1875. Voir *supra*, ch. 2b, en particulier p. 39, note 55.
[92] HH § 223.

L'artiste comme figure valorisée, être d'exception, influent, qui prétend à la connaissance, est un danger, dans la mesure où il tient son pouvoir de son aptitude singulière à la persuasion, dont il se sert pour séduire en faveur d'erreurs passées comme nouvelles et tente de capter toutes les forces culturelles pour se les soumettre[93]. Or Nietzsche le répète ici comme il le répète encore et encore depuis le début du livre : l'erreur est le moteur de la culture, la condition de toute mise en forme du chaos discordant que rencontre l'être vivant, laquelle est nécessaire à sa survie. Ce que nous sommes, incluant et *en particulier* ce que nous avons de meilleur, nous le devons à l'erreur. Ainsi le résultat de tout l'argument de cette section ne mène pas exactement à la nécessité d'abandonner l'art lui-même, malgré ce qu'il y paraît. Même dans le texte où il suggère que l'homme artistique doit céder sa place à l'homme scientifique, Nietzsche n'évoque l'abandon de l'art lui-même qu'au conditionnel : « On *pourrait* renoncer à l'art, mais on n'en perdrait pas pour autant l'aptitude qu'il nous a enseignée [...] », écrivait Nietzsche au paragraphe intitulé « Ce qu'il reste de l'art »[94]. Les acquis de l'art sont implantés en nous pour de bon, suggère-t-il ; il n'est pas nécessaire de conserver l'art *comme pratique* pour les conserver. On a déjà vu que ces acquis sont comme transplantés dans la science. Mais quelle autre place l'art peut-il alors trouver dans « l'édifice » nouveau de la culture à venir ? Peut-il jouer un autre rôle que de prétendre à la vérité ou à l'autorité (la première étant une forme de la seconde), maintenant qu'une autre méthode a fait ses preuves sur la voie de cette même vérité, méthode que l'art le premier a, selon Nietzsche, à maints égards préparée[95] ?

Avec l'artiste génial, c'est ce que Nietzsche qualifie d'art de « l'au-delà »[96] qui est en fin de compte critiqué dans cette quatrième section d'*Humain, trop humain* et dans les textes qui sont thématiquement rattachés à sa critique du génie. Cet art est un art symbolique, dont une grande part de l'effet repose sur sa « signification métaphysique »[97], c'est-à-dire sur ce qu'il renvoie à quelque chose d'autre que lui-même, quelque transcendance tenue pour supérieure par l'origine. Sorte de

---

[93] 1878, 30[163] **:** « Rien n'est plus nuisible à une bonne compréhension de la culture que de ne reconnaître de valeur qu'au génie et à rien d'autre. C'est une façon de penser *subversive* qui met fin à tout travail pour la culture. »

[94] HH § 222, mes italiques.

[95] HH § 222.

[96] HH § 220. Je fais ici référence au titre du paragraphe, « *L'au-delà dans l'art* », titre que Nietzsche précise en présentant cet art de l'au-delà comme un « genre d'art (*Gattung von Kunst*) [...], qui, comme la Divine Comédie, les tableaux de Raphaël, les fresques de Michel-Ange, les cathédrales gothiques, présuppose non seulement une signification cosmique, mais encore une signification métaphysique des objets d'art. » L'art de Wagner, s'il est absent de cette liste dans la version publiée du livre, figurait dans la version au propre à la place des cathédrales gothiques, avant que Nietzsche ne supprime toutes les mentions de son nom à un stade tardif de la rédaction du livre (KSA 14, p. 137). Au sujet de la suppression des mentions du compositeur dans la version publiée d'HH, voir supra, ch. 5a.

[97] HH § 220.

mauvais sublime, l'art de l'au-delà permet aux spectateurs de se sentir comme exhaussés au-dessus des contradictions de l'existence en se réfugiant dans l'illusion d'une appartenance à une sphère supérieure. Ce faisant, cet art perpétue et renforce les représentations qui permettent de condamner cette vie-ci au nom d'une vie supérieure imaginée. Il renforce la tendance au pessimisme, à la croyance en une incompatibilité fondamentale entre le monde tel qu'il est et les besoins et les aspirations humains[98].

À ce sentiment d'une supériorité métaphysique vis-à-vis des phénomènes, de leurs changements et de leur apparente impénétrabilité, Nietzsche en oppose un autre, qui lui aussi s'apparente au sublime. L'esprit libre, en effet, se sent lui aussi en un sens exhaussé au-dessus de la nature[99]. Son sentiment toutefois est fondé sur une connaissance (aussi imparfaite puisse-t-elle être) plutôt que sur une illusion ; c'est l'exigence même de sa méthode qui colore son expérience de ce ton sublime. Le plaisir naît entre autres de la connaissance « parce qu'avec une connaissance nouvelle, si modeste soit-elle, nous sentons que nous nous sommes exhaussés au-dessus de *tout le monde* [*über* Alle *erhaben* … *fühlen*][100] et que nous sommes les seuls à savoir ici ce qui est exact. »[101] Ainsi renaît un sentiment similaire au sublime de l'art de l'au-delà, circonscrit cependant par les exigences d'une méthode et dans les limites de l'immanence de la nature, celle-ci constituant le domaine possible de notre expérience[102].

On a déjà vu, au chapitre 3, comment Nietzsche pense le rôle de l'art dans la synthèse de connaissance et d'illusion de la culture de l'avenir. À sa mise à l'écart de l'artiste contemporain en la figure du génie répondront des développements dans les suppléments à *Humain, trop humain* sur la possibilité d'assigner à l'artiste un rôle nouveau. Mais une question importante, interne au premier volume d'*Humain, trop humain*, persiste : si, comme nous l'avons vu, Nietzsche ne repousse pas

---

[98] HH § 32.

[99] Dans une note de 1880 (7[15]), Nietzsche parlera de « son type de sublime » en des termes qui rappellent le flottement de l'esprit libre : « [il] n'est pas sombre ou exigeant, mais le vagabondage furtif et solitaire d'un *papillon*, là-haut, longeant les berges rocheuses d'un lac, là où les bonnes plantes et les fleurs poussent à foison [;] insoucieux de ce que la vie, peut-être, ne dure qu'un jour, et de ce que la nuit est trop froide pour ma fragilité ailée ».

[100] Sur la connotation de « sublime » de l'adjectif lui-même à l'époque de Nietzsche, voir Grimm[1], article « erhaben ».

[101] HH § 252.

[102] Gardons cependant à l'esprit le fait important que cette nature est traversée d'erreurs, aussi indépassables qu'elles sont fondamentales. Malgré donc que la science permette, par ce geste de type kantien de limitation du domaine de la connaissance à l'expérience possible, de renvoyer l'aspiration à la connaissance dans le domaine de l'immanence, elle ne saurait selon Nietzsche atteindre à l'intérieur de celui-ci qu'à des vérités toutes relatives.

exactement l'art dans ces textes, mais plutôt *une certaine façon de valoriser un certain type d'art* — c'est-à-dire, avant tout, le culte du génie appliqué à l'artiste qui prétend posséder et pouvoir partager une connaissance intuitive du monde dans ses œuvres — alors Nietzsche suggère-t-il peut-être de *valoriser différemment un autre type d'art* ? Plutôt que d'un rejet de l'art ou d'un décret de la mort de l'art, s'agirait-il peut-être simplement d'un renversement esthétique ? Y aurait-il, autrement dit, une esthétique positive déjà dans *Humain, trop humain* ? C'est cette question qu'il s'agira d'aborder dans le prochain chapitre, en réévaluant la thèse d'un formalisme de Nietzsche à l'époque d'*Humain, trop humain* et en nous arrêtant aux différentes ouvertures envers l'art que l'on trouve dans ce livre.

5. Premiers éléments d'une nouvelle posture esthétique dans *Humain, trop humain*

La pensée sur l'art que Nietzsche formule dans *Humain, trop humain* a traditionnellement été interprétée comme une critique sans appel de l'art, comme un moment négatif du parcours d'un auteur qui a énoncé ailleurs ses positions importantes à son sujet[1]. Face à l'ampleur de la rupture qui s'y fait jour, face au rejet de la figure du génie, aux considérations critiques sur la psychologie de l'artiste et à la déclaration répétée du caractère dépassé de l'art comme moyen de culture, l'impression dominante est initialement celle d'un rejet total de l'art. Cependant, l'interprétation de la problématique culturelle de Nietzsche et de sa critique du génie réalisée dans les chapitres précédents nous contraint à reconsidérer cette perspective. Même lorsqu'il le critique impitoyablement, Nietzsche insiste sans cesse sur la nécessité vitale de l'art. Sa critique n'est pas intégrale, mais correspond au rejet d'une forme particulière que peut prendre d'art : « l'art de l'au-delà », lequel s'appuie sur et renferme des modes de penser métaphysiques. Quels rôles, dès lors, sont réservés à l'art dans *Humain, trop humain* ?

J'explorerai dans ce chapitre certaines des façons dont l'art se maintient dans *Humain, trop humain* malgré son apparente condamnation. Je commencerai cependant par considérer en détail l'hypothèse qui m'apparaît dominante dans le commentaire, soit la thèse d'une adhésion passagère de Nietzsche à la théorie formaliste d'Eduard Hanslick à la fin des années 1870 (5a-c). Nous pourrons ainsi mieux voir ce que la pensée de Nietzsche, malgré les apparences, n'est pas, avant de nous tourner vers les signes avant-coureurs de la réintégration de l'art dans les compléments à *Humain, trop humain* de 1879 (5d-e).

a. Le rapport de Nietzsche à Hanslick et la thèse d'un « retournement » esthétique

L'un des rares commentateurs à avoir attribué une position esthétique positive à Nietzsche dans *Humain, trop humain* est Éric Dufour, qui a suggéré que Nietzsche défend dans ce livre une

[1] Voir par exemple C. Schüle, « Ästhetik », dans H. Ottmann (éd.), dans *Nietzsche Handbuch*, 2000, p. 197, où la période moyenne est qualifiée de « période critique de l'esthétique (*ästhetik-kritische Periode*) ». Ce jugement, assez souvent repris, est ancien ; on le trouve déjà en 1900 chez J. Zeitler, *Nietzsches Ästhetik*, qui parle d'une d'une « esthétique critique » (*kritische Ästhetik*) dans les textes de cette période (voir le titre de la deuxième partie de son livre, p. 119 sq.)

esthétique musicale formaliste, modelée sur celle d'Eduard Hanslick[2]. Selon Dufour, l'abandon de la cause wagnérienne marqué par *Humain, trop humain*[3] s'accompagnerait de l'abandon total par Nietzsche de sa première esthétique et de l'adoption de la position de l'adversaire et antithèse de son précédent maître en matière d'esthétique musicale. Après avoir chanté les louanges du pouvoir de la musique et de sa puissance, capable d'opérer une transformation de la culture par sa vertu communicative, Nietzsche soutiendrait désormais que la musique ne peut rien exprimer du tout. En plein accord avec Hanslick, ce refus de l'expression s'accompagnerait d'une valorisation de la forme (au sens d'une structure sonore se déployant dans le temps), reconnue comme lieu authentique de la beauté musicale.

Si la position de Dufour a déjà été remise en question par d'autres commentateurs, la question persiste cependant : quel rôle joue la forme dans les écrits sur l'art et la musique de la période moyenne, et dans quelle mesure la réflexion de Nietzsche de cette époque se laisse-t-elle rattacher au formalisme[4] ? L'étude de ce problème me permettra de clarifier certaines des nuances de la position de Nietzsche vis-à-vis de l'emploi de « symboles » artistiques, qu'il associe surtout à l'art de « l'au-delà », c'est-à-dire l'art qui fait usage de ces symboles pour renvoyer à des hypothèses métaphysiques, transcendantes. Dufour à mon avis a raison de prêter à Nietzsche plus qu'une critique et une condamnation de l'art dans ces textes, mais il serait erroné d'y voir surtout une reprise des arguments contre l'expression et pour la beauté proprement musicale de Hanslick. Malgré cela, si Nietzsche ne partage pas les prémisses du formalisme, il valorise bien une écoute attentive à la beauté formelle. C'est une sorte de moyen terme entre les positions incarnées par Wagner et

---

[2] Dans son article « L'esthétique musicale formaliste de *Humain trop humain* », *N-S* 28, 1999, ainsi que dans la section dédiée à la période moyenne de son livre *L'esthétique musicale de Nietzsche*, 2006, p. 157-225, section où le premier texte est repris et modifié et où Dufour développe davantage sur Hanslick et l'orientation générale de la philosophie de Nietzsche à la fin des années 1870. Hormis Dufour, les seules études sur le rapport de Nietzsche à Hanslick se concentrant sur une période autre que celle de la NT et les années de formation sont, à ma connaissance, celles de Manfred Eger, qui a soutenu (sans cependant le démontrer de façon convaincante) que Nietzsche avait emprunté un grand nombre d'arguments et surtout d'images à Hanslick dans l'écriture du *Cas Wagner*. Voir en particulier son article « Zum Fall Wagner/Nietzsche/Hanslick », dans *Entdecken und Verraten : Zu Leben und Werk Friedrich Nietzsches*, A. Schirmer & R. Schmidt (éds), 1999.

[3] Comme nous l'avons vu dans l'introduction de cette section, cet abandon n'est pas total ; mais il est au moins apparent.

[4] Voir C. Landerer, « Hanslick », dans *Wagner und Nietzsche. Kultur — Werk – Wirkung*, S. L. Sorgner, H. J. Birx & N. Knoepffler (éds), 2008, p. 382-383, selon qui le rapport du Nietzsche de la période moyenne et de la maturité à Hanslick reste encore une question ouverte.

Hanslick que propose Nietzsche, dans l'optique de sa conception de la culture comme regroupement productif de forces en tensions.

Dans la deuxième moitié du 19e siècle, Wagner et Hanslick représentaient pour ainsi dire les deux pôles opposés des débats concernant l'esthétique musicale. Le compositeur avait défendu, depuis les écrits théoriques de son exil zurichois jusqu'à ses textes plus tardifs[5], le pouvoir expressif de la musique et l'enracinement du langage en elle. Le critique viennois, au contraire, était le porte-étendard de la position formaliste, refusant à la musique tout pouvoir expressif propre, et appelant à une écoute attentive à la beauté de la structure musicale plutôt qu'à son sens. Aucun rapprochement entre les deux perspectives ni de position mitoyenne ne semblaient possible. Il fallait prendre parti.

Nietzsche, c'est bien connu, a plaidé publiquement la cause de Wagner dans ses premiers écrits, de la *Naissance de la tragédie* (1872) jusqu'à la quatrième *Considération inactuelle*, *Richard Wagner à Bayreuth* (1876)[6]. On peut affirmer sans trop exagérer que tout ce que publie Nietzsche avant 1878 (hormis ses travaux philologiques) vise à soutenir le *Kulturkampf* wagnérien, son projet d'une réforme de la société par et pour l'art. Et pourtant, la relation de Nietzsche à Wagner a toujours été teintée d'ambivalences. Son soutien au projet culturel de Wagner était constant, mais son adhésion à sa personne et à ses théories esthétiques l'était beaucoup moins.

Même lorsque Nietzsche est au plus fort de son wagnérisme, son intérêt pour le critique viennois semble persister, et la relation de Nietzsche à Hanslick est, comme sa relation à Wagner, elle aussi marquée d'ambivalences. Sa première lecture du court traité *Du Beau musical* (*Vom Musikalisch-Schönen*) de Hanslick, texte central de l'esthétique musicale formaliste au 19e siècle, a vraisemblablement eu lieu en 1865 lors de ses études de philologie à Bonn, où Nietzsche l'aurait

---

[5] Principalement dans *Opéra et drame* (1851) et dans le *Beethoven* (1870).

[6] Ces deux textes ont d'ailleurs suscité des réponses du parti adverse. Un compte rendu anonyme de la NT de 1873, vraisemblablement rédigé par R. Zimmermann, collègue de Hanslick à Vienne et auteur d'une *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft* (1865) herbartienne, avait critiqué les prétentions (schopenhaueriennes) de Nietzsche à reconnaître dans la musique un « Urkunst » capable d'exprimer l'essence du monde phénoménal (voir Anonyme [R. Zimmermann], « Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik », compte rendu reproduit dans *Reaktionen und Rezensionen zu Nietzsches Werken,* H. Reich [dir.], 2013). Sur l'attribution du texte à Zimmermann (convaincante, vu la mention extrêmement favorable de Herbart), voir la lettre d'E. Rohde à Nietzsche du 27 février 1873, dans KGB 2/4, p. 215. Hanslick critiquera quant à lui le pathos messianique de la quatrième *Inactuelle* dans l'essai « Kritische Nachfeier von Bayreuth », dans son *Musikalische Stationen*, 1880, p. 254-255.

peut-être lu sous l'influence d'Otto Jahn, son professeur de philologie, également musicologue[7]. C'est à mon avis seulement à compter de cette époque qu'on trouve dans ses papiers des notes qui se rapportent manifestement à Hanslick et à son esthétique formaliste, plutôt que les signes d'une résistance plus générale à la musique moderne de son époque[8]. J'ai déjà traité plus haut des notes de 1862 sur l'« Essence de la musique », rédigées par Nietzsche pour la Germania, que certains commentateurs identifient comme les premiers signes d'une lecture de Hanslick, mais qui à mon sens ne permettent pas d'arriver à cette conclusion. Certains ont aussi reconnu des éléments hanslickiens dans la lettre à R. Buddensieg du 12 juillet 1864[9], mais ce rapprochement paraît également incertain. Il semble en effet permis par l'insistance de Nietzsche sur le fait que le plaisir physique pris à la musique — le frisson (*Schauer*), au sujet de la légitimité duquel comme critère de l'appréciation musicale se questionne Buddensieg — reposerait sur une « intuition intellectuelle (*geistig[e] Intuition*) » qui aurait sa racine « dans la partie la plus haute et la plus raffinée de l'esprit connaissant (*erkennenden Geist[]*) », intuition qui permettrait de plus un rapprochement maximal avec le compositeur[10]. Nietzsche cependant ajoute que cette intuition intellectuelle est en elle-même une « force créatrice (*schöpferische Kraft*) » et aurait quelque chose de « pressentiments de mondes supérieurs »[11]. On retrouve à vrai dire ici ce singulier mélange du rapport très intellectuel du jeune Nietzsche à la musique et d'idées tirées du romantisme, lequel s'exprimait déjà dans les textes de l'époque de la Germania. Nietzsche, en outre, place explicitement les réflexions de cette lettre en continuité avec ses textes sur l'« Essence de la musique » de 1862, qui précèdent très certainement sa lecture de Hanslick.

Quoi qu'il en soit de la datation exacte de cette première lecture, il est caractéristique que, si son jugement sur Jahn s'est rapidement durci à la suite de son départ pour Leipzig afin d'y suivre Friedrich Ritschl, son rapport à Hanslick est resté plus mesuré[12]. Nietzsche, malgré ses réserves partisanes,

---

[7] Voir Janz, vol. I, p. 165. Un exemplaire du livre dans sa 3e édition, publiée en 1865, se trouve dans la bibliothèque de Nietzsche (NPB, p. 275).

[8] Voir surtout la note en BAW 3, p. 98, mise sur le papier en 1865 alors que Nietzsche était à Bonn, qui est peut-être le premier signe clair de cette lecture. Cf. également l'Introduction à cette partie, surtout sections a et b.

[9] P. ex. K. Kropfinger, « Wagners Musikbegriff und Nietzsches "Geist der Musik" », N-S 14, 1985, p. 3-4.

[10] Comparer l'insistance ds Hanslick sur le « contenu spirituel (*geistige Gehalt*) » des œuvres musicales, p. ex. BM, p. 99. Cet aspect sera en partie atténué dans les éditions ultérieures de BM.

[11] Corr. I, p. 311-312 (KSB 1, p. 293).

[12] Voir K. Kropfinger, « Wagners Musikbegriff und Nietzsches "Geist der Musik" », p. 2-3 et A. Hartmann Calvacanti, « Nietzsche als Leser: Seine frühen Quellen und die Lektüre von Eduard Hanslick », dans *Zur unterirdischen Wirkung von Dynamit : Vom Umgang Nietzsches mit Büchern, zum Umgang mit Nietzsches Büchern*, M. Knoche, J. H. Ulbricht, & J. Weber (dirs), 2006, p. 51-53, qui tous deux contrastent le traitement très critique d'O. Jahn dans la note 1871, 9[8] à celui très

semble avoir (au moins parfois) traité Hanslick comme un interlocuteur digne de respect en matière d'esthétique[13]. D'un côté, il ne pouvait adhérer aux positions de Hanslick dans la mesure où la communication par la musique était essentielle au projet de réforme culturelle qu'il défendait[14]. Mais d'un autre côté, certains doutes persistants quant aux théories et à la personne de Wagner garantissent toujours une certaine sympathie pour les positions formalistes du critique[15].

Un fil directeur intéressant pour suivre la relation fluctuante de Nietzsche à Hanslick est celui des références à Lessing dans les années précédant la *Naissance de la tragédie*. En 1866, Nietzsche avait commencé à rédiger une critique de la réduction pour piano de la *Walkyrie* de Wagner, texte qui commençait par ces mots : « L'esthétique musicale se porte mal : il manque un Lessing pour marquer ses frontières avec la poésie. Nulle part ne ressent-on ce manque plus clairement que chez l'étrange poète-compositeur dont la dernière œuvre se trouve ici devant nous »[16]. La critique de Nietzsche ne concerne que la musique du prélude orchestral, dont il met en doute la capacité à exprimer par elle-même les événements dramatiques qui ont lieu sur la scène[17]. La musique du prélude, censée représenter une « tempête » décrite par les didascalies et par l'indication « stürmisch » de la partition, pourrait tout aussi bien, pour un auditeur qui n'aurait pas la scène ou la partition devant les yeux, évoquer une « roue qui tourne » qu'un « train à vapeur passant bruyamment »[18]. L'argument est typiquement hanslickien : la musique peut reproduire certains mouvements, mais n'est pas assez déterminée pour que ces mouvements évoquent un objet plutôt qu'un autre pour l'auditeur.

À la fin de1869, alors que Nietzsche est maintenant professeur de philologie classique à Bâle et qu'il s'est converti à la cause wagnérienne, son discours semble s'inverser. Dans une lettre à Erwin Rohde, décrivant son projet de traiter de problèmes esthétiques dans des conférences publiques qu'il prépare (*Le drame musical grec* et *Socrate et la tragédie*, qu'il prononcera en 1870), il écrit : « Il

---

factuel de Hanslick en 1871, 9[98]. Dans les notes manuscrites prises dans son exemplaire du livre de Hanslick, lesquelles seraient vraisemblablement aussi à dater de 1870-1871 (voir A. Hartmann Calvacanti, « Nietzsche als Leser », p. 54-56), Nietzsche était cependant beaucoup plus dur avec le critique.

[13] En plus du texte sur Hanslick mentionné à la note précédente, voir la lettre à Heinrich Köselitz du 22 mars 1884 (Corr. IV, p. 475-476 ; KSB 6, p. 486).

[14] Voir le ch. 4c.

[15] En outre, comme le souligne notamment A. Hartmann Calvacanti (« Nietzsche als Leser », p. 51), Hanslick pouvait servir de soutien à Nietzsche contre Wagner dans sa défense de l'autonomie et de la prééminence de la musique, caractères que ce dernier, même dans sa période « schopenhauerienne », n'a jamais entièrement admis (voir aussi K. Kropfinger, « Wagners Musikbegriff und Nietzsches "Geist der Musik" », p. 10).

[16] BAW 3, p. 207.

[17] Contraster le traitement par G. Krug du prélude du *Tristan*, discuté *supra*, p. 101-102.

[18] BAW 3, p. 207-208.

s'agit avant tout de dépasser puissamment le *Laocoon* de Lessing : ce qu'il est à peine permis de dire sans angoisse intérieure et sans honte. »[19] Plutôt que de chercher, à l'aide d'arguments formalistes, à reproduire pour la musique la séparation des principes appropriés aux différents arts telle que Lessing l'avait opérée dans sa polémique contre l'*ut pictura poesis*, il s'agit maintenant de défendre l'unité primordiale des arts, thèse chère à l'esthétique wagnérienne. Mais Nietzsche, bien sûr, va plus loin que Wagner et, en ce sens plus schopenhauerien que le compositeur, accorde la primauté à la musique et cherche à la penser comme « clé de toute philosophie de l'art »[20].

C'est notamment cette différence avec Wagner qui explique que nous trouvons encore des traces d'idées hanslickiennes à l'époque de la rédaction de la *Naissance de la tragédie*. Dans le fragment 12[1] de 1870, maintes fois commenté, Nietzsche affirme de façon surprenante que le « sentiment » est « ce qui est absolument en soi non artistique », qu'autant pour l'artiste que l'auditeur il entrave « l'accès au sanctuaire de la musique »[21]. Il emprunte également à Hanslick l'argument de l'impossibilité pour la musique d'exprimer des sentiments déterminés pour soutenir sa conception de la musique dionysiaque :

> Ce que nous appelons *sentiments* est déjà, du point de vue de cette volonté, pénétré de représentations conscientes et inconscientes qui le saturent, et n'est plus ainsi objet direct de la musique [...]. Prenons en exemples les sentiments de l'amour, de la crainte et de l'espoir : la musique ne peut plus rien engager avec eux de manière directe, tant chacun d'entre eux est déjà rempli de représentation.[22]

L'auditeur attentif à la musique par le biais des sentiments qu'elle suscite en lui ne trouvera pas accès aux révélations de l'art musical ; ces affects sont « une sorte d'ordre symbolique intermédiaire qui peut lui donner un avant-goût de la musique, tout en l'excluant pourtant de ses plus intimes sanctuaires »[23]. Sans nécessairement valoriser une écoute formaliste — il critiquera dans la *Naissance de la tragédie* l'« esthétique erronée » qui « exig[e] de la musique (...) qu'elle suscite le *plaisir pris aux belles formes* »[24] — Nietzsche s'oppose bien ici aux esthétiques du sentiment, et donc à la position wagnérienne sur l'expression musicale.

Lorsque plus tard, dans les fragments de janvier 1874, Nietzsche se montre très critique à l'égard de Wagner suite aux difficultés de l'entreprise de financement du théâtre de Bayreuth, il ne prend pas

---

[19] Lettre du 7 octobre 1869, Corr. II, p. 62 (KSB 3, p. 63).
[20] Lettre de H. Romundt à Nietzsche du 4 mai 1869, où il se remémore les thèmes de discussions de l'hiver 1868-1869 (KGB 2/2, p. 8 ; la lettre est citée par les éditeurs dans KSA 14, p. 41).
[21] OPC I-1, p. 433-434 (KSA 7, p. 364-365).
[22] 1870, 12[1], OPC I-1, p. 433-434 (KSA 7, p. 364).
[23] OPC I-1, p. 435 (KSA 7, p. 365).
[24] NT § 16, p. 183 (KSA 1, p. 104).

pour autant le parti de Hanslick, et critique encore « la théorie formaliste qui fait des sons des arabesques »[25]. On pourrait presque croire à un emploi délibéré de Hanslick comme contrepoids (voire contrepoison, *Gegengift*) à Wagner : lorsqu'il adhère aux idées de celui-ci, Hanslick prend souvent plus de place ; lorsqu'il commence à douter, il l'écarte[26]. Pour anticiper quelque peu sur mon argument, c'est toujours ce que fera Nietzsche dans *Humain, trop humain* : il ne deviendra pas soudainement formaliste, mais cherchera à formuler une conception en équilibre entre l'expression et son rejet, en refusant à la musique la capacité à la révélation sans toutefois la réduire à quelque chose de purement formel.

Il convient également de nuancer, à l'inverse, l'ampleur de la supposée rupture que marque *Humain, trop humain* avec Wagner. Si, dans l'ensemble, il s'agit du moment où Nietzsche cesse de soutenir publiquement la cause du *Meister* de Bayreuth pour s'attaquer à ses propres problèmes philosophiques, Wagner et sa musique ne sont pas pour autant entièrement rejetés. Les mentions supprimées à Wagner dans le premier volume d'*Humain, trop humain* (où Wagner n'est, dans la version publiée, jamais nommé) sont instructives à cet égard. Nietzsche s'y prononce toujours avec grand respect, voire avec admiration. Dans la version au propre du § 220, il plaçait Wagner parmi Dante, Raphaël et Michel-Ange, étant comme eux un artiste dont la « transfiguration céleste » des « erreurs religieuses et philosophiques de l'humanité » serait destinée à perdre sa puissance dans un avenir où ces illusions auraient été révélées comme telles[27]. Dans le manuscrit pour l'imprimeur du § 221, texte où Nietzsche oppose un art révolutionnaire et naturaliste à la continuité de l'autolimitation comme éthos artistique hérité des Grecs, Nietzsche allait jusqu'à suggérer que Wagner était celui qui récoltait les fruits de cette continuité dans le présent : « On voit ici comment, pas à pas, les liens se font, grâce à Wagner, 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 »[28]. Alors même que Nietzsche condamne l'art de son temps à une mort imminente[29], il semble que Wagner reste pour lui le sommet artistique de l'époque[30]. Enfin, la troisième référence,

---

[25] 1874, 32[52].

[26] Voir B. Schmidt, *Der ethische Aspekt der Musik. Nietzsches « Geburt der Tragödie » und die Wiener klassische Musik*, 1990, p. 31, au sujet de NT : « Dans sa critique de Wagner, Nietzsche tente de prendre en compte la position de Hanslick, et ainsi de dépasser, au moins dans les grandes lignes, l'opposition entre Hanslick et Wagner. »

[27] OPC III-1, p. 568 (KSA 14, p. 137).

[28] OPC III-1, p. 568 (KSA 14, p. 137).

[29] Au § 222 d'HH.

[30] Même sans la mention de Wagner, le texte tel qu'il est publié laisse tout de même entendre que ce sommet est bien atteint par la musique de l'époque de Nietzsche. La mention du compositeur avait d'abord été ajoutée au-dessus du texte dans le manuscrit au propre du § 221 (Mp XIV I, p. 233), avant d'être rayée. Elle semble donc avoir été réintroduite dans le manuscrit pour l'imprimeur

supprimée de la version au propre du § 272, mentionne Wagner dans la perspective de la culture, le décrivant, avec Goethe et Luther, comme un individu doté d'une grande « *force élastique* (Spannkraft) », pouvant ainsi traverser dans le cours de son existence « ce que peuvent à peine parcourir quatre générations à la file »[31]. Même si elles sont supprimées de la version définitive, ces mentions sont autant de traces d'une ambivalence qui persiste au moins jusqu'à la fin de 1877. Ce n'est vraiment qu'en 1878 qu'intervient la rupture, au moment où Wagner attaque publiquement Nietzsche dans les *Bayreuther Blätter*[32], *après* donc la publication d'*Humain, trop humain* au mois de mai de la même année. Cette apparente ambivalence peut se comprendre à la lumière du caractère profondément ambigu du développement des arts, qui, pour ceux qui ne le comprennent pas, prend l'aspect d'une replongée dans le naturalisme. Dans son cours sur l'*Histoire de l'éloquence grecque*, Nietzsche avait écrit au sujet de Démosthènes (plusieurs fois associé à Wagner dans ses écrits de la période bâloise) des lignes qui s'appliquent également au compositeur :

> Le grand « style » est difficile à saisir : il est étonnant de voir comment les génies d'un art qu'ils libèrent et portent à la perfection donnent facilement à leurs contemporains l'impression qu'ils sont des naturalistes, ou des virtuoses ou même des dilettantes, parce qu'ils se débarrassent de l'étroitesse et des claires délimitations séparant les genres (« manières ») et entrent en possession de la totalité des moyens.[33]

Au moment d'écrire *Humain, trop humain* en 1876-1878, Nietzsche connaît donc Hanslick depuis longtemps. Plus encore, il avait déjà laissé une certaine place à ses arguments à l'époque de la rédaction de la *Naissance de la tragédie*, au moment où il semblait pourtant au plus fort de son wagnérisme. Ceci implique donc, d'une part, que la présence apparemment soudaine d'arguments

---

réalisé par Heinrich Köselitz, encore wagnérien à l'époque (voir F. R. Love, *Nietzsche's Saint Peter*, 1981, p. 11-12), peut-être comme suggestion du copiste, ou peut-être encore à la demande de Nietzsche, avant d'être encore une fois rayée. Peut-être aussi Nietzsche a-t-il délibérément réintroduit la mention du compositeur, mais, son éditeur ayant refusé de publier son livre sous pseudonyme (voir Schaberg, p. 58-59), décida-t-il d'éviter de se risquer à associer encore son nom à celui de Wagner, même de façon plus mesurée qu'auparavant, de crainte que ses lecteurs ne pensent qu'il souscrivait toujours aux « vues métaphysico-artistiques » de ses « précédents écrits » (1876, 23[159]).

[31] OPC III-1, p. 572 (KSA 14, p. 140).

[32] Dans la troisième partie de *Public et popularité*, publiée dans la livraison d'août 1878, à la suite de quoi Nietzsche ne lira vraisemblablement plus la feuille de parti des wagnériens. Voir la lettre à sa mère du 21 avril 1880, où il écrit : « Je ne veux *plus rien* entendre au sujet des Bayreuther B<lätter>, je ne les lis *plus* depuis juillet 1877. » (Corr. IV, p. 22 ; KSB 6, p. 17) Nietzsche fait évidemment référence à août 1878 ; voir Janz, vol. II, p. 268-269 pour la chronologie des événements.

[33] *Histoire de l'éloquence grecque*, EPN X, p. 238. Notons les références au dilettantisme, critique traditionnelle mobilisée contre Wagner, et à l'abolition de la frontière entre les genres, part essentielle de son idéal. En général, ce cours me semble plus près de la perspective ambiguë sur Wagner de HH, notamment en ce que Nietzsche y contraste l'emploi de phrases courtes d'Hegésias de Magnésie, fondateur de l'asianisme en rhétorique, avec « la grande structure périodique de Beethoven et Wagner » (p. 244). Cf. la comparaison de Wagner à Démosthènes en WB § 9, et plus tard le souci exprimé dans la note 1878, 30[15] de contraster leurs différences après les avoir rapprochés.

de type formaliste dans la réflexion sur l'art de Nietzsche n'est nouvelle que pour les textes publiés. Si l'on garde à l'esprit que l'ensemble des textes publiés par Nietzsche au cours des années 1870 visait à soutenir le *Kulturkampf* wagnérien, c'est-à-dire avant tout à soutenir le projet artistique de Bayreuth en vertu des effets culturels qu'il en escomptait, on ne s'étonnera pas que Nietzsche ait voulu garder sous silence ses désaccords esthétiques ou personnels avec Wagner, qui pouvaient lui apparaître secondaires[34]. Ceci implique d'autre part que le recours par Nietzsche à des arguments de type formaliste ne signale pas à lui seul un revirement total de son esthétique musicale. Il ne s'agit pas d'une simple réaction, dans laquelle l'abandon de l'esthétique wagnérienne s'accompagnerait de l'adoption de celle de son plus fameux adversaire. On peut plutôt s'expliquer cette apparente nouveauté par le fait que les idées de Nietzsche sur l'art et la musique viennent maintenant librement au jour, alors que, après l'expérience de Bayreuth, il est convaincu que Wagner n'est pas en mesure de tenir ses promesses en matière de culture.

b. L'esthétique formaliste de Hanslick

Avant d'examiner les textes sur l'expression et la beauté musicales de la période d'*Humain, trop* humain, arrêtons-nous d'abord à conception du formalisme associée à l'esthétique musicale de Hanslick afin d'établir les termes de la comparaison.

Dans la préface à son livre *Du beau musical*, Hanslick divise l'argument du traité en deux « propositions principales » (*Hauptsätze*), l'une négative et l'autre positive[35]. La proposition négative concerne la polémique qu'il mène contre l'esthétique du sentiment, qu'il critique notamment pour son manque de scientificité[36]. Sans nier le fait, indéniable, que les œuvres musicales suscitent des sentiments, Hanslick suggère « que dans les recherches esthétiques, c'est d'abord le bel *objet* et non le sujet sentant qu'il faut étudier »[37]. Une esthétique comme science du beau implique *d'abord* de connaître l'objet qui suscite le sentiment de la beauté, afin précisément d'élucider *comment* il y parvient. Le sentiment est certes le point de départ de l'investigation, mais ne saurait être le thème principal de l'esthétique musicale[38].

---

[34] Sur cette question, voir C. Landerer & M.-O. Schuster, « Nietzsches Vorstudien zur *Geburt der Tragödie* in ihrer Beziehung zur Musikästhetik Eduard Hanslicks », *N-S* 31, 2002, p. 120-121.

[35] BM, p. VIII-IX.

[36] BM, p. 1-2.

[37] BM, p. 2.

[38] Voir BM, p. VIII : « Je partage entièrement l'opinion selon laquelle la valeur ultime du beau reposera toujours sur l'évidence immédiate du sentiment. Mais je suis tout

En considérant l'expression des sentiments comme « but ou destination » (*Zweck oder Bestimmung*) de la musique[39], poursuit Hanslick, les esthétiques du sentiment ont suggéré que le critère du beau et l'objet de l'esthétique musicale seraient à trouver en dehors des œuvres musicales elles-mêmes. Cette hétéronomie est pour Hanslick inacceptable : comprendre le beau musical exige de se pencher sur la musique, et pas sur son supposé référent. En outre, et c'est là probablement l'argument le plus connu du livre, la musique ne peut avoir un sentiment comme « contenu (*Inhalt*) »[40], puisqu'elle n'est pas en mesure de produire le « noyau conceptuel (*begrifflicher Kern*) » propre à tout sentiment[41]. Tout ce qu'elle peut évoquer par ses propres ses moyens, c'est « l'aspect *dynamique* (*das* Dynamische) », accidentel, du sentiment[42]. Elle peut exprimer « l'adjectif » qui le caractérise, mais jamais son « substantif »[43]. Une musique rapide, au rythme irrégulier, dont la mélodie comporte de grands sauts d'intervalles, pourrait légitimement être qualifiée d'agitée ; mais cette propriété dynamique pourrait aussi bien appartenir à l'amour qu'à la colère (voire à une pierre descendant le flanc abrupt d'une colline) et ne permet pas d'établir la référence à un sentiment sans l'ajout d'un supplément d'information (paroles, drame, titre, programme, etc.), extramusical. Inversement, le fait que certaines pièces de musique vocale aient pu être associées à plusieurs textes aux contenus expressifs fort différents, pour lesquels elles paraissent chaque fois aussi bien renforcer l'expression du texte, témoigne en faveur de cette position. Hanslick évoque l'air bien connu du *Messie* de Haendel, « For unto us a child is born », censé (si l'on se fie au texte) évoquer la jubilation face à la naissance du Christ, mais dont la mélodie est en fait empruntée à un duo « érotique » (le *No, di voi non vo' fidarmi*[44]) composé peu de temps auparavant[45].

Ce qui importe avant tout à Hanslick, c'est *par quels moyens* le sentiment du beau peut être *suscité* par l'œuvre musicale. C'est cet aspect que vient baliser l'exigence de la proposition positive : « la beauté d'un morceau est *spécifiquement musicale*, c'est-à-dire qu'elle est inhérente aux combinaisons de sons sans référence à des pensées étrangères, extramusicales »[46]. C'est ce que Hanslick exprime également dans sa formule bien connue, que « [l]e véritable contenu de la musique

---

aussi fermement convaincu qu'on ne peut pas déduire une seule loi musicale de tous les appels habituels au sentiment. »

[39] BM, p. 4.

[40] BM, p. 4.

[41] BM, p. 18.

[42] BM, p. 21.

[43] BM, p. 18.

[44] Le thème en était celui d'une résistance joueuse aux charmes de l'amour et de la beauté (« Non, je ne mettrai pas ma confiance en vous,/Amour aveugle, beauté cruelle ! ») — expression de joie d'un genre tout différent que celle que pourrait engendrer chez les croyants la naissance du Rédempteur, bien que la même musique convienne très bien aux deux textes.

[45] BM, p. 32-33.

[46] BM, p. IX.

sont des *formes sonores en mouvement* (tönend bewegte Formen) »[47]. La musique n'est pas représentative, elle ne « contient » que des sons ordonnés dans le temps. Son caractère quasi linguistique, le fait bien connu qu'elle possède une syntaxe, mais est sémantiquement indéterminée, était précisément ce qui avait permis aux romantiques de la lier au langage et de la présenter à la fois comme son origine et sa quintessence[48]. Cette même indétermination est maintenant ce qui permet à Hanslick d'affirmer qu'« elle est une langue que nous parlons et comprenons, mais que nous ne sommes pas en mesure de *traduire* »[49].

Le formalisme musical ne correspond pas exactement à la proposition positive, mais résulte bien plutôt de l'addition de ces deux prémisses. La proposition positive exige que le beau musical soit situé dans quelque chose de propre à la musique, et la proposition négative doit démontrer que la musique ne peut rien exprimer par ses moyens propres ; c'est seulement en combinant ces deux arguments qu'il est possible à Hanslick d'affirmer que le beau musical relève *exclusivement* de la forme donnée aux sons, de la structure audible de l'œuvre musicale. L'existence d'autres modes d'expressions que ceux qu'admet Hanslick pour la musique mettrait en danger son syllogisme. Et Nietzsche, précisément, admet un tel mode d'expression, qu'il présente en outre comme proprement musical, sous la guise d'un symbolisme des formes musicales.

c. Sensualisme et symbolisme : deux formes de l'écoute attentive à la forme

Éric Dufour a suggéré que Nietzsche adhère, dans *Humain, trop humain*[50], à la position formaliste de Hanslick dans son ensemble. Selon lui, Nietzsche soutiendrait que « [l]a musique n'a [...] aucun sens

---

[47] BM, p. 45. La détermination de la forme comme contenu de la musique est à mon avis volontairement paradoxale, visant à montrer que la distinction entre forme et contenu se dissout lorsqu'on cherche à l'appliquer rigoureusement à la musique. Voir le chapitre VII, où Hanslick s'efforce de montrer que la musique n'a pas de contenu, et en particulier BM, p. 134 : « Il ne peut en réalité être question du *contenu* d'une œuvre d'art que si l'on oppose ce contenu à une *forme*. Les notions de "contenu" et de "forme" se déterminent et se complètent mutuellement. [...] Dans la musique, cependant, nous voyons le contenu *et* la forme, la matière et son organisation (*Gestaltung*), l'image et l'idée fusionnés dans une sombre et inséparable unité. » Ce qui a pour conséquence que la musique ne peut mettre en forme différemment un même contenu, comme le peuvent les arts représentatifs. « Dans la musique, il n'y a pas de contenu par opposition à la forme, parce qu'elle n'a pas de forme en dehors du contenu » (BM, p. 135).

[48] BM, p. 68.

[49] BM, p. 48.

[50] É. Dufour interprète les deux volumes de l'édition de 1886 comme un tout, alors qu'à mon avis et comme je tenterai de le démontrer dans les chapitres suivants, le premier volume soulève surtout des problèmes, à partir desquels Nietzsche commencera à élaborer une nouvelle position positive dans les deux textes du second volume. Pour une lecture plus attentive aux différentes étapes du développement de la pensée sur l'art de Nietzsche à l'époque, voir notamment le

extramusical »[51], et sa conception du beau serait « totalement hanslickienne »[52]. Nietzsche souscrirait donc à la proposition négative de Hanslick et adopterait (et ce, sans pour autant admettre explicitement les exigences de la proposition positive) le contenu de la conception du beau de Hanslick.

Les textes clés sur la question de l'expression musicale dans le premier volume d'*Humain, trop humain*, sur lesquels Dufour appuie son argumentation, sont les paragraphes 215, 216 et 217. Nietzsche y décrit le procédé par lequel la musique a pu devenir un langage symbolique (§ 216), s'oppose aux théories romantiques selon lesquelles elle serait un « langage *immédiat* du sentiment » (§ 215) et se questionne sur les conséquences de cette évolution (§ 217).

D'emblée, la suggestion plusieurs fois répétée par Nietzsche qu'existe un symbolisme musical conventionnel le distingue radicalement de Hanslick[53]. Ce dernier, dans son traité, n'avait en effet admis l'existence que d'un symbolisme musical naturel. Selon lui, nous interprétons *nécessairement* les éléments qui composent la musique (« tonalités, accords et timbres »)[54] en les liant à certains sentiments : « [c]omme les couleurs, les sons possèdent en effet déjà, par nature et dans leur isolement, une signification symbolique qui agit en dehors de et avant toute intention artistique »[55]. Hanslick renvoie même (avec ironie) à l'inventaire des significations symboliques des différentes tonalités proposé dans les *Ideen zur Ästhetik der Tonkunst* de Schubart, comme pendant à « l'interprétation des couleurs » présentée par Goethe dans son *Traité des couleurs*[56]. Les sons, comme les couleurs, sont « une force par nature déjà mise en rapport sympathique pour nous avec certaines tonalités affectives (*Stimmungen*) »[57]. Hanslick les place cependant hors de la sphère de l'esthétique pour deux raisons principales. La première est que notre compréhension symbolique de ces éléments musicaux ne repose pas sur un « rapport (*Zusammenhang*) » au sens fort entre *l'objet musical comme organisation sonore* et le sentiment évoqué[58]. Hanslick est catégorique : pour qu'il

troisième chapitre de J. Young, *Nietzsche's Philosophy of Art*, 1992, p. 58-91, consacré aux deux volumes d'HH.

[51] É. Dufour, *L'esthétique musicale de Nietzsche*, p. 199.

[52] É. Dufour, *L'esthétique musicale de Nietzsche*, p. 202.

[53] Cette limite à l'association de Nietzsche au formalisme musical a été suggérée, sans être autrement développée, par C. Landerer, « Form und Gefühl in Nietzsches Musikästhetik », dans *Nietzscheforschung* 13, 2006, p. 56, et par G. Liébert, *Nietzsche et la musique*, 1995, p. 222-223.

[54] BM, p. 22.

[55] BM, p. 22.

[56] BM, p. 23. Voir C. F. D. Schubart, *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst*, 1806, p. 377-382 et Goethe, *Zur Farbenlehre*. *Didaktischer Teil*, HA XII, 494 sqq. Hanslick croit à un (modeste) symbolisme des éléments de la musique, mais aurait difficilement pu adhérer à la théorie de Schubart, qui suggère entre autres choses que la tonalité de mi bémol majeur est « la tonalité de l'*amour*, de la *prière*, de l'entretien *familier* avec *Dieu* ; exprimant la Sainte Trinité par ses trois bémols. » (C. F. D. Schubart, *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst*, p. 377)

[57] BM, p. 23.

[58] BM, p. 23.

y ait expression, il faut qu'il y ait un *rapport d'analogie* entre l'exprimant et l'exprimé[59]. « Une telle relation naturelle est très éloignée d'une *expression* (Ausdrücken) ou d'une *représentation* (Darstellen). Je l'ai appelée "symbolique" dans la mesure où elle ne représente en aucun cas directement le contenu, mais reste une forme essentiellement différente de celui-ci »[60]. Autrement dit, ces symboles *évoquent* par les sons certaines tonalités affectives, sans nous les *présenter* par des moyens proprement musicaux. D'autre part, dans l'organisation musicale des sons, ces symboles naturels ne font plus leur effet, ou bien le font différemment[61]. Chaque accord mineur dans une tonalité majeure ne fait pas l'effet d'une explosion soudaine de tristesse ; de même, chaque pièce en mode majeur n'évoque pas nécessairement le bonheur. On pensera par exemple au cas bien connu de l'aria « J'ai perdu mon Eurydice, rien n'égale mon malheur » de l'*Orphée et Eurydice* de Gluck, où le héros chante sa désolation dans la tonalité de do majeur[62].

Le symbolisme musical, selon Nietzsche, a au contraire suivi un développement analogue à celui du langage. Comme pour Hanslick, les symboles musicaux ne possèdent pas à ses yeux de « rapport physiologico-psychologique » naturel avec un quelconque contenu[63]. Le langage, explique-t-il, s'est développé par l'association prolongée de gestes, qui eux peuvent posséder un rapport physiologique immédiat aux sentiments, à des sons. L'habitude de cette association permet, après un temps, d'évoquer avec le son seul le sentiment qu'évoquait au départ le geste[64]. La « musique absolue »[65] s'est développée de façon similaire : par son association à la parole dans le chant et l'opéra et à certains objets dans la « peinture musicale (*Tonmalerei*) », la musique « a conquis un domaine formidable de moyens symboliques »[66]. On comprend aujourd'hui ses « figures sonores (*Tonfiguren*) »[67] sans l'aide de la poésie. Il y a donc en musique pour Nietzsche un symbolisme qui prend appui sur une *forme*, et pas seulement un symbolisme de l'élémentaire,

---

[59] L'expression au sens habituel, renvoyant à quelque chose d'extérieur à l'objet musical et qui n'est donc pas (entièrement) contenu dans celui-ci, est repoussée d'emblée par l'exigence méthodologique du caractère *propre* à l'objet musical du beau, posée dans la proposition positive. Hanslick argumente en fait dans sa proposition négative surtout contre la représentation (*Darstellung*), seule sorte d'expression qui pourrait répondre à ses exigences, puisqu'elle implique que l'exprimé soit contenu (reproduit) *dans* ce qui exprime. Sur cette particularité de l'argument de Hanslick, voir M. Budd, *Music and the Emotions : The Philosophical Theories*, 1985, p. 21 sqq.

[60] BM, p. 23.

[61] Voir BM, p. 23 : « Sur le plan esthétique, ces effets indépendants élémentaires se neutralisent sous l'effet de lois supérieures communes. »

[62] Selon Hanslick, cet aria serait en outre expressivement ambigu : Orphée pourrait aussi bien chanter « j'ai trouvé mon Euridyce, rien n'égale mon bonheur », texte dont l'expressivité se trouverait tout autant renforcée par la musique (pourtant dramatiquement appropriée !) de Gluck (BM, p. 29).

[63] BM, p. 23.

[64] HH § 216.

[65] HH § 216.

[66] HH § 215.

[67] HH § 216.

comme le suggérait Hanslick[68]. Dufour analyse cet argument du devenir-langage de la musique comme une condamnation de la symbolique musicale, en prêtant à Nietzsche des arguments hanslickiens[69] et en évoquant un certain nombre de textes de la période de la *Naissance de la tragédie*[70]. La perspective d'*Humain, trop humain* est cependant fort différente de celle, plus combative, de la période bâloise : Nietzsche est maintenant doté d'une nouvelle « piété » vis-à-vis de l'histoire de la culture[71], il cherche à conserver le « trésor » acquis grâce aux (ou au prix des) erreurs du passé.[72] Et cette distance de l'historien, il l'applique également au présent[73]. C'est pourquoi le symbolisme de la musique n'est pas rejeté dans ces textes, mais plutôt décrit et analysé comme le stade auquel l'époque de Nietzsche se trouve dans son rapport à l'art musical et à partir duquel il lui faut donc prendre son point de départ pour repenser son rapport à celui-ci[74].

Que dit explicitement Nietzsche du formalisme dans ces textes ? Au paragraphe 215 d'*Humain, trop humain*, intitulé simplement « *Musique* », il écrit :

> La « musique absolue » est ou bien une forme en soi, dans l'état grossier de la musique où le retentissement en rythme et en diverses intensités produit de la joie en général, ou bien la symbolique des formes qui parle d'emblée à notre compréhension sans poésie, après que les deux arts se sont développés longtemps en étant liés et que la forme musicale a fini par être tissée de part en part de fils de concepts et de sentiments. Des hommes restés à la traîne pour ce qui est de l'évolution de la

[68] Sur ce symbolisme, voir BM, p. 29 sq. Voir également BM, p. 23, où Hanslick affirme clairement que la musique seule ne possède un pouvoir d'expression affective *que* grâce à l'expression de l'aspect dynamique de l'émotion et au symbolisme naturel des sons : « Un autre moyen d'atteindre le soi-disant but [*scil*. l'expression des sentiments], en dehors de l'analogie du mouvement et du symbolisme des sons, la musique pure n'en a pas. »

[69] É. Dufour, *L'esthétique musicale de Nietzsche*, p. 199 : « La musique n'a donc aucun sens extramusical. Peu importe ce que la musique peut "exprimer", "évoquer" ou encore "suggérer" : ce ne sont là que des associations d'idées proprement subjectives, qui varient suivant les individus et ne sont pas fondées dans la musique même. » Si Nietzsche condamne parfois l'arbitraire d'une écoute musicale « pathologique », c'est toujours en admettant que la musique possède bien une valeur symbolique. Voir par exemple le fragment 1876, 25[53], qui dans le manuscrit fait immédiatement suite à une première version du § 215 d'HH portant sur le symbolisme musical : « La musique n'a, prise dans son ensemble comme art (*als gesammte Kunst*), aucun caractère que ce soit, elle peut être sacrée et profane (*heilig und gemein*), et elle n'est l'un ou l'autre qu'une fois devenue entièrement symbolique. Ces glorifications sublimées de la musique en général, comme il s'en trouve p. ex. chez Bettina, sont des descriptions des effets d'une *certaine* musique sur des individus bien déterminés, qui ont en eux tous ces états sublimés et qui *à travers* eux approchent aussi la musique. » Sur les remarques sur la musique de Bettina von Arnim dans sa correspondance avec Goethe, cf. également BM, p. 112.

[70] Voir É. Dufour, *L'esthétique musicale de Nietzsche*, p. 199-200 et les notes 162-164 à la p. 222.

[71] 1883, 16[14].

[72] HH § 16.

[73] Voir *supra*, ch. 1a, p. 5, le passage de la lettre à M. Maier du 6 août 1878 où Nietzsche évoque son nouveau regard historique sur le phénomène et l'individu Wagner.

[74] Cette perspective culturelle de la réflexion sur l'art de Nietzsche, qui cherche, plutôt qu'à seulement cerner le phénomène, à tracer une *voie* vers un avenir à l'aide de l'art comme moyen de culture, le rapproche en outre beaucoup plus de la perspective esthétique wagnérienne que de celle de Hanslick.

> musique ressentiront le même morceau sur un mode purement formaliste, là où ceux qui ont suivi ses progrès comprendront tout de manière symbolique.

Ce passage illustre bien la distance qui sépare Nietzsche de Hanslick. Nietzsche suggère qu'il y a deux façons de comprendre l'intérêt pour la musique absolue et la valorisation de la forme qui lui est associée : un intérêt grossier, sensuel, pour la matérialité du son et un intérêt symbolique, intellectuel pour ce que ses formes représentent[75]. Le second aspect est en outre lié à la culture musicale et non à l'arbitraire d'une écoute pathologique[76]. Seul le premier mode d'écoute est ici critiqué, comme expression d'un manque de culture artistique[77].

Nietzsche poursuit la réflexion, cette fois avec un ton plus critique, au paragraphe 217, sur « *La désensualisation de l'art supérieur* ». Il y décrit un processus par lequel notre oreille est devenue, sous l'influence de la musique moderne, « plus intellectuelle » et, en un sens, « plus grossière »[78]. Nous écoutons maintenant la musique en cherchant le « "cela signifie" » plutôt que le « "c'est" », et pouvons tolérer plus de laideur, plus de « bruit » en vertu de la signification que nous trouvons en elle[79]. Or, Nietzsche ne condamne pas ici non plus cette écoute attentive au sens, mais voit un risque dans son intensification :

> Plus l'œil et l'oreille sont aptes à penser, plus ils approchent de la limite où ils deviennent insensibles : la joie se déplace dans le cerveau, les organes sensoriels eux-mêmes s'émoussent et s'affaiblissent, la symbolique ne cesse de se substituer à ce qui est, — et cette voie nous conduit à la barbarie aussi sûrement qu'une autre.

La menace qu'entrevoit Nietzsche est celle d'une intellectualisation *exclusive*, d'un terme où l'écoute ne deviendrait *que* symbolique[80]. Dans cette situation, les caractères sensibles de l'œuvre d'art s'effaceraient entièrement devant sa signification, et l'attitude de l'auditeur s'apparenterait à celle de l'amateur d'énigmes[81]. Mais il ressort clairement de ce texte que toute écoute symbolique n'est pas purement intellectuelle. Plus encore, Nietzsche soutient que l'intellectualisation de la

---

[75] Le rapprochement entre le matérialisme (philosophique) et le formalisme (esthétique) avait déjà été formulé dans un important texte de F. T. Vischer, « Ueber das Verhältnis von Inhalt und Form in der Kunst », 1858.

[76] Cf. HH § 168.

[77] É. Dufour semble lire le § 215 d'HH comme une valorisation du formalisme au sens de Hanslick (*L'esthétique musicale de Nietzsche*, p. 200-201), alors que Nietzsche y insiste sur le caractère primitif de la réception qu'il qualifie de formaliste.

[78] HH § 217.

[79] HH § 217.

[80] É. Dufour, *L'esthétique musicale de Nietzsche*, p. 201-202, assimile cette crainte de Nietzsche à une condamnation de l'écoute attentive au sens en général.

[81] Cf. OSM § 119, texte sur lequel je reviendrai plus en détail dans le ch. 7b.

sensibilité artistique, comme par ailleurs celle de la sensibilité (*Gemüth*) en général[82], est un processus irréversible :

> Chaque émotion est le fruit d'un devenir intellectuel (*Jede Regung ist intellektual geworden*) ; ce que l'on ressent p. ex. dans l'amour est le résultat de toutes les réflexions à ce sujet, de toute la métaphysique qui s'y est jamais liée, de toutes les *tonalités affectives voisines* apparentées *qui résonnent par affinité* (*aller verwandten* miterklingenden Nachbarstimmungen)[83].

Le symbolisme musical qu'expose Nietzsche n'implique donc pas d'emblée la soumission de la sensibilité à l'intellect dans l'expérience esthétique, puisque ce sont aussi les sens eux-mêmes qui s'intellectualisent, dans un enrichissement de la sensibilité par l'histoire de l'intellect[84].

Nietzsche laisse clairement entendre que nous n'avons pas encore atteint cette limite. Le risque que court son époque semble plutôt être à l'opposé d'un excès d'intellect dans l'écoute. C'est qu'à mesure que la musique se complexifie, que son langage s'enrichit de nouvelles possibilités expressives, une part toujours plus grande du public cesse d'être en mesure de la comprendre. Et plutôt que de cesser de s'intéresser à l'art, cette part du public cherche à prendre plaisir de façon *purement* sensible à ce qui lui est offert, soit une musique plus laide que jamais, mais signifiant pour qui la comprend « un monde plus beau qu'il n'y en a jamais eu »[85]. Le résultat est que le public incompréhensif « apprend avec toujours plus de plaisir à saisir dans la musique le laid et le répugnant en soi, c'est-à-dire ce qu'il y a de bas dans le sensible »[86]. Le problème que pose la désensualisation graduelle de la musique (et de l'art en général), contrairement à ce que l'on pourrait croire au départ, est donc double : il menace d'effacer l'aspect sensible de la réceptivité aux œuvres d'art pour ceux qui suivent les étapes de son progrès, mais également de mener à une régression de la sensibilité pour ceux qui ne sont pas en mesure de le suivre, et qui retournent à une écoute sensualiste du type décrit au § 215. Le § 217 est donc bien une défense de la sensibilité dans la réception des œuvres d'art, mais sans être pour autant un rejet des écoutes attentives aux symboles et de leur « intellectualité ». Le retour en arrière est impossible, « l'*art* devient toujours plus

---

[82] Voir sur ce sujet le ch. 2b, où le passage cité *infra* est également discuté.

[83] 1876, 23[80].

[84] Comparer É. Dufour, *L'esthétique musicale de Nietzsche*, p. 201, pour qui Nietzsche veut dans ces textes renverser la domination de l'intellect sur les sens dans la réception des œuvres d'art. À la lecture du § 217 d'HH, il n'est certes pas toujours très clair si Nietzsche pense à une sorte de sédimentation d'habitudes intellectuelles dans la sensibilité réceptive à l'œuvre d'art ou bien d'une véritable activité de l'intellect face à l'œuvre. Quoi qu'il en soit, la barrière entre les deux instances est tout sauf étanche, et Nietzsche ne plaide pas pour l'exclusion ou la domination de l'une ou de l'autre.

[85] HH § 217.

[86] HH § 217. Cf. HH § 168.

spirituel (seelenvoller) »[87]. Ce qui s'avère nécessaire, c'est de trouver une voie mitoyenne qui éviterait ces deux extrêmes, sans pour autant chercher à revenir en arrière, vers un stade antérieur du développement de la sensibilité, lequel développement correspond en un sens au développement de la culture elle-même. Ce pour quoi plaide Nietzsche est donc un équilibre entre l'activité sensible et intellectuelle dans la réception des œuvres d'art, entre l'attention donnée à l'expression et celle donnée à la mise en forme.

Depuis les textes sur l'« Essence de la musique » de sa jeunesse, et même tout au long de sa période wagnérienne, Nietzsche a cherché à concilier les extrêmes des théories expressivistes et formalistes de l'art, et de la musique en particulier. Pleinement wagnérien, il paraît presque douteux qu'il ait jamais pu l'être ; qu'il ait jamais été un partisan convaincu de la théorie formaliste de Hanslick relève *a fortiori* de l'invraisemblance. Mais qu'il ait intériorisé certaines des positions de Hanslick, proches de ses propres intuitions les plus anciennes, et des critiques qu'il opposait dans sa jeunesse à la musique wagnérienne, cela ne fait pas de doute. La voie que recherche Nietzsche n'est pas plus à trouver chez Hanslick qu'elle ne l'était « chez » Wagner — c'était, rappelons-le, toujours *Wagner tel que Nietzsche l'imaginait* qui pouvait apporter la solution à son problème culturel. La théorie artistique nietzschéenne n'a jamais été entièrement dépendante d'autres auteurs, ce que l'on pourrait aussi bien attribuer à son goût singulier, à son éducation autodidacte, qu'à son caractère. Mais même s'il n'adopte pas la position hanslickienne, il est indéniable que l'aspect formel de l'œuvre musicale et de l'art en général revêt à compter d'*Humain, trop humain* une signification beaucoup plus fondamentale dans sa conception de l'art, laquelle se signale déjà dans certaines suggestions, explicites ou non, quant à un avenir pour l'art comme moyen de culture. Les deux dernières sections de ce chapitre s'arrêteront à deux des principales ouvertures à l'art que l'on retrouve déjà dans le premier volume d'*Humain, trop humain*.

d. L'écoute pathologique et l'écoute artistique

Bien qu'il ne s'y fasse pas à proprement parler formaliste, Nietzsche valorise bien dans *Humain, humain* un mode d'écoute proche de celui du formalisme, attentif d'abord à la mise en forme des sons. Il parle en effet à cet égard de la nécessité de connaissances techniques pour obtenir « le

[87] 1876-1877, 23[138].

véritable plaisir artistique (*d[en] eigentlichen artistischen Genuss[]*) »[88] et affirme que « la position esthétique au sujet de l'œuvre d'art » est « celle du créateur », dont l'intérêt est tourné vers la mise en forme du matériau plutôt que vers la « matière (*Stoff*) »[89]. Seulement, il ne s'agit pas, comme chez Hanslick, d'une question de *légitimité*, c'est-à-dire d'établir le domaine dans lequel la beauté *proprement* musicale pourrait se situer[90]. Nietzsche décrit dans ces textes un mode d'attention à l'œuvre d'art (sans d'ailleurs l'associer à la beauté), qu'il valorise pour des raisons différentes, c'est-à-dire surtout dans une perspective à la fois culturelle et historiquement déterminée. Et, surtout, ce mode de réception formel n'exclut pas pour Nietzsche l'expression ou le symbolisme.

Ce qui peut laisser croire que Nietzsche se ferait formaliste dans la section sur l'art d'*Humain, trop humain*, c'est notamment que le ton de celle-ci est surtout dominé par la critique. Mais ce sera plutôt dans les « compléments » à ce premier volume, *Opinions et sentences mêlées* et *Le voyageur et son ombre*, qu'un nouvel idéal artistique sera plus concrètement esquissé[91]. Certaines indications pointant vers une nouvelle conception affleurent cependant déjà dans le livre de 1878, dans la section sur l'art comme hors de celle-ci. Dès le début de cette section, Nietzsche s'attache à décrire la beauté sous la forme la plus « noble » qu'elle peut revêtir à son sens :

> « *La lente flèche de la beauté,* » – La plus noble forme de beauté est celle qui ne transporte pas d'un seul coup, qui ne lance pas d'attaques fulgurantes et grisantes (cette espèce-là suscite facilement le dégoût), mais plutôt celle qui s'infiltre lentement, que l'on emporte avec soi presque sans s'en aviser et que l'on retrouve un jour en rêve, mais qui finit, après s'être longtemps tenue dans notre cœur avec modestie, par prendre totalement possession de nous, emplit notre œil de larmes, notre cœur de nostalgie (*Sehnsucht*). – À quoi aspirons-nous à la vue de la beauté ? À être beaux : nous nous imaginons (*wähnen*) que bien du bonheur doit s'y attacher. – Mais c'est une erreur. [92]

Une beauté modeste du point de vue des effets, qui pour cette raison nous touche seulement lentement. Une beauté, également, qui semble fonder *une foi en la beauté elle-même*, plutôt qu'en quelque chose qui la transcende. Que celle-ci repose sur une hypothèse erronée, que l'aspiration à devenir beau, lorsque satisfaite, ne donne pas nécessairement le résultat escompté, ne la disqualifie pas ; les promesses de la science que Nietzsche défend par ailleurs dans *Humain, trop humain* sont elles aussi incertaines. Pourquoi, dans ce cas, est-ce que cette forme de beauté serait plus « noble » que les autres ? Le contexte dans lequel survient ce texte nous en donne un indice décisif. L'art est

---

[88] VO § 149. Voir également la note 1876, 23[58] qui exprime une idée similaire à l'époque de la préparation d'HH.

[89] HH § 166. La même idée revient à la fin de la section sur l'art dans le § 221.

[90] Comme l'affirme É. Dufour, *L'esthétique musicale de Nietzsche*, p. 198-199.

[91] Cette conception sera principalement abordée au ch. 7.

[92] HH § 149.

généralement tourné vers le passé, insiste Nietzsche ; l'artiste emploie d'anciens modes de penser et de sentir pour colorer différemment le présent et en rendre la vue plus tolérable, ceci afin d'« alléger la vie des hommes ». C'est en ce sens que l'artiste est un être rétrograde, qui favorise l'inaction chez ses spectateurs, rassurés pour un temps par la réalité transfigurée qu'il leur présente[93]. Or, ce qui fait le trait distinctif de cette beauté lente telle que la décrit Nietzsche, c'est précisément qu'elle invite à la transformation de soi. En plus de réconcilier avec le présent, elle fait tendre vers l'avenir. C'est, en un sens, une beauté qui réconcilie avec l'action, plutôt qu'une beauté surtout narcotique, à l'effet quiétif.

Où pourrait-on toutefois trouver une telle beauté ? Est-elle incompatible, en totalité ou en partie, avec le travail de l'artiste, lui qui selon Nietzsche serait un être profondément rétrograde ? Faudrait-il peut-être qu'elle soit une beauté naturelle, libre des effets trop intenses de la production artistique humaine et du bagage affectif qui s'y rattache[94] ? Le § 149 (cité plus haut) dans sa version au propre se terminait différemment, d'une façon qui pouvait donner cette impression. Nietzsche concluait que « [d]e ce genre est la beauté du golfe de Naples, vu du Pausilippe au crépuscule », et avait rayé, immédiatement après : « et celle des adagios de Beethoven »[95]. L'expérience de la nature, cependant, est elle aussi saturée de significations héritées : « nous les [scil. les objets de la nature] recouvrons toujours d'une fine membrane psychologique (*zarte Seelenmembrane*) » : « Des sentiments hérités, des états d'âme (*Stimmungen*) personnels s'éveillent en présence de ces objets de la nature. »[96] Le passé et l'erreur ne rayonnent pas que de l'artiste vers son œuvre, mais bien de tout être humain vers son monde. Seulement, l'artiste, dans sa production, tend généralement à répéter ce geste de falsification, et ainsi à le renforcer[97]. La différence entre la beauté artistique et la beauté naturelle en est donc une de degré et non de qualité. Ni l'une ni l'autre ne semble a priori exclue de l'expérience d'une beauté supérieure au sens ici discuté.

Faut-il alors que ce soit le spectateur lui-même qui se transforme afin d'être prêt à recevoir cette beauté lente ? Qu'il se purifie d'abord de ses excès, afin de pouvoir la recevoir ensuite ? C'est ce que l'on pourrait inférer du travail critique auquel s'adonne Nietzsche dans cette section et, plus largement, dans les sections précédentes. En déboulonnant la statue du génie et en décousant la

---

[93] HH § 148, et généralement les aphorismes environnants.
[94] Cf. HH § 150.
[95] OPC III-1, p. 563 (KSA 14, p. 134).
[96] 1877, 23[178]. Cf. 1878, 27[20].
[97] Cf. sur la question des « forces artistiques », *infra*, ch. 7a.

toile de représentations métaphysiques qui donne une grande partie de ses effets aux œuvres d'art, la purification affective résultant de la recherche critique de connaissances rend possible une réception plus modérée de l'art. Sans référence à des transcendances (que ce soit au niveau de l'origine ou du sujet de l'œuvre), la beauté de l'œuvre d'art peut être appréciée *comme beauté*. Ainsi l'art pourra être valorisé pour ce qui lui est propre, et non pour son sujet ou pour les mythes qui entourent sa genèse. Nietzsche se rapproche bien dans une certaine mesure de la quête hanslickienne de ce qui fait le propre de l'œuvre d'art en général, comme lieu de son appréciation supérieure — mais ce ceci, sans pour autant exclure *entièrement* l'aspect symbolique, « pathologique », parce que dirigé avant tout vers l'effet, du rapport aux œuvres.

C'est dans ce sens que Nietzsche aborde le mode de réception des œuvres d'art, qui selon lui serait nécessaire à leur accueil productif. Ce mode de réception est systématiquement caractérisé, dans les textes de cette période, d'« *artistisch* », terme qui en allemand trahit son accent sur la réception *formelle* de l'œuvre d'art, par contraste avec « *künstlerisch* », à la signification plus neutre. L'un des emplois les plus notables de cette distinction est probablement celui que Nietzsche en fait dans l'aphorisme intitulé « *Éducation artistique du public* (Artistische Erziehung des Publicums) »[98], qui évoque en s'en distinguant l'« éducation esthétique de l'humanité » schillérienne[99]. Cette éducation artistique vise à permette au public de se détourner de l'intérêt pour le sujet (*Stoff*) des œuvres d'art en lui-même, de « l'attrait de la nouveauté, de la tension », bref, de l'intensité affective qui s'attache à ce qui fait l'objet de l'œuvre, pour se tourner plutôt vers « les nuances, les délicats et nouveaux sentiments dans le traitement de ces motifs »[100]. Le moyen principal de cette éducation sera l'exposition répétée du public à des œuvres traitant les mêmes motifs, à la façon du traitement des mythes dans le théâtre tragique grec[101]. L'*artistische Erziehung* de Nietzsche se présente ainsi

[98] HH § 167, titre.

[99] Sur le « spectateur esthétique » que souhaitait Nietzsche en 1872, voir. NT, § 24, p. 233-234 (KSA 1, p. 151).

[100] HH § 167.

[101] Sur l'absence de nouveauté dans l'action mythique de la tragédie grecque, les mythes étant déjà amplement connus par le public familier des cycles épiques et de la poésie lyrique, voir p. ex. *Histoire de la littérature grecque*, EPN XI, p. 105. Il convient toutefois de noter que Nietzsche suggère dans ce passage du cours de 1874-1875 que dans le contexte de la tragédie grecque, cette absence de nouveauté permettait de concentrer l'attention du public sur le pathos plutôt que sur l'action, et donc d'intensifier au maximum ce pathos. La familiarité avec le sujet opérerait donc, selon cette hypothèse antérieure, dans la direction contraire de l'action refroidissante qu'il en espère dans les textes de la période moyenne (cf. surtout *Histoire de la littérature grecque*, EPN XI, p. 104-105).

comme une éducation *par l'art, à l'art*, plutôt qu'une éducation par l'art à autre chose, comme l'était notamment l'éducation esthétique schillérienne[102].

La position de l'artiste (*Artist*) se distingue en ce qu'elle « est la position esthétique au sujet de l'œuvre d'art, celle du créateur (*Schaffenden*) »[103]. Il faut à mon avis être attentif au fait que tous les emplois des termes « *Artist* » et « *artistisch* » dans *Humain, trop humain* se rapportent à un certain mode d'appréhension des œuvres d'art, et ainsi concernent surtout le public. Ce mode d'appréhension « *artistisch* » existe par nécessité chez tout « *Künstler* », qui doit connaître davantage que l'effet brut de la matière mise en forme dans l'œuvre d'art, soit en l'occurrence les moyens de cette mise en forme. « Artistisch » désigne, avant tout *pour le public*, l'adoption d'une posture *active* dans la réception des œuvres d'art[104]. Comme le *Künstler* dans son geste de production et dans sa réception des œuvres d'autres artistes, il porte avant tout son regard sur les moyens formels mobilisés dans la réalisation de l'œuvre qu'il considère ; mais comme le *Künstler* également, il ne cesse pas pour autant entièrement d'être affecté par les motifs de l'œuvre, lesquels constituent sa « matière (*Stoff*) ».

Cette transformation du public faisant une expérience surtout « pathologique » des œuvres en un public capable d'une réception sur un mode *artistisch* devrait permettre de recentrer son attention sur l'œuvre d'art elle-même ou, plus précisément, sur les moyens qui ont permis la mise en forme de son matériau, plutôt que sur son référent. Elle coïncide simultanément avec un refroidissement du public vis-à-vis de l'art et avec une augmentation de sa réceptivité à ce qui distingue l'art d'autres types de représentations culturelles, surtout en ce que celui-ci rend visibles les possibilités diverses de constitution d'une même expérience. Ce faisant, les œuvres artistiques rendent manifeste au public ainsi disposé le caractère fondamentalement arbitraire de cette constitution, qui selon

---

[102] Cf. également le fragment de la période de rédaction de NT, 1870, 5[62], où Nietsche comprend son projet dans la continuité du projet schillérien : « But : élever significativement l'élément schillérien : éducation par l'art, dérivée de l'essence allemande. »

[103] HH § 166.

[104] Dans certaines notes, Nietzsche avait insisté sur la nécessité de produire soi-même des œuvres d'art pour atteindre à cette perspective de créateur, et qu'ainsi la participation, même minimale, à l'agôn artistique dans le genre de l'œuvre considérée serait essentielle à une compréhension de la portée réelle des œuvres. Voir surtout la note 1876-1877, 23[132], où il suggère notamment que « [c]e n'est qu'en rivalisant (*im Wetteifer*) que l'on apprend à connaître ce qui est bon (*das Gute*) » (cf. également 23[168]). Cette exigence, cependant, n'est pas maintenue (du moins explicitement) dans le livre publié. En effet, le § 167 sur l'éducation artistique (dont la rédaction au propre, notons-le, date de la même période que les notes précédemment mentionnées) suggère au contraire que le public peut (ou du moins pourra) atteindre à ce mode d'appréhension grâce au seul spectacle d'œuvres d'artistes rivalisant sur un même thème, sans donc nécessairement y participer lui-même.

Nietzsche est toujours erronée. La mise en lumière de certains modes de production d'illusion, préexistants à l'art, mais que celui-ci reproduit pour ainsi dire à un niveau supérieur, ne vise pas tant au simple dépassement de ces « erreurs » qu'à leur intégration dans un équilibre nouveau : celui d'une future « culture supérieure ». Notre rapport au monde, selon Nietzsche, doit rester fragmentaire, illusoire, falsifié : la vie ne peut supporter qu'une certaine quantité, limitée, de vérité[105]. Cependant, être conscient de cette limite elle-même, et s'approprier les moyens de cette falsification — au moins dans son déploiement au niveau de la conscience — lui apparaît une attitude largement préférable à la passivité ou la résignation face à la nécessaire inadéquation de toutes nos connaissances. Ceci, notamment, parce que la culture se constitue précisément par la persistance dans l'inconscient affectif de l'influence de ce qui était autrefois conscient.

C'est donc une transformation en profondeur du public que suggère ici Nietzsche. Il n'inscrit pas exactement sa pensée dans le débat plus abstrait sur la « meilleure » façon d'entrer en relation avec les œuvres d'art, mais, insérant le problème dans la temporalité étendue de son questionnement sur la culture, l'associe à la question (certes classique) des influences réciproques entre l'art, l'artiste et son public.

e. L'introduction du style aphoristique

On ne peut par ailleurs faire ici l'impasse sur la forme nouvelle que Nietzsche donne à son écriture à compter de 1878, avec l'adoption de ce que l'on appelle généralement son « style aphoristique »[106]. Tous ses livres précédents avaient été rédigés dans le style de l'essai continu. C'est seulement avec *Humain, trop humain* qu'il adopte ce nouveau style, en vérité mélange de genres littéraires qu'on pourrait mieux décrire comme une suite de brefs textes de formes diverses, incluant certes parfois l'aphorisme au sens traditionnel, mais également l'essai court, le dialogue, le poème, etc. Tous les livres de sa période moyenne seront de tels livres d'aphorismes ; c'est seulement avec *Ainsi parlait Zarathoustra* qu'il renoncera à cette forme, et ce d'abord seulement pour un temps.

---

[105] Voir notamment HH § 31, § 32 et § 33.

[106] Cette désignation, malgré certaines controverses quant à son caractère approprié, est employée par Nietzsche en diverses variantes : il parle de « recueil d'aphorismes » (lettre à Overbeck du 10 février 1883, Corr. IV, p. 237 ; KSB 6, p. 326, et GM, préface, §2, cette fois spécifiquement au sujet d'HH), de « [s]a forme en aphorismes (*Aphorismen-Form*) » (lettre à É. Nietzsche, fin juillet 1883, Corr. IV, p. 416 ; KSB 6, p.416), de « livres d'aphorismes » (1885, 37[5]).

Ce changement stylistique a souvent été réduit, en totalité ou en partie, à des explications biographiques. On peut en effet multiplier les hypothèses sur les raisons de santé qui auront pu forcer un auteur atteint de graves problèmes oculaires et de maux de tête récurrents à se résoudre à noter ses idées sous forme fragmentaire, et qui ne prendra que plus tard pleinement conscience que ce mode d'écriture convenait particulièrement bien à son type singulier de pensée[107]. Nietzsche cependant développe d'emblée, dès les notes de 1876 et ainsi avant même d'avoir publié un livre à l'écriture aphoristique, une théorie de l'incomplétude appliquée à l'écriture philosophique. Il y suggère que l'incomplétude aurait son rôle à jouer non seulement pour la communication de sa pensée, pensée des *limites* d'un genre très particulier, mais également pour la réalisation des visées *pratiques* de son projet philosophique. En outre, en 1876 encore, Nietzsche planifiait l'écriture de trois nouvelles *Considérations Inactuelles*, lesquelles devaient être suivies de « suppléments en aphorismes »[108]. Ce mode d'écriture aurait donc au moins initialement été choisi plus ou moins délibérément, ayant dû coexister selon ce plan avec l'écriture essayistique de ses livres antérieurs[109]. Quoi qu'il en soit par ailleurs de ses raisons, l'adoption de ce nouveau mode d'écriture est un premier signe de réintégration d'éléments artistiques, certes assez modeste, mais qui survient avant que l'art lui-même, c'est-à-dire ce que l'on entend par « art » dans la vie quotidienne, « l'art des œuvres d'art » comme l'appellera Nietzsche au § 174 d'*Opinions et sentences mêlées*, ait encore retrouvé sa place dans sa pensée de la culture.

Cette valorisation de l'emploi rhétorique de l'incomplétude se place cependant d'emblée sous le signe de l'ambiguïté. Ambiguïté de sens d'un discours incomplet d'une part, mais surtout, *ambiguïté de ses effets* : alors que Nietzsche suggère que l'incomplétude ouvre des avenues nouvelles à la communication philosophique, il la cible comme principal élément trompeur dans le discours poétique, en particulier dans l'usage du mètre. Les pages sur ce sujet révèlent le même art de la

---

[107] L'argument se retrouve pour la première fois dans le commentaire chez L. Andreas-Salomé en 2004[1894], *Friedrich Nietzsche à travers ses œuvres*, p. 155 (all. p. 129) : « Physiquement, ses maux de tête et d'yeux l'obligèrent à avoir recours à l'aphorisme pour exprimer sa pensée. Mais cette contrainte s'avéra toujours plus conforme aux exigences de son génie. » Cf. la lettre à H. Köselitz du 5 nov. 1879, Corr. III, p. 432 (KSB 5, p. 461) où Nietzsche évoque « la brièveté, le maudit style télégraphique auxquels [l']astreignent [sa] tête et ses yeux ».

[108] 1876, 16[12].

[109] Sur la forme aphoristique comme adoptée délibérément pour des raisons autres que biographiques, voir H. Cancik, « "Philologie als Beruf". Zu Formengeschichte, Thema und Tradition der unvollendeten vierten Unzeitgemäßen Friedrich Nietzsches », dans T. Borsche, F. Gerratana & A. Venturelli (éds), *« Centauren-Geburten ». Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche*, 1994.

nuance dans le jugement des phénomènes artistiques que nous a laissé entrevoir son traitement du formalisme. Cette fois, cependant, il ne s'agit plus de pointer vers l'équilibre d'une culture à venir en en formulant les conditions, mais bien de donner l'exemple pratique de cet emploi « modéré » de moyens artistiques qu'il préconise, en conformité avec son projet culturel.

A l'époque d'*Humain, trop humain*, Nietzsche est très critique à l'égard du mètre dans la poésie, en tant que moyen permettant d'y introduire une perspective falsificatrice. Le voile d'incomplétude que pose le mètre sur les idées représentées dans les œuvres versifiées semble favoriser ce qu'on pourrait appeler, après Kendall Walton (mais en un sens ici plus large), des erreurs de jugement catégoriel[110]. En introduisant une impression formelle de clarté, de plénitude et d'achèvement, l'incomplétude incite le spectateur à appréhender l'œuvre d'art comme quelque chose qui pourrait être reçu comme un énoncé de vérité, et non comme une fiction, et ainsi à renoncer à s'intéresser à ses propriétés esthétiques pour se concentrer (davantage) sur sa signification symbolique.

Ce geste rhétorique, par lequel l'art tend à dissimuler non seulement ses artifices, mais *le fait même qu'il est art*, construction*, poièsis*, pose problème dans la mesure où il introduit une confusion entre les types de discours (ou plus largement, de gestes expressifs) en prétendant à la légitimité de connaissances établies[111]. Plus encore : lorsque l'art se refuse à admettre qu'il est illusion, jeu avec les apparences, s'efface aussi rapidement ce qui le distingue de la religion[112]. C'est alors qu'il pourra glisser vers le mythe, et sera apte à figer comme convictions les idées qu'il communique à ses spectateurs, en vertu seulement de la puissance de l'expérience qu'il suscite et sans égard pour le mode de constitution des croyances qu'il avance[113].

C'est là pour l'essentiel le reproche que Nietzsche fait à la poésie dans *Humain, trop humain* (reproche qui cependant pourrait être étendu à tous les arts représentatifs), lequel concerne surtout sa prétention à la vérité. Non seulement les poètes mentent, mais ils sont suffisamment persuasifs

---

[110] Voir K. Walton, « Categories of Art », dans *The Philosophical Review*, vol. 79, no. 3, 1970.

[111] Ce pourquoi Nietzsche restera critique des poètes, même après avoir lui-même publié une collection de poèmes (les *Idylles à Messine* de 1882). Voir p. ex. GS § 84 et Z II, « Des poètes ».

[112] Cf. 1876, 17[1].

[113] *Histoire de la littérature grecque*, EPN XI, p. 250, note : « Sommeil et rêve pour l'esprit — voilà ce qu'est l'artiste pour les hommes. Il donne aux choses une *plus grande valeur* : les hommes *s'imaginent* alors que ce qui semble doté de plus de valeur serait *plus vrai*, plus réel. — Aujourd'hui encore, les esprits poétiques cherchent (à titre de commencement renouvelé) les limites de la connaissance, avec prédilection le scepticisme bien sûr, pour se soustraire à la voie de la logique. Ils veulent de *l'incertitude*, car le charme enchanteur, les grands effets psychiques redeviennent possibles. » Cf. la note 1878, 30[58], immédiatement postérieure à la publication d'HH : « Une invention de *poète* peut se changer en *mythe* si, répandue, elle trouve créance : — comme sont flottants *usus* et *abusus* d'un mot. »

pour convaincre le public que leurs mensonges n'en sont pas. Grâce au mètre, ils parviennent à modifier notre rapport à certaines idées en les réinscrivant dans une perspective différente, falsificatrice et idéaliste : « Le mètre pose un voile sur la réalité [*Realität*] ; [...] par l'ombre qu'il projette sur la pensée, il dissimule parfois, et tantôt accentue. »[114] L'usage de l'incomplétude est typique de la pratique de tous les artistes, dont le trait caractéristique consiste à soustraire des parties de la réalité pour la faire apparaître, par ce geste simplificateur, plus belle, plus agréable, plus intéressante. Comme l'écrit Nietzsche dans une note lapidaire : « Celui qui enlève est un artiste, celui qui ajoute est un calomniateur. »[115] Ce faisant, le mètre participe au « penser impur » (*unreinem Denken*), expression que Nietzsche utilise de manière récurrente pour désigner des modes de penser falsificateurs qui privilégient la vie au détriment de la connaissance[116].

Pourquoi alors adopter ce « style aphoristique » et vanter les mérites de l'incomplétude de son écriture, si l'incomplétude du mètre nous incite à prendre l'illusoire pour vrai, si « tout rythme a pourtant un effet d'obscurcissement »[117] ? Ce que suggère Nietzsche, c'est que l'incomplétude peut avoir des effets bénéfiques dans certains contextes. Dans le cas des textes philosophiques, les effets de l'incomplétude iront en partie dans le sens inverse de celui de ses effets dans l'œuvre d'art : dans une forme où l'attention est habituellement dirigée sur la structure argumentative et sur le résultat auquel elle permet d'atteindre, la suppression des articulations et d'une conclusion univoque désarme les prétentions du discours à la totalité. Le lecteur, contraint de compléter le cadre de l'argumentation et de tirer pour lui-même le résultat des réflexions qui lui sont présentées, doit dans maints cas constater les difficultés qu'elles dissimulent et leurs insuffisances[118]. Or celles-ci lui échapperaient très probablement s'il n'était pas pour ainsi dire forcé à s'engager activement dans la réflexion dont il prend connaissance. Il est contraint de penser avec l'auteur, voire à sa place, ne peut se contenter d'enregistrer des vérités, mais doit chercher par lui-même les moyens de donner un sens aux idées qui lui sont présentées, de clore le raisonnement qui lui est exposé sur un

[114] HH § 151 ; cf. 1876, 16[21] : « Le poète doit voir une chose d'abord *exactement* (genau) et la revoir ensuite vaguement (*ungenau*) : la voiler intentionnellement. » Voir aussi VM § 176.
[115] 1876, 16[22].
[116] HH § 151 ; cf. 1876, 17[18] : « La *détérioration de la connaissance* (Verschlechtern der Erkentnniß) afin ensuite de plier les choses à l'art : un secret des bons vivants. »
[117] *Histoire de la littérature grecque*, EPN XI, p. 356, note 922 (passage effacé du manuscrit).
[118] Cf. OSM § 175 et § 219.

mode inchoatif, comme toujours ouvert. L'incomplétude, lorsqu'elle est utilisée dans le cadre d'un texte argumentatif, en accentue ainsi les contrastes plutôt que de les adoucir :

> la présentation incomplète, comme en relief, d'une pensée ou d'une philosophie [est] plus efficace (*wirksamer*) que l'exposition exhaustive : on laisse davantage au travail du spectateur, il est incité à continuer à façonner et à penser jusqu'au bout ce qui s'est présenté à lui dans une lumière et une ombre si fortes, et à surmonter lui-même l'obstacle qui a jusqu'alors empêché la pleine émergence de cette pensée ou de cette philosophie.[119]

Chaque fois, dans la poésie comme dans le style aphoristique nietzschéen, c'est en agissant sur une tension constitutive de tout geste expressif — que ce soit en atténuant ou en amplifiant cette tension, en la rendant invisible ou encore palpable — que l'incomplétude en modifie profondément les paramètres. Ainsi, dans l'art, l'incomplétude comme procédé d'écriture tend à cacher l'incomplétude constitutive de toute pensée et de toute connaissance, tandis que dans la philosophie, elle permet de la révéler. Ce qui introduit ou renforce l'illusion de vérité dans l'art, ce clair-obscur de l'incomplétude, devrait, espère Nietzsche, servir à affaiblir l'illusion d'une vérité « donnée » dans l'écriture philosophique. C'est cette ambivalence qui lui permet de faire l'objet d'une évaluation contrastée selon le contexte, puisque, justement, « [l]a manière dont un peuple ou un individu fait usage d'un discours rythmé est un étalon de mesure du raisonnable et de la lucidité. »[120]

---

[119] HH § 178.

[120] *Histoire de la littérature grecque*, EPN XI, p. 254. On se référera également, dans les suppléments à HH, aux passages suivants concernant manifestement le style de Nietzsche : OSM §§ 127-129, OSM § 137, ainsi qu'OSM § 222 sur l'effet de l'incomplétude dans les représentations religieuses de la divinité : « Dans l'incomplet, l'allusif ou le trop complet (*Uebervollständigen*), il y a quelque chose de sacré et de terrifiant (*grausenhafte Heiligkeit*), qui doit *interdire* de penser à l'humain et à ce qui est du même ordre (*Menschliches, Menschenartiges*). »

Troisième partie

Opinions et sentences mêlées

6. Le style baroque

Dans *Humain, trop humain*, Nietzsche avait valorisé la science comme moyen de prédilection pour le développement de la culture, et avait pour l'essentiel condamné l'art à titre de pratique non seulement dépassée, mais rétrograde. Cependant, comme nous l'avons vu, la recherche de la vérité à elle seule, malgré les promesses qu'elle renfermait à ses yeux, était à maints égards problématique lorsque pratiquée selon une dévotion *exclusive* ; et malgré la condamnation de « l'art de l'au-delà » et de la figure du génie, de très nombreux signes pointaient déjà, en 1878, vers le nécessité d'une réintégration de l'art à la culture.

Avec *Opinions et sentences mêlées* au début 1879, Nietzsche propose au public un nouveau livre qu'il présente comme un « appendice (*Anhang*) » au précédent. Il y poursuit la réflexion introduite dans *Humain, trop humain*, en formulant cette fois explicitement l'idéal d'un art propice à la culture, un art de style classique. Celui-ci est introduit en contraste avec son opposé, l'art du style baroque. Il ne s'agit pas toutefois d'une posture binaire, qui condamnerait absolument l'une des options pour se rattacher à l'autre. Le style classique joue certes le rôle d'idéal, mais il n'est pas introduit comme approprié à toutes les époques ; et le style baroque est quant à lui nécessaire dans la perspective du développement de la culture. Davantage : c'est lui qui est préférable pour l'époque de Nietzsche, qui serait incapable de recevoir un art de style classique de façon productive. L'idéal est bien le terme désiré, mais les *moyens* pour l'atteindre, les étapes du développement de l'art sur le chemin de celui-ci, n'y correspondront peut-être pas ; ils pourraient même en être le contraire.

Le rôle de l'art sur le chemin de la culture est tout sauf simple, et le pouvoir de l'art et l'emploi que l'on est susceptible d'en faire apparaissent, comme toujours, équivoques à maints égards. Ce chapitre et le suivant s'arrêteront, respectivement, au traitement du style baroque par Nietzsche et à son idéal d'un art de style classique. L'étude du style baroque en relation au style classique doit permettre à Nietzsche d'illustrer à la fois la position singulière de l'art de son époque et de formuler un modèle pour appréhender le développement de l'art à travers toute son histoire. C'est également grâce à lui qu'il lui sera possible de mettre en lumière nombre des difficultés propres à l'apparition d'un style classique. Ce nouveau moment critique, fort différent du précédent, s'impose donc comme première étape dans l'étude de la redéfinition du rôle que pourra jouer l'art dans *Opinions et sentences mêlées*.

Avant cependant de nous tourner vers cette nouvelle approche de l'art, il nous faut nous arrêter brièvement aux difficultés interprétatives qui associées à l'interprétation des deux compléments à *Humain, trop humain*.

a. Les compléments à Humain, trop humain

Après *Humain, trop humain* en 1878, Nietzsche publie, l'année suivante, deux nouveaux livres : *Opinions et sentences mêlées* en mars et *Le voyageur et son ombre* en décembre 1879[1]. Ces ouvrages sont les seuls du corpus nietzschéen à se présenter explicitement comme des « suppléments » à un autre texte, dont on doit ainsi comprendre qu'ils visent à développer ou compléter le propos. La forme qu'il prennent, cependant, fait naître un doute quant à leur rôle. Puisqu'ils reproduisent la structure d'*Humain, trop humain* et semblent, pour l'essentiel, développer le même questionnement en parallèle à ce livre auquel ils viennent s'ajouter, on est en droit de se demander quel genre de rapport de complémentarité Nietzsche cherche à suggérer.

En 1886, lorsqu'il présentera à nouveau ses œuvres au public armées cette fois de nouvelles préfaces, Nietzsche regroupera les deux textes de 1879 en un seul tome, qui fonctionnera comme deuxième volume à *Humain, trop humain*. C'est notamment en raison de ce regroupement ultérieur de ces trois livres en un seul qu'on a souvent voulu les lire comme exprimant une seule « doctrine ». L'exemple de Schopenhauer, à cet égard, s'impose de lui-même. Ainsi, à titre d'exemple, Jonathan Cohen suggère que les compléments entretiennent un rapport « parasitique » vis-à-vis du livre principal : il ne s'agirait pas selon lui de sections ajoutées au livre et comprises dans sa structure comme éléments à part entière, comme l'« appendice (*Anhang*) » sur la philosophie de Kant au *Monde comme volonté et représentation*, mais bien plutôt de développements visant à *compléter* les différentes sections du livre principal, à la manière du second volume du *Monde*, celui-là constitué de « compléments (*Ergänzungen*) »[2].

Une lecture de ce type, aussi séduisante puisse-t-elle paraître au premier abord, rencontre cependant plusieurs problèmes. Le premier survient lorsque l'on réfléchit la portée du parallèle avec Schopenhauer. Celui-ci avait conçu ses compléments comme des « éclaircissements

[1] Ce dernier livre est toutefois daté de 1880 sur sa couverture. Sur les dates de publication des deux suppléments, voir KSA 14, p. 156-158.

[2] J. Cohen, *Science, Culture and Free Spirits*, 2010, p. 201.

(*Erläuterungen*) » aux idées contenues dans le premier volume du *Monde comme volonté et représentation*, se référant dans ses notes à l'exemple des *Éclaircissements* ajoutés par Malebranche à sa *Recherche de la vérité*[3]. Leur fonction était de jeter une lumière nouvelle sur les articulations de son système, afin de permettre une meilleure expression de son « idée principale ». C'est l'unité de la doctrine qui était garante de l'unité des compléments, lesquels, considérés pour eux-mêmes, prennent l'allure chez lui d'une série de chapitres aux thèmes plus ou moins disparates, organisés selon la structure quadripartite du livre principal. Peut-on pousser le parallèle jusqu'à suggérer que Nietzsche, après avoir exposé un « système » dans *Humain, trop humain*, le complète dans les deux suppléments qu'il publie l'année suivante ? J'ai tenté d'exposer dans les chapitres antérieurs comment ce que Nietzsche propose dans ce livre est avant tout une nouvelle formulation réactualisée du problème de la culture, central pour sa philosophie, ainsi que de certains des espoirs s'y reliant. C'est plutôt, à mon avis, d'*approches répétées* dont il s'agit avec ces deux nouveaux livres, de tentatives successives de répondre à une même question. Autrement dit, c'est *l'unité de la problématique* plutôt que l'unité d'une doctrine qui garantit leur unité, pour ainsi dire comme celle d'une *recherche*.

Plusieurs signes éditoriaux militent en outre contre la perspective d'une supplémentation « parasitique ». Le plan d'origine de Nietzsche pour *Opinions et sentences mêlées* était que s'y poursuive la numérotation des pages et des aphorismes là ou celle d'*Humain, trop humain* s'était arrêtée. C'est son éditeur qui l'en dissuada, évoquant la confusion qu'un tel procédé pourrait engendrer chez les lecteurs[4]. Même si le procédé n'a pas été retenu, il témoigne tout de même bien de l'intention d'instaurer une continuité forte entre les deux ouvrages, plutôt que de suggérer une fonction entièrement distincte des textes qui y sont regroupés. En témoigne d'ailleurs la page titre de sa première édition, qui porte en haut le titre *Humain, trop humain*, avec l'indication de *son* titre ne survenant que beaucoup plus bas, précédée de la mention qui précise qu'il s'agit d'un « appendice (*Anhang*) ». La première édition du *Voyageur et son ombre*, par contraste, minimisera cette dépendance : c'est seulement au dos de la page titre, en petits caractères, qu'est mentionné qu'il s'agit du « [d]euxième et dernier supplément (*Nachtrag*) au recueil de pensées (*Gedankensammlung*) paru précédemment, "*Humain, trop humain*. Un livre pour esprits libres." » L'emploi du terme

[3] Schopenhauer, *Der Handschriftliche Nachlaß*,1985, vol. III p. 513 et vol. IV/I p. 180.

[4] Lettre à son éditeur E. Schmeitzner du 23 nov. 1878, Corr III, p. 343 (KSB 5, p. 365). Voir Schaberg, p. 70.

« Nachtrag » à la place de « Anhang » renforce l'idée qu'il ne s'agit plus, comme dans le cas du livre précédent, d'un appendice se rapportant au livre principal comme une partie au tout, mais bien d'un complément s'en distinguant davantage comme ajout ultérieur (*nachträglich*)[5]. Même si Nietzsche, par ailleurs, avait initialement considéré une page titre sur un modèle analogue à celle d'*Opinions et sentences mêlées* pour *Le voyageur et son ombre*, celle-ci plaçait le titre du nouveau livre *en haut* du titre du livre auquel il devait servir de *Nachtrag*[6]. On peut donc présumer que ces deux livres entretiennent des rapports de proximité différents avec *Humain, trop humain*, sans pour autant que la problématique initiale ait fondamentalement changé.

C'est seulement lors de la publication de la nouvelle édition de ces trois textes, en 1886 que Nietzsche commence également à qualifier *Le voyageur et son ombre* d'« appendice (*Anhang*) »[7]. Mais il faut garder à l'esprit que ses intentions avaient bien changé presque une décennie après la première publication des livres qu'il s'agissait maintenant de rééditer[8]. Entre temps, il avait publié deux autres livres d'aphorismes (*Aurore* et *Le gai savoir*), qui s'éloignaient encore davantage d'*Humain, trop humain*, ce qui pouvait certainement lui rendre plus sensible la proximité entre ce livre et ses deux compléments, alors qu'il avait auparavant au contraire cherché à distinguer les rapports qui les reliaient. En outre, *Le voyageur et son ombre* était le livre de Nietzsche dont les ventes avaient été les plus faibles avant *Ainsi parlait Zarathoustra* (la traduction française de son *Richard Wagner à Bayreuth* exceptée) ; il n'est pas surprenant en ce sens qu'il a préféré le regrouper avec *Humain, trop humain* pour écouler les exemplaires restants[9].

---

[5] Sur cette distinction dans la qualification des compléments à HH dans leurs premières éditions, voir T. Brücker, *Auf dem Weg zur Philosophie : Friedrich Nietzsche schreibt «* Der Wanderer und sein Schatten », 2019, p. 25-28.

[6] T. Brücker, *Auf dem Weg zur Philosophie: Friedrich Nietzsche schreibt «Der Wanderer und sein Schatten»*, p. 27.

[7] Voir la préface à HH II de 1886, §2 : « Les *Opinions et sentences mêlées* sont, comme *Le voyageur et son ombre*, d'abord parues comme suites et appendices (*Fortsetzungen und Anhänge*) au susnommé et Humain, trop humain "Livre pour esprits libres" : à la fois comme continuation (*Fortsetzung*) et dédoublement d'une cure intellectuelle (*geistige Kur*), à savoir d'un traitement de soi antiromantique, tel que se l'était inventé et se l'était prescrit à mon intention mon instinct resté en santé contre une infection passagère par la plus dangereuse forme du romantisme. » En 1888, Nietzsche utilisera uniquement « Fortsetzung » pour désigner les deux livres (voir la lettre à G. Brandes du 10 avr. 1888, Corr. VI, p. 278 ; KSB 8, p. 287 et EH, « Pourquoi j'écris de si bons livres », HH § 1).

[8] Sur le rôle des préfaces de 1886, voir M. Béland, « Les préfaces de Nietzsche : invitation à la philosophie comme expérience », dans *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, vol. 139, no 4, 2014.

[9] Voir la lettre à son éditeur W. Fritzsch d'environ le 8 sept. 1886, Corr. V, p. 239 (KSB 7, p. 246) : « Très estimé Monsieur l'éditeur, vous voyez que je prends au sérieux le fait de donner des ailes aux livres pour un nouveau voyage. Voici la solution à un problème : *vous diffusez* Humain, trop humain *ensemble en* DEUX volumes *dans le monde* (pas relié en un seul volume, mais bien plutôt en même temps !). Je ne vois pas de *meilleur* moyen de donner des ailes (*flügge zu machen*) aux "*Opinions et sentences*" et au "*Voyageur*". (Ce dernier est à désigner au dos de la page titre comme *deuxième appendice*

Ces signes pointent donc vers des rapports de complémentarité entre *Humain, trop humain* et ses suppléments qui n'ont pas seulement pour visée de compléter une doctrine que l'on trouvait déjà dans le livre principal, mais bien plutôt d'en faire avancer le propos en le développant dans de nouvelles directions, tout en s'inscrivant et en réitérant la problématique déjà élaborée dans celui-ci. Il a déjà été remarqué en ce sens dans le commentaire qu'*Opinions et sentences mêlées* se distinguait surtout du livre principal par les nouvelles idées sur l'art qui y sont avancées, et en particulier le nouvel idéal artistique que Nietzsche y formule[10]. Nous verrons également dans la suite comment Nietzsche dans *Le voyageur et son ombre* s'inscrira dans la continuité de ce nouvel idéal tout en le développant et en proposant de nouvelles fonctions pour l'art dans le contexte de sa problématique culturelle. Ce sont ces nouveautés, qui ne se laissent pas réduire à de simples additions au propos d'*Humain, trop humain*, mais déplacent la problématique dans de nouvelles sphères qui préparent la réflexion sur l'art des textes ultérieurs, qui justifient que l'on s'arrête dans le présent travail assez longuement à ces livres complémentaires, qui sont en outre parmi les moins étudiés du corpus nietzschéen[11].

b. Les notes de l'été 1878 et le projet d'une réorientation explicite de l'esthétique nietzschéenne

Avant d'approcher directement *Opinions et sentences mêlées*, revenons d'abord un peu en arrière pour nous intéresser à sa période de rédaction. À l'été 1878, alors qu'*Humain, trop humain* vient de paraître au mois de mai, Nietzsche se remet comme à son habitude presque immédiatement à l'écriture. Le livre projeté devait être consacré à l'art, et au premier plan au phénomène culturel qu'incarnait Wagner. Revirement encore plus explicite qu'*Humain trop humain*, ce texte avait

---

[Anhang] : je vous prie d'y voir !). » Nietzsche considérera à nouveau cette stratégie commerciale en 1888, lorsqu'il écrira à son éditeur en se demandant s'ils n'auraient pas mieux fait de présenter GM comme un appendice (à nouveau, « Anhang ») à PBM, en renonçant à le doter d'un titre distinct : « Peut-être aurait-il été opportun de répéter le titre "*Par-delà bien et mal*" et d'ajouter "*Appendice*. *Trois traités*" » (voir la lettre à C.G. Naumann du 14 févr. 1888, Corr. 6, p. 249 ; KSB 8, p. 255) ; cf. Schaberg, p. 149-154.

[10] J. Young, *Nietzsche's Philosophy of Art*, 1992, p. 73.

[11] Si les dernières années ont vu la publication de quelques volumes entièrement consacrés à VO, OSM n'a jamais été, à ma connaissance, l'objet d'une monographie. On trouve par ailleurs extrêmement peu de textes lui étant consacrés comme ouvrage distinct dans la littérature secondaire ; le texte n'est en général abordé pour lui-même que dans certaines études ou collections d'articles consacrées à HH ou à la période moyenne dans son ensemble, et la plupart du temps de façon assez générale (en plus du livre de J. Young cité à la note précédente, voir *Friedrich Nietzsche : Menschliches, Allzumenschliches,* E. Brock et J. Georg (éds), coll. « Klassiker auslegen », 2020 et K. Ansell-Pearson, *Nietzsche's Search for Philosophy*, 2018).

notamment pour fonction de communiquer clairement au public le changement de perspective qui s'était opéré en lui eu égard à la cause wagnérienne. Dans ces notes, Nietzsche suggérait que ce livre constituait à la fois une « continuation » de la quatrième partie d'*Humain, trop humain*, consacrée à l'art[12] et « une sorte d'expiation » rendue nécessaire par les effets néfastes de son esthétique antérieure[13]. Significativement, dans l'un des plans de cet ouvrage projeté, Nietzsche le décrivait comme une communication destinée à ses amis, évoquant le modèle wagnérien d'explication avec le public de la « *Mitteilung an meine Freunde* » de 1851[14]. Cette nécessité pour Nietzsche de s'expliquer sur les questions d'esthétiques et en particulier en ce qui concerne le wagnérisme persistera jusqu'à la fin de sa vie ; c'est encore pour détromper ceux qui le croyaient wagnérien qu'il préparera, en 1888, la compilation *Nietzsche contre Wagner*[15].

La réaction de l'une de ses correspondantes en particulier semble lui avoir fait prendre conscience de la nécessité d'une remise au clair avec son lectorat. Mathilde Maier, wagnérienne avec qui Nietzsche entretenait une correspondance depuis la pose de la première pierre du théâtre de Bayreuth en 1872, avait (comme, par ailleurs, bon nombre de ses connaissances et amis) répondu avec consternation à la publication d'*Humain, trop humain* en 1878. Son incompréhension concernait notamment la nouvelle posture critique de Nietzsche vis-à-vis de l'art wagnérien (laquelle, comme nous l'avons vu, était claire, mais jamais déclarée de façon entièrement explicite dans le livre), et en particulier l'application par Nietzsche du qualificatif « baroque » à la musique moderne[16]. Nietzsche, dans les lettres qu'il lui envoie dans l'échange ainsi engagé, cherchera à expliquer le changement du mode de son adhésion à la cause wagnérienne provoqué par l'expérience des *Festspiele* de Bayreuth en 1876, expliquant être maintenant un partisan « conditionnel » du compositeur, alors qu'il avait été jusqu'alors (c'est-à-dire, depuis environ novembre 1868) un partisan « inconditionnel » de celui-ci[17]. Les thèmes évoqués dans cet échange de lettres — l'artiste, le baroque, le parti artistique, leur utilité pour la culture — agiront comme l'un fil directeur des notes de l'été 1878, et reparaîtront à des moments clés d'*Opinions et sentences*

---

[12] 1878, 30[95].
[13] 1878, 30[56].
[14] Voir le plan à la note 1878, 30[166] : « But de la communication/Amis », ainsi que J. Salaquarda, « Wagner als Heilmittel und Gift. Nietzsches geplante "Mittheilung an die Freunde" vom Sommer 1878 », dans *Entdecken und Verraten : zu Leben und Werk Friedrich Nietzsches*, A. Schirmer & R. Schmidt (éds), 1999.
[15] Comme le souligne M. Montinari, « Nietzsche *contra* Wagner : été 1878 », 2014 [1985], on trouve en outre dans ces notes déjà presque toutes les attaques du *Cas Wagner* de 1888, le terme « décadence » excepté.
[16] HH § 219.
[17] Voir la lettre à M. Maier du 6 août 1878, Corr. III, p. 323-324 (KSB 5, p. 344-345), citée plus haut, ainsi que 1878, 27[23].

mêlées. Nombre des idées qu'on y retrouve plantent cependant leurs racines dans des réflexions fort antérieures au premier Festival de Bayreuth. Nietzsche avait toujours été méfiant à l'égard des autres « partisans » de la cause wagnérienne, au nombre desquels il était réticent à être compté, les suspectant de mécomprendre la signification réelle du *Meister* ; et le projet wagnérien et surtout la personnalité de Wagner, dont justement nombre de ces malentendus tiraient leur origine, étaient depuis longtemps source d'une certaine perplexité chez lui.

Dans le plan de l'été 1878 déjà évoqué, intitulé « Aperçu sur le PÉRIL COURU (*Gefährdung*) par la *culture* », Nietzsche tente de reconsidérer son parcours pour y déceler les dangers des vues qu'il a déjà adoptées et, plus généralement, le danger des mouvements culturels d'importance à son époque. Sans exactement condamner sa propre tentative wagnérienne des années 1870, il y résume le parcours des *Inactuelles* avant de conclure que les suggestions qu'il avait faites dans les deux dernières de celles-ci[18] — se rallier à « la métaphysique de Schopenhauer » et à sa perspective « suprahistorique », à son « point de vue presque religieux » dans la troisième, et « la défense par Wagner de son art contre le goût de l'époque » dans la quatrième — introduisaient de nouveaux problèmes pour la culture, vraisemblablement plus dangereux que ceux qu'ils visaient à résoudre :

> De là sortent de *nouveaux dangers* : la métaphysique pousse au mépris des *choses réelles* (*des* Wirklichen) : elle est finalement en ce sens *hostile à la culture* (culturfeindlich) et presque plus dangereuse [c.-à-d., plus dangereuse que la situation à laquelle elle visait à répondre].
> Surestimation du génie.
> La culture musicale refuse la science, la critique ; à quoi s'ajoute beaucoup de traits bornés (*vieles Beschränkte*) issus du caractère de Wagner. Grossièreté à côté d'une sensibilité surexcitée.
> L'interprétation forcée et symbolique (*Das Deuteln und Symbolisiren*) prend le dessus chez les wagnériens.
> Je m'étais éloigné (*entfremden*) de l'art, de la poésie (j'avais appris à entendre l'antiquité de travers) de la nature, y avais presque perdu mon bon tempérament. Avec cela, la mauvaise conscience du métaphysicien.
> Signification de Bayreuth pour moi.
> Fuite.
> Bain d'eau froide.
> L'art, la nature, la douceur reviennent.[19]

La perspective métaphysique héritée de Schopenhauer valorisait le « suprahistorique » au détriment de la recherche de connaissance des « *choses réelles* », celles auxquelles nous avons seules accès.

---

[18] Rappelons que les deux premières *Inactuelles* ont une visée surtout critique, alors que les deux dernières ont un caractère plus programmatique.

[19] 1878, 30[166] ; cf. 27[34]

En prétendant à la connaissance intuitive de la « Volonté », comme chose en soi, nature vraie du monde qui révélerait le caractère nécessairement absurde de la vie humaine, tout entière orientée par une « poussée aveugle » et éternellement vouée à la souffrance, elle dévalorisait, comme les autres pensées métaphysiques et au premier plan la religion, le monde dans lequel on vit. En concevant le génie artistique à la fois comme voyant en mesure de saisir par l'intuition un monde de formes platoniciennes inaccessible au commun des mortels sinon dans ses œuvres, et en lui confiant le rôle de consolateur des constantes souffrances humaines par son art, Schopenhauer l'élevait en outre à un rôle d'une signification démesurée[20].

C'est dans ce contexte, celui d'une certaine survalorisation romantico-philosophique du génie, qu'intervient Wagner, qui non seulement avait pu incarner ce génie schopenhauerien aux yeux du jeune Nietzsche, mais en était également venu à s'identifier à lui dans son propre discours[21]. Sa position, c'est-à-dire avant tout son rôle culturel, apparaissant ainsi métaphysiquement fondée, paraît inattaquable pour ses partisans. Toute critique de l'œuvre d'un tel génie équivaut à un aveu d'infériorité, d'incompréhension non seulement de l'art, mais du monde lui-même tel qu'il est véritablement. Nietzsche, progressivement, comprendra cette recherche de puissance de l'artiste sur son public comme le signe d'un désir de tyrannie, soif de pouvoir à tout prix qui s'explique non pas par la part exceptionnelle du caractère ou des aptitudes de l'artiste (son « génie »), mais au contraire par ce que son caractère a de limité. L'artiste moderne veut avant tout l'effet ; il cherche à enivrer son public, qui croit toucher à quelque chose d'ineffable lorsque le sentiment qu'il ressent est suffisamment puissant. C'est en quoi une musique ressentie comme extrêmement expressive par ses auditeurs pourra lui apparaître symboliser quelque chose de supérieur, à l'accès impossible par d'autres moyens. Ce faisant, l'artiste donne une satisfaction illusoire au désir de connaissance de son public, qui se croit dispensé de la recherche méthodique de la vérité. Il gagne ainsi en puissance par rapport à ce public, qui dépend de lui et en attend des révélations et des transfigurations du sens communément prêté à l'existence. Il s'oppose à la science, et, notamment, à la « science de l'art », au sens très général que lui donne Nietzsche, et qui présuppose entre autres choses, comme elle le faisait chez Hanslick, la connaissance de *l'objet* qui fait effet sur le spectateur — qui présuppose, autrement dit, la critique des œuvres elles-mêmes.

---

[20] Voir *supra*, le ch. 4 sur le génie.

[21] Voir surtout le *Beethoven* de 1871.

En 1878, Nietzsche considère comme péremptoire la réponse négative de Schopenhauer à la question de la valeur de la vie, comme d'ailleurs la réponse positive de Dühring[22]. Comme tout le reste, nous ne pouvons en faire une évaluation « correcte », dans la mesure où nous l'appréhendons de façon partielle, falsifiée, qu'en outre nous sommes versatiles dans nos évaluations[23]. Atteindre à un niveau de sagesse où formuler une réponse à cette question essentielle serait possible lui apparaît maintenant comme un but des plus désirables, mais extrêmement lointain[24]. En attendant, ce sont plutôt les façons de maintenir la confiance en la valeur de la vie, lesquelles s'offrent à nous qui ne sommes pas encore à la hauteur du problème théorique, qui intéressent Nietzsche. Théoriquement, en effet, ni le pessimisme ni l'optimisme ne sont justifiés ; mais au niveau de la *vie pratique* s'impose, pour garantir la préservation des individus comme de l'humanité, la nécessité de persévérer dans l'existence. Cette problématique diffère de la première (celle de Schopenhauer et du jeune Nietzsche, qui prétend établir la valeur de la vie et y apporter compensation) en ce qu'elle renonce au caractère absolu de la question, ne prétendant pas y répondre par une connaissance vraie. Les êtres humains (comme par ailleurs tous les êtres vivants) ont jusqu'à présent pu exister sans avoir pu *démontrer* le caractère propice du monde, de la vie avec tout ce qu'elle implique. Cette *confiance en la vie* est constamment mise en danger, et le pessimisme philosophique est le dernier avatar de cette tendance. « Nous interférons (*mischen uns … ein*) avec l'optimisme de la nature », écrivait Emerson[25] ; c'est cet optimisme pratique, natif à toute vie, dont Nietzsche cherche à retrouver la trace.

En refoulant sa tendance critique dans la première moitié des années 1870, Nietzsche considère maintenant qu'il a erré : dans le domaine de la science, il s'est éloigné de la compréhension de la

---

[22] 1878, 29[8].

[23] HH § 32.

[24] Sur l'espoir de la possibilité dans l'avenir d'un tel jugement sur la valeur de l'existence ou de la vie, voir surtout HH § 33, 1876-1877, 20[12] et 1875, 5[188]. Voir également 1878, 27[42], sur le dépassement de la condamnation pessimiste de la valeur de la vie qui caractérisait la période bâloise : « Un traitement à l'eau froide me parut nécessaire. Je revins à la suspicion de l'homme, à son abjection, dont je m'étais servi autrefois pour me hausser à ce rêve métaphysique outrecuidant. Je *connaissais* l'homme assez bien, mais je l'avais jaugé et jugé à faux : le motif manquait pour le condamner. » Cette réflexion est complétée par le 1878, 27[80] : « L'*homme schopenhauerien* me poussa au scepticisme envers tout ce que j'avais vénéré, estimé, défendu jusqu'alors (y compris les Grecs Schopenhauer Wagner), le génie, les saints — pessimisme de la connaissance. C'est par ce *détour* que j'arrivai au *sommet*, avec les vents plus frais. » L'idée d'une connaissance adéquate (c'est-à-dire, d'une conscience du danger) de Wagner contenue dans ses propres jugements d'étudiant wagnérien sur le compositeur dont, similairement, il n'aurait pas alors tiré les bonnes conséquences, est exprimée au 1878, 27[3].

[25] R. W. Emerson, *Essays*, *First Series*, IV, « Spiritual Laws », LOA, p. 307 (trad. all. p. 100). Ici comme dans la suite, je traduis le texte d'Emerson en ajoutant les choix interprétatifs de la traduction allemande que possédait Nietzsche lorsqu'ils infléchissent le sens du texte ou qu'ils sont importants pour le contexte de l'argument.

nature et de l'histoire (et par suite, de l'être humain lui-même[26]) en s'adonnant à la spéculation métaphysique[27], entendue au sens de la projection de la « véritable » source de la valeur de ce monde dans un autre, transcendant et surtout, illusoire ; et dans celui de l'art, son engouement pour Wagner lui a fait mécomprendre l'art grec[28], et notamment sa signification pour le présent. Mais, en dernière analyse, c'est le fait qu'il a « presque perdu [son] bon tempérament » qui semble poser le problème le plus pressant : le pessimisme, la « mauvaise conscience du métaphysicien », ont mis en danger cette confiance en la vie essentielle à l'être humain moderne, qui possède tant de raison de douter de la valeur de celle-ci[29].

Pour le Nietzsche « psychologue » de la fin des années 1870, armé de son approche génétique, se pose différemment la question de la place de l'art, maintenant que la capacité que possède l'être humain à prêter une « signification métaphysique »[30] à la vie lui apparaît comme répondant à un besoin historiquement devenu, plutôt que d'être issu d'un besoin métaphysique essentiel à l'homme comme le prétendait Schopenhauer[31]. Et pourtant : l'être humain moderne court toujours le risque du pessimisme pratique, de la perte de confiance en la vie, même sans croire aux représentations religieuses, et même sans prêter foi à la métaphysique schopenhauerienne et ses arguments théoriques en faveur de l'absence de valeur de la vie (la métaphysique duquel est à ranger dans la catégorie de ces « métaphysique[s] philosophique[s] » qui constituent en un sens des versions sublimées de la foi religieuse). Le monde dans lequel l'individu moderne vit, historiquement constitué selon le processus accumulatif de la culture, est encore le monde assombri de la morale, de la religion, et de l'art qui les prolonge, même sans que cet individu ne prête consciemment foi à la métaphysique et à ses avatars, voire même s'il la rejette rigoureusement ; notre monde, le monde vécu, le monde de la « réalité », il le *ressent* toujours comme une forme corrompue, déchue, d'un autre monde, celui-là supérieur. Et même pour ceux qui seraient en mesure de déraciner la

---

[26] Voir en particulier OSM § 223.

[27] Dans une autre note (1878, 30[9]), Nietzsche rappelle qu'il s'était « dès le début » montré méfiant à l'égard du « système » de Schopenhauer. « C'est sa personne qui passa pour moi au premier plan, le *type* du philosophe œuvrant à l'avancement de la culture » : c'est-à-dire « le Schopenhauer en chair et en os, d'esprit voltairien, pour lequel son quatrième livre [*scil*. celui du *Monde*, sur l'éthique de la négation de la volonté,] n'aurait aucun sens. » (cf. 1878, 27[43]) Les « *dévots* » qui cherchaient chez lui une nouvelle religion s'attachèrent, comme les partisans de Wagner, à l'accidentel plutôt qu'à l'essentiel, « à tout ce qu'il y avait d'*éphémère* dans sa doctrine, à ce qui n'avait *pas* marqué sa vie. »

[28] Ainsi que le caractère « tragique » des « anciens philosophes grecs » (1878, 30 [52] ; cf. PHG).

[29] Sur le thème de la nécessité pour l'esprit libre d'avoir un « bon tempérament », et plus généralement sur la question de la nécessité persistante de l'art comme réponse au pessimisme pratique qui menace de naître du projet de l'esprit libre, cf. *supra*, ch. 3.

[30] NT § 23, p. 230 (KSA 1, p. 148).

[31] HH § 26, § 153. Cf. A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et représentation*, vol. II, ch. 17.

surcharge affective héritée de tous les développements de la culture métaphysique, de laquelle le monde tire son caractère bigarré, et de reconnaître la nécessité intégrale immanente à notre monde et l'absence de responsabilité qui en découle (c'est-à-dire, même pour les esprits libres), se révèlerait un monde vidé de son sens, dans lequel la vie perdrait toute signification comme processus mécanique face au déroulement duquel son impuissance est totale. Ainsi, aussi libératrice affectivement que soit la prise conscience de cette nécessité et de cette irresponsabilité, elle risque simultanément d'enfermer celui ou celle qui en fait la réalisation dans l'incapacité à l'action et de le réduire à la passivité.

D'où le besoin persistant et pressant de remèdes de toutes sortes, pour que l'on puisse persister à *ressentir* la vie comme bonne[32]. Cependant, le problème est double : autant les contemporains qui ne s'engagent pas dans la critique de la métaphysique que les esprits libres qui en prennent la charge ont besoin de ces remèdes. Alors que la culture dans son ensemble, selon Nietzsche, a besoin de la purification « scientifique » permise par le travail critique de l'esprit libre pour se développer de façon propice, il importe également que ceux et celles qui ne sont pas les acteurs de cette critique se maintiennent dans l'existence, dans *leur existence* propre, puisque c'est sur la base de ce « corps en santé » de la culture, du groupe qui *maintient* l'être humain tel qu'il est et a été, qu'est possible toute transformation de la culture[33]. Toute rupture trop brusque avec l'hérité, en effet, ne pourra manquer d'introduire un égarement et une régression ; pour qu'il y ait « progrès », il faut aussi qu'il y ait conservation de ce qui a été conquis, une transformation et une reconfiguration duquel sera la condition d'une élévation nouvelle de l'humanité[34]. Le travail du médecin de la culture est donc particulièrement délicat : il importe non seulement qu'il choisisse et applique les bons remèdes, mais il faut également qu'il prenne garde *à qui* il les applique. Ceux qui seront attirés par les remèdes qu'il propose et qui s'en saisiront ne seront pas nécessairement ceux à qui ils sont destinés et à qui ils seraient bénéfiques ; l'histoire est pleine de tels exemples[35]. Il devra agir en s'adaptant à l'état

---

[32] Voir p. ex. la note 1878, 28[41] : « J'ai besoin des boîtes à onguent et des flacons de remèdes *de tous* les philosophes antiques. »

[33] HH § 224.

[34] Cf. *La service divin des Grecs*, p. 90 : « En général, il doit en aller de la transformation du culte comme de toutes les transformations humaines ; on donne la préférence, lorsqu'une transformation est inévitable, à la forme, au dogme, qui peuvent presque toujours passer pour une addition qui *conserve* les anciennes formes et les anciens dogmes. Toute transformation est une conservation par sélection ; la plus grande partie de l'ancien est conservée et un élément nouveau, analogue, est adjoint seulement à titre d'addition. Les Grecs savaient habilement inoculer le nouveau, tolérer l'implantation de l'étranger de telle façon que la tribu entière ne subisse aucun dommage. »

[35] Voir p. ex. OSM § 224, sur le christianisme comme « *Baume et poison* », selon la culture qui l'adopte.

complexe de son malade ; toute culture, en effet, n'est pas homogène : à l'intérieur de chacune d'elles coexistent, selon Nietzsche, des « niveaux » de cultures divers[36]. La pensée nietzschéenne est extrêmement sensible au contexte sur lequel elle tente d'agir comme aux interactions complexes entre celui-ci et les remèdes culturels qu'elle propose ; c'est pourquoi les *nuances* de ses jugements, dans lesquels il pèse avec finesse les pours et les contres de différent phénomène culturels, sont d'une importance capitale. Les condamnations comme les valorisations qui en découlent n'ont jamais rien d'absolu : elles sont toujours une réponse à une situation historique, présente, passée, voire future, à partir de laquelle il convient de penser le développement de la culture. Ainsi, dans l'optique de son approche « pharmacologique », comme philosophe-médecin de la culture, c'est autant un changement de diagnostic qu'un changement d'évaluation de certains remèdes qui poussent Nietzsche aux transformations, d'apparence si surprenante, qui caractérisent ses écrits de la fin des années 1870. Il y a d'abord une modification dans l'*évaluation du présent*, caractérisée notamment par l'abandon du pessimisme, de sa nécessité comme posture, comme par la répudiation de la foi longtemps maintenue en un potentiel de transformation culturel du phénomène wagnérien, réfutée définitivement par l'expérience du Festival de Bayreuth. Ensuite, un changement a également lieu dans l'appréhension des *effets que tendent à avoir les forces culturelles*, soit, principalement, le renoncement à considérer l'art comme seul principe possible d'unité de la culture (partant, comme seul principe d'une culture authentique), comme réponse *nécessaire* à un pessimisme lui aussi essentiel[37] et, par association, la valorisation de la science comme moyen de *déterminer ce qui est irrémédiablement nécessaire et impossible à transformer*, et nécessite pour cette raison une compensation par l'illusion pour permettre de conserver notre confiance en la vie[38]. L'art en général, cependant, n'est pas pour autant dévalué. Seulement,

[36] OSM § 223 : « Les trois derniers siècles continuent vraisemblablement à vivre dans *notre proximité* avec toutes les colorations et toutes les réfractions de leur culture : ils ne demandent qu'à être *découverts*. »

[37] Voir 1878, 30 [51] : « Je croyais autrefois que le monde, vu du point de vue esthétique, était un spectacle, et voulu tel par son auteur (*Dichter*), mais qu'il était, en tant que phénomène moral, une *imposture* : raison pour laquelle j'en arrivai à la conclusion que le monde ne se justifiait que comme phénomène esthétique. »

[38] Le thème, que l'on pourrait qualifier de stoïcien, de la recherche de ce qui est nécessaire et inaccessible au changement afin de diriger plus avantageusement nos énergies sur ce qu'il est donc possible de transformer, émerge dès 1876 dans RWB § 3, p. 111 (KSA 1, p. 445) (bien que, dans ce texte, il concerne encore la signification de l'art de Wagner comme réponse à cette nécessité) : « Il me semble au contraire [*scil*. au contraire de la philosophie comme moyen de connaître superficiellement les choses pour s'en accommoder] que la question la plus importante de toute philosophie est : "dans quelle mesure les choses ont un caractère et une forme impossibles à transformer (*unabänderliche Artung und Gestalt*)" : afin qu'une fois cette question résolue, on s'attelle avec le courage le plus dépourvu de ménagement, à l'*amélioration du côté du monde reconnu comme modifiable*. » Dans les textes de la période moyenne, c'est avant tout à ce qu'a la nécessité a d'indépassable que doivent répondre les illusions — et, surtout, si possible *pas à davantage*. C'est donc un

Nietzsche va maintenant chercher ses remèdes ailleurs, notamment dans un art qui se réfère différemment à l'antiquité, et qui trahit un optimisme pratique, vécu :

> ALORS je commençai à discerner clairement l'antiquité, et l'intelligence goethéenne du grand art : et *alors* seulement je pus arriver à prendre une vue *simple* de la vie humaine *réelle* : j'avais les *antidotes* pour empêcher qu'il n'en sorte un pessimisme toxique. Schopenhauer me devint « historique », *non pas* toutefois comme connaisseur des hommes.[39]

La critique de l'art dans *Humain, trop humain* s'était surtout rapportée d'une part à des représentations qui permettaient de lui donner, ainsi qu'à l'artiste, une signification métaphysique, et d'autre part à l'obstacle que l'art posait par son effet calmant, narcotique, à l'action transformatrice et ainsi au développement de l'humanité vers un stade de culture supérieur. Dans *Opinions et sentences mêlées*, Nietzsche laisse essentiellement de côté la question du génie pour reconsidérer et étendre sa réflexion sur les effets que l'artiste est susceptible d'avoir, d'abord pour mieux comprendre les limites des artistes du présent, mais également dans une recherche de modèles pour un art d'avenir. C'est en ce sens, notamment, que ce livre est un développement véritable, une poursuite du travail engagé dans le livre précédent plutôt qu'une répétition ou qu'une série d'éclaircissements concernant les idées qui y avaient été exposées.

Cette nouvelle approche est signalée dès le début du carnet de notes qui comprend le groupe de « fragments » 30 (cahier N II 7), le plus conséquent de ceux dédiés à son projet de livre sur Wagner. Celui-ci s'ouvre par une paraphrase de ce qui Nietzsche écrivait à M. Maier à la même époque : « Mon erreur fut d'aller à Bayreuth avec un idéal : il me fallut ainsi connaître la plus amère déception. L'excès de laideurs, de grimaces, d'épices trop fortes me rebuta violemment. »[40] Suit immédiatement

---

changement dans l'évaluation de *ce qui constitue la nécessité*, ainsi que dans *l'efficacité de l'art wagnérien en particulier à la compenser* qui orientera la réflexion de Nietzsche à compter d'HH. Voir sur ce sujet *supra*, ch. 4, et en particulier les sections b et c.

[39] 1878, 27[49]. Pour la dernière phrase, cf. 1878, 27[42] : Schopenhauer est « historique », dépassé, quant à son jugement sur la valeur de l'existence, mais pas quant aux connaissances sur la nature de l'être humain qui permettent celui-ci. Pour Goethe comme modèle optimiste, voir 1878, 27[27], où Nietzsche désigne (entre autres qualificatifs) Goethe comme appartenant à « ceux qui jouissent du monde ».

[40] 1878, 30[1]. Cf. lettre à M. Maier du 6 août 1878 : « En ce qui concerne W<agner>, j'avais justement vu le plus haut, son idéal — c'est *avec celui-ci* que je suis venu à B<ayreuth> — *d'où* ma déception ». » Voir également 1878, 27[44], au sujet de RWB : « Ma peinture de Wagner le dépassait, j'avais décrit un *monstre idéal*, mais qui est peut-être capable d'enflammer les artistes. Le véritable Wagner, le véritable Bayreuth était pour moi comme la mauvaise et toute dernière impression d'une gravure sur du mauvais papier. Mon besoin de voir de véritables hommes et leurs motifs a été énormément stimulé par cette expérience honteuse. » Sur ce même thème voir également 1878, 30 [67] et surtout 1878, 29[23], où Nietzsche suggère qu'il a produit son portrait à partir de ses œuvres plutôt qu'à partir de l'individu Wagner : « Réinvention (*Wiederschöpfung*) du portrait par intuition (*Ahnung*), en présence des œuvres. ("Richard Wagner" : comment l'œuvre métamorphose par magie l'image du modèle vivant — il y a figuration idéale [*Idealbildung*]). »

un titre : « SUR LES CAUSES DE LA POÉSIE (*Dichterkunst*)/*Préjugés sur les poètes* »[41], qui anticipe, à quelques pages d'intervalle, l'exposition de ce qui apparaît comme un programme, dans trois textes qui se suivent immédiatement[42] :

> Goethe : « Le beau, c'est quand nous avons la vision de l'être vivant en conformité avec les lois de la vie (*das gesetzmäßig Lebendige*) au plus haut de son activité et de sa perfection, et que nous nous sentons par là incités à produire à notre tour, également pleins de vie et portés au sommet de notre activité.[43]
>
> Nous pouvons maintenant très bien étudier le phénom<ène> de l'art baroque si nous sommes assez maîtres de nous-mêmes : car le dernier des arts, la musique, est actuellement, sous l'influence de Richard Wagner, arrivé à ce stade, et ce avec un faste extraordinaire d'apparences, propre à troubler l'âme et les sens, --- [44]
>
> Le juste milieu est le mieux (*Das Mitte das Beste*) (dans le choix des problèmes, de l'expression, dans l'art). Esthétique forte (*Kräftige Ästhetik*). Pas de style baroque.[45]

L'opposition Goethe-Wagner, qui apparaissait déjà, quoique de façon moins décisive, dans le premier volume d'*Humain, trop humain*, est centrale au traitement de l'art d'*Opinions et sentences mêlées*. Elle y sera déclinée, dans ces carnets puis dans le livre lui-même, en une série de dichotomies : démesure contre juste milieu, style baroque contre style classique, art utile contre art ornemental[46], dialectique ou logique contre rhétorique[47]. Nietzsche formule un nouvel idéal artistique, qui devra s'articuler à sa philosophie de l'esprit libre. Cet idéal, cependant, est reconnu comme tel ; il n'est pas un impératif pour le présent, y aspirer ne signifie pas nécessairement de tenter de le réaliser dans l'immédiat par des moyens directs : la distance qui le sépare de l'actuel ne saurait se traverser par un saut. La voie vers l'idéal, les transitions qui y mèneront peut-être, ne procède pas en ligne droite ; c'est donc toujours en quête de *moyens* plus ou moins indirects de sa réalisation, qui nécessairement devront prendre en compte dans la mesure du possible la complexité du présent et de ce qu'il nous laisse apercevoir de l'avenir, que s'engage Nietzsche. Il

---

[41] 1878, 30[2].

[42] Ici, comme souvent, le découpage des carnets de notes de Nietzsche dans l'édition Colli-Montinari en « versions préparatoires » et en « fragments », pour indéniablement utile qu'elle soit, rend invisible dans le livre imprimé (c'est-à-dire dans KSA 8 comme dans les traductions) qu'une autre note sur le baroque précède le 1878, 30[6] (voir KGB IV/4, p. 549). Sur ce sujet de grande importance pour l'étude des notes posthumes de Nietzsche, voir W. Groddeck, « "Vorstufe" und "Fragment". Zur Problematik einer traditionellen textkritischen Unterscheidung in der Nietzsche-Philologie », dans *Textkonstitution bei mündlicher und bei schriftlicher Überlieferung*, M. Stern (éd.), 1991. Les deux derniers textes cités ici occupent ensemble une page entière et sont écrits à la mine, alors que le premier est noté à l'encre au bas de la page précédente, après deux autres citations de Goethe (cahier N II 7, p. 9-10).

[43] 1878, 30[5].

[44] Version préparatoire d'OSM 144, OPC III-2, p. 478 (KSA 14, p. 170).

[45] 1878, 30[6] ; cf. 1878, 27[25], sur l'art wagnérien : « Comparé à l'idéal de Goethe, profondément rétrograde. »

[46] 1878, 30[18].

[47] 1878, 27[60].

réfléchit la culture dans la durée de cette histoire que l'humanité a déjà traversée, et projette dans la durée de l'à-venir ses visées les plus hautes.

À ce début programmatique du cahier N II 7 viennent faire parallèle les trois premiers textes de la section sur l'art d'*Opinions et sentences mêlées*. Le § 99, sur "*Le poète en tant qu'éclaireur* (Wegweiser) *pour le futur*", reformule l'idéal goethéen d'un art de la mesure fortement inspiré de l'art classique de la Grèce, lequel avait déjà été présenté au § 221 d'*Humain, trop humain,* en insistant cette fois sur l'importance de représenter un sujet contemporain qui arrive à vivre dans son monde de façon harmonieuse[48]. Les deux aphorismes suivants introduisent, sous la forme de deux hypothèses, les principales *valeurs* de l'art baroque et classique. D'abord, au § 100, l'hypothèse d'une muse qui penserait comme la Penthésilée de Kleist : « "Plutôt périr (*verwesen*) que d'être une femme qui ne *charme* (reizt) pas." »[49] Nietzsche modifie légèrement le vers de Kleist, qui écrivait plutôt « Être poussière *(Staub lieber*) plutôt que d'être une femme qui ne charme pas », et il ajoute l'italique à « *reizt* ».[50] En plus donc de l'accent renforcé sur l'obsession à *faire effet*, au détriment de tout le reste, le verbe *verwesen* vient ajouter la connotation d'une *décomposition*. Un art dont la muse le pousse à ne penser qu'aux effets, et dont la forme par conséquent subit une véritable déliquescence ; cette tendance, qui signale la fin proche d'un art selon Nietzsche[51], est celle du baroque[52]. Le § 101 évoque au contraire, toujours sur le mode hypothétique, une définition de beau

---

[48] OSM § 99. E. Bertram (que Montinari cite en KSA 14, p. 168) a suggéré que ce texte avait été inspiré à Nietzsche par la lecture du *Nachsommer* d'A. Stifter (« *Nietzsche*, die Briefe Adalbert Stifters lesend », dans *Möglichkeiten : ein Vermächtnis*, 1958[1925]). La datation de cette lecture, cependant, est incertaine ; Nietzsche écrit que le livre lui a été recommandé par Rée et qu'il le connaît « depuis peu » dans sa lettre à H. Köselitz du 5 nov. 1879 ; donc, vraisemblablement qu'il en avait connaissance depuis, au plus tôt, son séjour à Sorrente de 1876-1877 (Corr. III, p. 432 ; KSB 5, p. 461). Quoi qu'il en soit, les descriptions de l'art « classique » dans OSM correspondent aussi bien au Goethe de la maturité qu'à Stifter, qui incarne une intensification *Biedermeier* de la mesure goethéenne, représentée notamment par sa fameuse « sanfte Gesetz », introduite dans la préface aux *Bunte Steine*. On verra aussi dans la suite qu'elles doivent beaucoup à Emerson.

[49] OSM § 100.

[50] H. von Kleist, *Penthésilée*, éd. bilingue, 1974, p. 88-89.

[51] La fin d'un art, cependant, est le début de quelque chose d'autre, comme dans le cas de la culture scientifique dont il a été question au ch. 3b. Voir 1878, 30[28] : « Que devient un art parvenu à son terme ? Lui-même meurt — l'influence (*Wirkung*) partie de lui profite à d'autres domaines, ainsi que l'énergie *non employée*, et *dès lors* libérée, à l'approche de ce *terme*. »

[52] Dans la note 1878, 27[93], Nietzsche suggérait en outre que l'art de Wagner était la traduction de la poésie de Kleist en musique (cf. OSM § 171). Certaines notes également rappellent et interprètent l'incompréhension de Goethe vis-à-vis de Kleist en termes de rejet du tragique : « Ce que Goethe sentait (*empfand*) chez H. Kleist était son sentiment du *tragique*, dont il se détournait : c'était le côté incurable (*unheilbare*) de la nature. Lui-même était conciliant et guérissable (*heilbar*). Le tragique a affaire aux souffrances incurables, la comédie aux souffrances guérissable. » (1878, 29[1]). La tragédie en effet vise à « magnifier la lutte des vaincus », à donner un sens à la douleur plutôt que de chercher à en éliminer la cause (1878, 29[15]). Les deux genres, tragédie et comédie, sont tous deux écartés par Nietzsche qui favorise plutôt l'art plus réaliste de Goethe, puisque « [l]a trag<édie> *et la com<édie>* donnent une caricature de la vie, pas une

comme « ce qui réjouit (*dem Erfreuenden*) », et précise qu'« ainsi le chantèrent autrefois les muses » — autrement dit, qu'il s'agit d'un idéal ayant déjà existé, mais aujourd'hui perdu ou peu commun ; ce par quoi Nietzsche laisse entendre qu'il s'agit peut-être de l'idéal classique de l'antiquité.[53] Il en conclut, de façon plutôt énigmatique, que cette conception implique que « l'utile est le *détour* souvent nécessaire *vers le beau* », associant l'utile à une certaine *patience* vis-à-vis de l'art, qui pourrait, s'il suivait cette conception, apporter de plus grands biens dans le long terme[54]. L'utile en effet, implique ici Nietzsche, réjouit dans la durée davantage que le plaisir de l'instant — celui que procure l'art de l'effet. Si donc c'est bien la *quantité* et non seulement le *degré* de réjouissance procuré qui doit servir de critère à l'art, alors l'utilité apparaît comme le moyen de satisfaire celui-ci plus adéquatement. Nous verrons en outre dans la suite que cette utilité est explicitement associée à la *mesure* qu'exprime l'art de type classique, qui à la fois enseigne et rappelle une posture éthique et la joie qui y est associée[55].

Cette opposition du baroque et du classique, de Wagner et de Goethe, sera le fil directeur des deux chapitres que je consacre ici à *Opinions et sentences mêlées*. La suite du premier s'arrêtera aux grandes lignes de la critique nietzschéenne de l'art de son temps, et de la musique en particulier (ch. 6). Le second sera consacré au nouvel idéal poétique qu'il propose dans *Opinions et sentences mêlées* (ch. 7).

c. Le style baroque

Le thème du baroque, comme je l'ai déjà évoqué, avait été l'objet d'un échange de lettres soutenu avec Mathilde Maier à l'été 1878. On retrouve en outre des formulations analogues à celles de cette correspondance dans les notes préparatoires à *Opinions et sentences mêlées*. En 1878, le caractère commun qui avait attiré Nietzsche vers la pensée de Schopenhauer et l'art de Wagner — « la senteur faustienne, croix, mort et tombeau, etc. »[56] — lui apparaît désormais comme un trait « baroque »,

---

copie (*Abbild*). » (1878, 29[15]) Dans son cours sur *L'histoire de la littérature grecque*, Nietzsche s'était montré très dur avec les comiques : « la comédie a toujours été un instrument des réactionnaires » (p. 156) ; « il n'y a pas un seul mauvais instinct que les comiques n'aient conforté » (p. 160)

[53] OSM § 101.

[54] OSM § 101. Cf. HH § 149 sur l'idée d'une beauté aux lents effets.

[55] Sur ce sujet, on trouvera des clarifications dans la note 1878, 30[89]. J'y reviendrai plus en détail *infra*, ch. 7b.

[56] Lettre à E. Rohde du 8 oct. 1868, Corr. 1, p. 604 (KSB 3, p. 322). Cf. 1878, 28[37], dans une note dans laquelle il revient sur le stade qu'il a maintenant atteint : « Le problème de Faust dépassé, avec lui la métaphysique. »

excès du sentiment qui menace la santé de l'individu comme de la culture. Expliquant à sa correspondante — par ailleurs wagnérienne convaincue — de quelle « détresse (*Noth*) » il a dû s'échapper, il évoque

> Cet obscurcissement (*Vernebelung*) métaphysique de tout ce qui est vrai et simple, la lutte *avec* la raison *contre* la raison, qui cherche à voir en toutes choses une merveille et une absurdité (*Unding*) — en outre un art baroque lui correspondant pleinement, caractérisé par la tension exacerbée et la démesure glorifiée — je veux dire l'art de Wagner — ces deux choses sont ce qui m'ont enfin rendu de plus en plus malade et me firent presque perdre mon bon tempérament et mon talent (*Begabung*).[57]

Ce face à quoi sa correspondante reste interloquée : évoquant l'exemple du Zwinger de Dresde, œuvre paradigmatique de l'architecture baroque tardive, elle réplique que l'« [o]n entend par là une démesure que l'on fustige comme arbitraire ! »[58] Nietzsche cependant refuse cette définition : il insiste pour dire que le caractère baroque de l'art de Wagner n'est pas incompatible avec sa « grandeur ». Il recommande à sa correspondante, qui semble assimiler le style baroque à ce qu'on qualifie plutôt habituellement de maniérisme : « (Pour l'amour du ciel) lisez le *Cicerone* de J. Burckhardt sur le style baroque !!! »[59] Ce à quoi elle répond, confessant ne pas l'avoir lu, mais promettant de le lire aussitôt qu'elle aura les moyens de s'en procurer un exemplaire : « Le *Cicerone* peut dire ce qu'il veut — il n'en reste pas moins que "baroque" signifie partout qu'on s'écarte de l'authentique, du vrai, une dégénérescence (*Ausartung*) ! Et c'est cela que je ne pouvais laisser passer ! »[60]

Maier comprend ici le baroque dans son un sens fortement normatif ; ce qui, considérant le caractère à l'époque relativement nouveau de la notion de « style baroque » à laquelle Nietzsche se réfère, et dont, en outre, il fait un emploi idiosyncrasique, n'a rien de surprenant. « Baroque », « barock » ou « barockisch » en allemand, était un mot dont l'usage était déjà bien implanté, recensé depuis environ le milieu du 18e siècle, et qui décrivait le caractère difforme, voire arbitraire ou absurde de quelque chose[61]. L'idée d'un « style baroque », cependant, visant à la fois à désigner la période de l'histoire de l'art qui fait suite au classicisme renaissant et à la déprécier, était à l'époque

---

[57] Lettre à M. Maier du 15 juil. 1878, Corr. III, p. 317 (KSB 5, p. 337-338).
[58] Lettre de M. Maier du 28 juil. 1878, KGB II/6-2, p. 948.
[59] Post-scriptum de la lettre à M. Maier du 6 août 1878, Corr. 3, p.324 (KSB 5, p. 345).
[60] Lettre de M. Maier du 14 août 1878, KGB II/6-2, p. 963.
[61] Voir le Grimm², article « barock ». Il n'y a pas d'entrée pour « barock » ou « barockisch » dans le dictionnaire d'Adelung. Le terme avait été adopté du français, qui lui l'avait calqué sur le portugais « barroco », ce dernier terme désignant initialement une perle à la forme irrégulière. Une autre étymologie, plus contestée, le fait remonter au « baroco », mode syllogistique de la scolastique, p. ex. chez Montaigne, *Essais*, livre I, ch. 26.

assez nouvelle ; en outre, Nietzsche semble être l'un des premiers auteurs à l'appliquer à l'histoire de la musique[62]. Si elle est aujourd'hui d'emploi commun dans l'historiographie musicale, la notion de style baroque ne s'est imposée dans celle-ci que bien plus tard, soit dans les années 1950 ; ce alors que, dans l'étude des arts picturaux, par contraste, l'influence de Wölfflin en avait fait un mot d'ordre dès les années 1920[63].

C'est Jacob Burckhardt, collègue de Nietzsche à l'Université de Bâle, qui popularisa l'idée d'un style baroque en histoire de l'art au 19e siècle. Burckhardt avait employé cette notion dans son *Cicérone* de 1855, caractérisant ce style, qu'il situait à la suite des sommets de l'art à l'équilibre classique de l'Italie du *Cinquecento*, de style décadent, obsédé par l'expression[64]. Nietzsche s'était intéressé très tôt à ce livre, principal ouvrage d'histoire de l'art de Burckhardt publié de son vivant. Il le recommande à son ami Carl von Gersdorff dans une lettre de 1872, après que ce dernier lui a annoncé son intention d'entreprendre un voyage en Italie, dans une lettre qui témoigne de son admiration : « […] il me semble qu'il faudrait, dès le saut du lit et jusqu'au coucher, se plonger dans la lecture du *Cicerone* de Burckhardt ; il est peu d'ouvrages qui à ce point stimulent l'imagination et préparent la compréhension de l'art [*der künstlerischen Conception vorarbeiten*]. »[65]

Comme l'indique son nom, et comme Nietzsche l'a bien compris, le *Cicerone* n'est pas un livre d'histoire de l'art au sens classique, ni non plus un simple guide de voyage[66]. Son titre complet habituel en traduction française : *Le Cicérone. Guide du plaisir esthétique dans les œuvres d'art d'Italie*, ne rend qu'imparfaitement l'intention du titre allemand. Derrière le terme « plaisir esthétique » se cache le seul terme « Genuss » ; terme à la traduction difficile, plus actif, notamment, et qui évoque la délectation non seulement sensible, mais surtout spirituelle[67]. Et si le

---

[62] R. Welleck, « The Concept of Baroque in Literary Scholarship », dans *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 5, no. 2, 1946. Wölfflin proposera brièvement d'appliquer le concept à l'histoire de la musique dans son *Renaissance et baroque* de 1883. En français, le terme donne son titre à l'un des articles du *Dictionnaire de musique* de Rousseau, toujours cependant en référence aux œuvres et non aux manifestations historiques d'un style.

[63] Ce, grâce à l'influence de ses *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* de 1915. La « période baroque » de l'histoire de la musique désigne aujourd'hui grossièrement la période qui va de 1600 à 1750, de l'époque de la naissance de l'opéra et de l'introduction de ses éléments fondamentaux par les compositeurs de la *camerata* florentine, soit principalement la monodie accompagnée et la basse continue, jusqu'à la mort de celui qui est probablement le représentant le plus illustre de la musique de cette période, J.-S. Bach.

[64] Si l'emploi de cette catégorie n'était pas encore aussi répandu dans l'historiographie à l'époque qu'il ne l'est aujourd'hui, il n'était cependant pas entièrement inédit. Voir les quelques livres qu'inventorie Wölfflin à la fin de l'introduction de *Renaissance et baroque*, p. 44.

[65] Lettre à C. von Gersdorff du 18.10.1872, Corr. II, p. 353 (KSB 4, p. 68).

[66] Voir p. ex. W. Schlink, *Jacob Burckhardt historien de l'art*, 2020, p. 27.

[67] Voir *Grimm*[1], article « genusz ».

mot « cicérone » laisse bien reconnaître son caractère de guide, le sous-titre ajoute qu'il s'agit d'une « introduction pour prendre plaisir aux œuvres d'art d'Italie (*Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*) ». Plutôt qu'un simple inventaire des beautés que l'on peut trouver de l'autre côté des Alpes, le livre est destiné à préparer la sensibilité du laïc artistique à la réception la plus élevée des œuvres d'art italiennes. En se procurant à l'aide du livre les outils nécessaires à l'interprétation et à la compréhension de celles-ci, le spectateur pourra ensuite être en mesure de ressentir un plaisir, un *Genuss*, une fois confronté à elles[68]. C'est dans cette visée que Burckhardt se propose, dans la préface, de « délimiter les contours (*Umrisse*) que la sensibilité du spectateur (*Beschauer*) pût animer avec un sentiment vécu »[69], de traiter « les monuments du point de vue de leur contenu artistique et des conditions qui les déterminent »[70], en laissant de côté tout ce qui serait « purement archéologique »[71].

Le plaisir esthétique dont il s'agit avant tout de faire l'expérience à l'aide du livre de Burckhardt est bien entendu celui pris à l'art classique, exemplifié par les figures paradigmatiques de Bramante, de Léonard de Vinci, de Raphaël et de Michel-Ange. Le baroque trouve sa place dans l'économie du livre en ce qu'il sert de repoussoir à l'art classique : la confrontation avec ses œuvres pourrait aider à intensifier le véritable plaisir esthétique, lequel sera pris à la contemplation des œuvres de l'âge d'or de la renaissance italienne. D'un point de vue historique, Burckhardt explique principalement le passage du style classique au style baroque dans les différents arts par un phénomène culturel singulier, conformément à son approche qui cherche dans l'histoire de la culture les conditions d'émergence des œuvres d'art, des styles, etc.[72] Ce phénomène est celui de la Contre-Réforme, qui exigeait une expression amplifiée des affects de la foi catholique en réponse à la montée du protestantisme.

L'exemplaire personnel du *Cicerone* de Nietzsche témoigne d'une lecture attentive des passages où il est question du style baroque, en particulier en ce qui touche à l'architecture. Malgré sa posture surtout critique, Burckhardt insiste sur la continuité entre ces deux périodes, sur l'exacerbation des

---

[68] W. Schlink, *Jacob Burckhardt, historien de l'art*, p. 63.
[69] J. Burckhardt, *Der Cicerone*, 2e éd., 1869, vol. 3, p. v. Voir NPB, p. 161-162.
[70] J. Burckhardt, *Der Cicerone*, vol. 3, p. IV.
[71] J. Burckhardt, *Der Cicerone*, vol. 3, p. III.
[72] Cf. cependant W. Schlink, *Jacob Burckhardt historien de l'art*, 2023, p. 12, sur le caractère difficile, voire contradictoire de Burckhardt historien, qui prétend repérer dans l'histoire de la culture les conditions d'émergence des œuvres d'art, et Burckhardt historien de l'art, qui semble, après Schopenhauer, vouloir séparer les deux sphères. Nietzsche, dans les notes de l'été 1878, se moque du caractère « optimiste » de cette scission opérée par Schopenhauer (30 [97]).

moyens du classicisme dans le baroque : « l'architecture baroque parle le même langage que la Renaissance, mais un dialecte devenu sauvage de celui-ci ». Significativement, Nietzsche, dans son exemplaire personnel, marque de deux traits dans la marge la métaphore musicale employée par Burckhardt pour décrire ce même phénomène, un peu plus bas sur la même page : « Certains architectes composent dans un fortissimo permanent. »[73]

La vision du baroque de Burckhardt à l'époque du *Cicerone* est surtout négative : adoptant la perspective normative traditionnelle, il en parle comme d'une décadence ou d'une dégénérescence (*Verfall, Entartung*), une période où sont abandonnés les règles du canon vitruvien qui déterminait les formes de la beauté classique[74]. Et s'il souligne que la connaissance du style baroque peut aider l'amateur à prendre davantage de plaisir aux œuvres de l'art classique, il ajoute aussitôt que « l'artiste ne doit à vrai dire ne contempler que le meilleur »[75]. C'est donc d'une notion fortement normative qu'hérite ici Nietzsche, laquelle, même si elle témoigne d'une ouverture partielle à une période et à un style jusqu'alors souvent repoussé par les historiens de l'art à tendance classique[76], persiste à la penser, au mieux, comme une image déformée d'un art supérieur, et renonce par ce fait même à lui attribuer des caractères véritablement propres et positifs.

Que fait Nietzsche de cette notion, qui doit dans l'usage qu'il en fait désigner ce style artistique, ces traits de la musique de son époque qui surenchérit d'effets pour emporter ses spectateurs ? C'est surtout dans *Opinions et sentences mêlées* et dans les notes qui préparent cet ouvrage qu'il la travaillera plus en détail et lui donnera une signification centrale et organisatrice dans sa réflexion. Cependant, une première tentative d'appliquer l'idée d'un style baroque à l'histoire de la musique avait déjà été réalisée dans le premier volume d'*Humain, trop humain*. Dans un paragraphe sur la « *Provenance religieuse de la musique moderne* », il débutait en suggérant que

> La musique pleine d'âme (*seelenvolle Musik*) naît dans la restauration catholique qui suit le concile de Trente, avec Palestrina, qui contribua à faire entendre l'esprit ardent et profondément agité qui s'était éveillé ; plus tard, avec Bach, également dans le protestantisme, dans la mesure où celui-ci avait été approfondi par les piétistes et détaché de son caractère fondamentalement dogmatique (*dogmatischen Grundcharakter*). La condition préalable et le nécessaire stade préliminaire pour l'apparition (*Entstehungen*) de ces deux phénomènes est l'approche (*Befassung*) de la musique telle

[73] J. Burckhardt, *Der Cicerone*, vol. I, p. 367.
[74] E. Gombrich, « Norm and Form : the stylistic categories of art history and their origins in Renaissance ideals », dans *Gombrich on the Renaissance. Volume 1 : Norm and Form*,1963.
[75] J. Burckhardt, *Der Cicerone*, vol. III, p. V-VI.
[76] Cf. E. Gombrich, « Norm and Form », p. 86, qui suggère que Burckhardt aurait tenté de « justifier (*vindicate*) » le le baroque architectural dans son *Cicérone*.

> qu'elle était propre à l'époque de la renaissance et de la prérenaissance, à savoir ce traitement (*Beschäftigung*) savant de la musique, ce plaisir fondamentalement scientifique aux prouesses (*Kunststücke*) de l'harmonie et de la conduite des voix. Il fallait d'autre part que l'opéra soit déjà passé par là : dans lequel le laïc faisait connaître sa protestation contre une musique froide devenue trop savante et cherchait à redonner son âme à Polymnie. — Sans ce profond changement des perspectives en matière de religion (*religiöse Umstimmung*), sans cette résonance de la sensibilité la plus intérieure et agitée (*innerlichst-erregten Gemüthes*), la musique serait restée savante ou opératique ; l'esprit de la contre-réforme est l'esprit de la musique moderne (car ce piétisme dans la musique de Bach est également une sorte de contre-réforme). [77]

L'allusion à Palestrina est une référence à une légende bien connue : alors qu'on menaçait, à ce concile réuni pour décider de la réponse appropriée à la réforme protestante, d'écarter la musique de la liturgie — celle-ci étant devenue excessivement complexe, au point notamment où les fidèles ne pouvaient plus en comprendre le texte lorsqu'il était chanté — Palestrina avait « sauvé » la musique en faisant chanter sa *Missa Papae Marcelli*, laquelle convainquit les prélats qu'une musique répondant à leurs exigences était bien possible, voire désirable. C'est conformément à ces préoccupations que les prescriptions du concile insistaient sur le caractère premier du texte mis en musique, qui devrait absolument être compris, et sur le caractère second de la musique par rapport à celui-ci, son rôle étant de soutenir l'expression, d'intensifier le sentiment des auditeurs par rapport à l'objet divin du texte :

> À ce qui est habituellement exécuté avec des rythmes musicaux et des instruments, on ne mêlera à rien de profane, mais seulement des hymnes, et des louanges divines. [...] Tout ce schéma de psalmodie au moyen des mesures musicales (*modis musicis*) devrait être arrangé non pas pour le vain plaisir des oreilles, mais en sorte que les paroles puissent être comprises par tous et que les cœurs des auditeurs soient ravis jusqu'au désir de l'harmonie céleste et jusqu'à la contemplation des joies des bienheureux [...]. [78]

Cette tendance de la Contre-réforme rejoint non seulement la préoccupation principale de l'opéra à sa fondation en Italie, mais également celle des théories ultérieures qui se proposent de le réformer, comme celle de Gluck, mais surtout celle de Wagner. Toutes s'opposent à l'emploi du texte comme prétexte à la virtuosité et insistent sur le rôle rhétorique de l'accompagnement musical. La transformation de la pratique musicale au 16e siècle dont traite Nietzsche, il l'attribue principalement aux excès « savants » des compositions de l'époque, dans lesquelles la complexité

---

[77] HH § 219.

[78] Actes du Concile de Trente, 22e session, 17 sept. 1562, cité dans K. G. Fellerer, « Church Music and the Council of Trent », dans *The Musical Quarterly*, vol. 39, no 4, 1953 ; texte latin dans A. Theiner, *Acta Concilii Tridentini*, 1874, vol. II, p. 122. Je tiens à remercier mon collègue Mathias Loutsch pour son aide précieuse pour la traduction du latin.

faisait parfois figure de vertu[79]. Similairement, les projets wagnériens de réforme prétendront répondre aux pratiques qui lui sont contemporaines, lesquelles, pour permettre aux chanteurs de faire montre de leurs talents, négligent l'importance du texte et partant, le rôle de la musique comme soutien à son expression et à son expressivité. Le parallèle, naturellement, n'aura pas échappé à notre auteur[80].

Nietzsche suggère que deux phénomènes historiques, soit d'une part la situation d'incompréhension dans laquelle se trouvait le public, dépassé face aux progrès techniques de l'art musical, et d'autre part les débuts de l'opéra, dans lequel le public faisait valoir ses droits et exigeait que la musique renoue avec ses racines rhétoriques, sont des préalables de cette réforme de la musique[81]. La Contre-Réforme viendrait légitimer la position du public en la cristallisant sous forme de règle liturgique. Fruit d'une situation où l'Église catholique se trouvait poussée à réaffirmer sa puissance, elle engage la musique dans la voie d'une recherche effrénée de l'effet, alors qu'elle doit désormais se contenter de soutenir l'expressivité du discours, comme le joueur d'aulos dans la rhétorique antique. Ce qui règne dans la musique moderne depuis lors, c'est « l'affect, le plaisir pris aux états d'âme (*Stimmungen*) surélevés et amplement tendus, le vouloir-devenir-vivant (*Lebendig-werden-wollen)* à tout prix, l'alternance rapide du sentiment, l'effet de relief puissant dans la lumière et l'ombre, la juxtaposition de l'extase et du naïf ».[82]

La musique, en ce sens, a agi comme « *Contrerenaissance* dans le domaine de l'art ; lui appartiennent la peinture tardive de Murillo, peut-être également le style baroque : davantage en tout cas que l'architecture de la Renaissance ou de l'Antiquité ».[83] C'est son influence, suggère

---

[79] Le motet en canon *Deo Gratias* d'Ockeghem, avec son contrepoint à 36 voix, pourrait servir d'exemple extrême de cette tendance. Plus généralement, A. Brendel, dans le premier volume de sa *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich* à tendance wagnérienne dont la troisième édition avait paru en 1860, suggère qu'on trouve chez Palestrina, comme chez les autres compositeurs de l'école franco-flamande, un « manque de mélodie, un caractère impossible à chanter (*Unsangbarkeit*), une absence d'expression (*Ausdruckslosigkeit*) » (p. 26).

[80] Rappelons toutefois que Wagner, même s'il défendait dans les grandes lignes une position similaire, la nuançait parfois, rappelant que la composition du texte de ses drames était déjà l'expression d'un geste et d'une conscience musicaux. Voir p. ex. *Eine Mitteilung an meine Freunde*, WDS VI, p. 295 : « Je fus dès lors [*scil*. à compter du *Vaisseau fantôme*] en rapport à tous mes travaux dramatiques d'abord *poète*, et ce n'est que dans la complète réalisation du poème que j'étais faisais à nouveau musicien. Seulement, j'étais un poète qui était conscient à l'avance du potentiel de l'expression *musicale* pour la réalisation de ses poèmes [...]. ».

[81] En spécifiant que ces deux éléments doivent précéder la tendance expressive de la musique moderne comme ses conditions, Nietzsche embrouille un peu la chronologie : à l'époque du concile de Trente (1545-1563), l'opéra, dont la naissance se situe au tournant du 17e siècle, n'existe pas encore.

[82] HH § 219.

[83] HH § 219.

Nietzsche, qui est à l'origine de la même tendance dans les autres arts ; c'est elle qui les aura poussés vers la démesure d'un art des contrastes qui cherche sa règle dans les extrêmes, voire dans la débauche du sentiment, et dont la forme, par conséquent, se dissout. Mais ces associations de la musique au texte et plus tard, dans l'opéra, au drame représenté sur scène, comme moyen devant servir une fin, sont la condition de possibilité d'une « musique absolue » qui pourra être comprise symboliquement[84]. C'est aussi une véritable *éducation à la rhétorique musicale* que permet cette transition vers une période de l'histoire de la musique où son rôle sera, au moins dans la musique vocale, marqué par son caractère accessoire.

Cette première évocation du style baroque par Nietzsche a encore quelque chose d'un emprunt à Burckhardt plutôt que du développement d'une notion qui lui serait propre. Il cherche cependant à contextualiser la période et la tendance qu'elle incarne plus largement dans l'histoire des arts, en prêtant un rôle charnière à la musique dans la transition vers le baroque, alors que celle-ci, sans surprise, était absente du *Cicérone*. Reprenant l'idée selon laquelle la Contre-Réforme serait l'événement culturel qui aurait engendré ce changement plus large de l'orientation de l'art à l'époque moderne, Nietzsche insère la musique et son traitement rhétorique comme principal médiateur de cette transition. Sans encore évoquer un « style baroque » de la musique, il la présente plutôt comme *à l'origine* du style baroque — lequel, comme le laisse entendre la correspondance avec Mathilde Maier, serait toujours compris selon le découpage burckhardtien, comme période de l'histoire des arts visuels faisant suite à la période classique de la Renaissance.

Un autre aspect singulier de l'emploi que fait Nietzsche de la notion se signale dans l'indication qui clôt le paragraphe, selon laquelle les arts visuels sont déjà passés par une période où une manie d'expressivité était le principe artistique dominant ; autrement dit, qu'un style similaire au style baroque historique, celui qui se manifeste à compter de la fin du 16e siècle, a déjà existé auparavant. Ainsi, par la comparaison du concept burckhardtien aux autres arts et à d'autres périodes historiques (et en particulier à l'histoire de l'art grec, qu'il avait auparavant enseignée), Nietzsche commence déjà à travailler à ce passage de l'idée d'un style baroque jusqu'alors circonscrit à une époque et possédant une signification normative vers une conception *morphologique*, c'est-à-dire à

[84] HH § 215-216.

y voir un groupe de caractères propres à un *type* de période artistique animées par des intentions ou des impératifs analogues.

C'est de cette notion ainsi élargie dont Nietzsche fera emploi dans *Opinions et sentences mêlées*, cette fois pour l'élargir encore davantage. « Style baroque » désignera non plus une période restreinte, mais évoquera un *type* de période artistique, d'œuvres d'art, d'artistes qui les produisent. Nietzsche proposera de comprendre la dichotomie entre les styles classique et baroque comme la forme que prend le développement des arts en général, le mouvement nécessaire de tension et de détente qui caractérise la recherche artistique, et même plus généralement, la recherche de forme. Par les parallèles qu'il établit, comme philologue classique, surtout avec l'histoire de la rhétorique[85] et de la littérature grecque[86], il reconnaît dans l'épuisement qui se signale dans le passage du style classique au style baroque un symptôme typique et comme tel *récurrent*, et pas seulement un moment particulier à l'art italien de la fin de la Renaissance, ou encore à l'époque en général et aux changements culturels qui la caractérisent.

> Le style baroque apparaît dès qu'un grand art commence à décliner, quand les exigences dans l'art de l'expression classique sont devenues bien trop grandes, comme un phénomène naturel que l'on considérera certes avec mélancolie — parce qu'il précède la nuit — mais aussi en admirant les arts de remplacement de l'expression et du récit (*Erzählung*) qui lui sont propres.[87]

Nietzsche associe le baroque à une insuffisance de force de la pensée à développer les idées ou les formes, qui pousse l'artiste à chercher à s'emparer du spectateur par une surabondance de moyens expressifs. Il l'associe à la rhétorique dans ce qu'elle a d'excessif, au dramatique qui pèche par excès de sentiment : « le sentiment d'une dialectique défaillante ou d'une insuffisance de l'expression et du récit en même temps qu'une impulsion excessive (*überreiche*) et pressante aux formes fait naître cette espèce de style que l'on appelle *le style baroque*. »[88] L'impulsion aux formes qui se manifeste ici échoue partiellement ; dans sa tentative de se réaliser, elle tombe dans son opposé, le caractère significatif de la *rupture des formes*, transformant son impuissance en vertu, sa défaillance en orientation déterminante d'un nouveau style artistique[89]. Mais pour qu'il y ait rupture, il faut qu'il y

---

[85] Voir OSM § 131, version préparatoire d'OSM § 134 (OPC III-2, p. 478 ; KSA 14, p. 169), *Histoire de la littérature grecque*, EPN XI, p. 276.
[86] 1878, 30[26].
[87] OSM § 144.
[88] OSM § 144. Cf. VO § 117 : « Qui ne possède pas les quatre sens les plus subtils de l'art s'efforce de tout comprendre à l'aide du plus grossier, le cinquième : c'est le sens dramatique » et 1878-1879, 39[7] : « *Devenir grossier* (Vergröberung) de l'art dans le drame. »
[89] Cf. OSM § 134. L'idée selon laquelle l'artiste moderne, et Wagner en premier lieu, cherche à « traiter » (1878, 28[20]) ou « à réinterpréter (*umzudeuten*) ses faiblesses en vertus » (1878, 27[31]) est récurrente dans les notes de l'époque (voir également OSM § 296, qui résume assez bien le thème).

ait référence aux formes classiques ; ainsi le style baroque, au moins initialement, nécessitera une compréhension du classicisme pour produire ses effets adéquatement. Il n'agit pas en vase clos, mais s'appuie toujours (du moins, pour autant qu'il soit compris artistiquement) sur une certaine connaissance de l'histoire de l'art, autant chez l'artiste que chez son public. C'est surtout lorsque cette compréhension se perd, lorsque la rupture des formes classiques cesse d'être rupture délibérée pour devenir chaos recherché pour lui-même (par l'artiste), ou que le plaisir n'est plus pris à la compréhension de ce même geste de rupture, mais seulement à l'ivresse engendrée par les artifices rhétoriques qui l'accompagnent (par le public), que l'art baroque devient un véritable danger pour la culture dans son ensemble. L'accidentel, ce qui ne caractérise pas cet art comme étape de son développement dans la longueur et qui en conséquence ne contribue pas à en faire quelque chose de proprement artistique (ce que le baroque *peut* persister à être), mais seulement comme déclin, perte de direction, absence de forme et dépérissement : c'est cela seul à quoi s'intéresse le public lors d'une telle décadence de l'art[90]. Et c'est cela qui avait toujours inspiré la méfiance de Nietzsche envers les wagnériens.

Cet élargissement de la notion lui permettra également de l'appliquer directement à la musique, bien qu'il se gardera de faire référence explicitement à Wagner, qui était pourtant désigné comme celui dont l'influence avait opéré ce passage au style baroque dans la musique moderne dans une version antérieure du même texte[91]. D'autres passages cependant laisseront clairement comprendre que c'est lui qui est visé[92]. Ceci contraste naturellement avec la référence au baroque que l'on trouvait dans *Humain, trop humain*, laquelle situait ce passage quelque trois siècles plus tôt. Plus généralement, il semble que le ton de Nietzsche se soit durci depuis le livre de l'année précédente. Dans *Humain, trop humain*, il écrivait encore que la musique avait récemment atteint « le plus haut résultat d'un développement nécessaire de l'art *», l'apparence de liberté dans les liens*, limites

[90] Sur l'autre extrême dans le contexte de l'esthétique musicale, soit la dissolution entière du discours musical dans son « sens » sémantique, voir ci-haut, ch. 5c. Notons d'ailleurs que ces deux tendances excessives sont le produit du baroque et de la forme qui le caractérise, l'opéra. Soit la musique finit par devenir elle-même texte, source de signification, et s'efface comme mise en forme artistique du matériau sonore (attention exclusive au symbolique) ; soit encore elle devient, par sa soumission à la règle d'un texte ou d'une action qui lui sont extérieurs (et même, par la suite, sans la présence explicite de cette fin pour laquelle elle se fait moyen), entièrement effet, soutien rhétorique, et renonce alors également à la recherche d'une beauté proprement musicale (attention exclusive au matériau). Sur l'idéal musical nietzschéen à cette époque, qui doit se situer entre les deux extrêmes, voir le ch. 9.

[91] Version préparatoire d'OSM § 144, citée à la section précédente.

[92] OSM § 134, § 171.

(traditionnelles, mais également individuelles[93]) que s'imposent les artistes ; plusieurs versions préparatoires du texte spécifiant en outre que c'était Wagner lui-même qui était à l'origine de cette grande réalisation[94]. Ce parti pris pour l'autolimitation et cette tendance à la recherche d'une façon harmonieuse de s'exprimer dans la contrainte sont ce qui, selon Nietzsche, a été entravé par la tendance révolutionnaire de la poésie moderne. Le résultat de cette « croissance calme et cachée »[95] de l'art qui s'inscrit dans la tradition, et ce qu'il est ainsi en mesure d'enseigner par ses œuvres qui pourront servir de modèles, tient dans son sens des formes : ceci, non pas au sens d'une valorisation exclusive de la forme comme siège de la beauté au sens du formalisme, mais plutôt au sens de la compétence la plus haute à la *mise en forme d'un matériau signifiant et significatif*.

Le texte où survenait cet éloge (partiellement dissimulé) de Wagner dans *Humain, trop humain* se terminait en outre par un éloge ambigu de Goethe. Alors en effet que tous les poètes, maintenant que les liens de la tradition poétique de « l'art franco-grec », lequel va des profondeurs obscures de l'antiquité à Voltaire et son *Mahomet*[96], ont été rejetés, les poètes « *doivent* être des imitateurs qui expérimentent », usant des « avantages barbares » de l'époque moderne, piochant dans toutes les traditions en quête d'effet et renonçant à un développement dans une quelconque direction[97]. Cette révolution entraîne un retour au naturalisme artistique, à un genre d'art qui renonce à transformer l'expérience suivant un principe d'idéalisation progressif, pour tenter au contraire de maximiser ses effets en reproduisant et en faisant appel aux formes « naturelles » des passions, c'est-à-dire à ces formes préexistantes et devenues culturellement, dans toute leur richesse excessive et maladive. Il s'agit donc, malgré ses prétentions révolutionnaires, d'un art rétrograde : il se refuse au travail que Nietzsche considère être le propre de l'art, et dans une sorte de conservatisme culturel renforce les interprétations métaphysico-morales véhiculées par l'affectivité surchargée du monde moderne plutôt que de travailler à le transformer et l'embellir.

---

[93] Voir HH § 221, p. 243 (KSA 2, p. 183) : « Certes, on a rejeté les liens "irrationnels" de l'art franco-grec, mais on s'est habitué sans s'en rendre compte à trouver irrationnels tous les liens, toute limitation ; — et l'art va ainsi à sa dissolution (*Auflösung*) et effleure ce faisant — ce qui est certes extrêmement instructif — toutes les phases de ses débuts, de son enfance, de son imperfection, de ses audaces et de ses excès d'antan : il interprète, en sombrant, son émergence, son devenir. (*sie interpretirt, im Zu-Grunde-gehen, ihre Entstehung, ihr Werden*) »

[94] HH § 221. Sur ce passage et sur les mentions supprimées à Wagner dans HH, voir *supra*, ch. 5, p. 146-147.

[95] HH § 221, p. 242 (KSA 2, p. 182).

[96] Que Nietzsche toutefois a vraisemblablement lu dans son adaptation en allemand par Goethe. Sur les compétences limitées de Nietzsche en français à la fin des années 1870, voir A. U. Sommer, « Was Nietzsche las und nicht las », dans *Nietzsche als Leser*, H.-P. Anschütz, A. T. Müller, M. Rottmann et Y. Souladié (éds), 2021, p. 15.

[97] HH § 221.

Cependant, Goethe, après une telle période d'expérimentation et d'œuvres, tel le premier *Faust* où régnait l'« absence de forme (*Formlosigkeit*) »[98], a changé d'orientation dans sa maturité. Il « a ressenti le désir le plus profond de regagner la tradition de l'art » dans le domaine de la poésie où son développement avait été interrompu ; mais même pour lui, tout ce qui s'est révélé possible, ce fut de vivre « dans l'art comme dans le souvenir de l'art véritable »[99]. Sans être un art sentimental au sens schillérien, qui vit d'une nostalgie pour la nature originaire dont est issu l'art ancien, l'art de la maturité de Goethe était plutôt animé par une aspiration à ce qu'avait pu *devenir* l'art grâce à un développement prolongé. Même l'art de l'antiquité grecque en effet n'est pas un produit spontané de la nature d'êtres exceptionnels ; sa simplicité et son harmonie viennent en dernier, ils se développent à partir de leur contraire — cette intuition centrale de la *Naissance de la tragédie*, Nietzsche ne l'abandonne pas lorsqu'il répudie la métaphysique et le pessimisme de ses premiers écrits[100]. Après la rupture révolutionnaire opérée dans le développement de la poésie et sans cesse répétée, dont résulte cet art moderne qui, par sa théorie du génie, croit pouvoir tout tirer de soi et abandonne la tradition et les limites[101], même Goethe n'a pas été en mesure de renouer avec la tradition franco-grecque, mais seulement de *l'imiter*, comme il en ressort de la description de sa pratique :

> Non pas des individus, mais peu ou prou des masques idéaux ; pas de réalité, mais une généralité allégorique ; des caractères d'époque, des couleurs locales assourdies jusqu'au quasi-invisible et rendues mythiques ; le sentiment (*das… Empfinden*) actuel et les problèmes de la société actuelle

[98] Cet appel aux « avantages barbares » de la modernité, en effet, est emprunté à Goethe lui-même, qui l'avait employé comme justification pour la forme éclatée de son Faust. Voir *Correspondance de Goethe et Schiller*, lettre à Schiller du 27 juin 1797, Vol. 1, p. 399.

[99] HH § 221.

[100] 1878, 30 [66] : « La prose grecque — limitation intentionnelle des moyens. Pourquoi ? Le simple à la fin du chemin sur les hauteurs. Le compliqué en premier et en dernier. » Voir également OSM § 222.

[101] L'insistance récurrente de Wagner sur l'importance de l'événement que représentait la 9e symphonie de Beethoven, où la voix survenait soudainement dans la musique « absolue », et qui représentait à ses yeux un développement nécessaire de celle-ci vers son *Musikdrama* comme renouveau de la synthèse originaire entre musique et langage, peut expliquer pourquoi Nietzsche persiste à le considérer comme un artiste de cette tradition classique franco-grecque au HH § 221. Dans sa *Communication à mes amis*, Wagner avait en outre rejeté l'idée de génies individuels qui « se soustraient à la discipline de l'État et au dogme dominant, ainsi qu'à la participation inerte au maintien de formes artistiques en déclin, pour prendre de nouvelles directions et les vivifier avec le contenu de leur essence. » (WDS VI, p. 219-220). Au contraire, les voies dans laquelle s'engagent ceux que l'on appelle génies ne sont pas entièrement nouvelles et originales, « mais ne sont que des prolongements d'une direction principale déjà adoptée depuis longtemps, dans laquelle s'est déversée en parallèle à celle de l'individu une force commune, divisée en individualités infiniment diverses et variées [cette force de la communauté que Wagner appelle "communiste"], dont l'impulsion nécessaire, consciente ou inconsciente, était précisément la destruction de ces formes (*Formen*) par la constitution (*Bildung)* de nouvelles formes de vie et d'art. » (WDS VI, p. 220) Dans ce § 221 de HH, comme presque partout, Nietzsche semble opposer le Wagner des écrits zurichois de 1849-1851 au Wagner « schopenhauerien » qu'il avait connu personnellement (cf. 1878, 30[85] : « La *plus haute tâche à la* fin, *remercier* publiquement Wagner et Schopenhauer et les faire en quelque sorte prendre parti contre eux-mêmes). »

> condensés dans leurs formes les plus simples, dépouillés de leurs propriétés séductrices, captivantes, pathologiques, rendus *inopérant* (wirkungslos) en tout autre sens qu'au sens artistique (*artistische*) ; pas de nouvelles matières ni de nouveaux caractères, tout au contraire les anciennes auxquels on est habitué de longue date, perpétuellement dotés d'une vie nouvelle (*Neubeseelung*) et reconfigurés : voilà l'art tel que le dernier Goethe l'*a compris*, exactement tel que les Grecs, voire aussi les Français le *pratiquaient*.[102]

Ce § 221, qui plaçait donc Wagner et Goethe en vis-à-vis déjà dans le premier volume d'*Humain, trop humain*, semble suggérer que Wagner a réussi là où Goethe, malgré ses efforts des plus louables, a échoué — non pas grâce à ses aptitudes supérieures, mais en vertu des trajectoires différentes suivies par l'histoire de la poésie et celle de la musique. Notons cependant *ce qui n'est pas mentionné* dans ce texte, lequel, bien qu'il soit dédié à la poésie, traite seulement de théâtre, l'élément tu qui aurait certainement donné un goût amer au compliment s'il avait été explicitement adressé à Wagner : les livrets poétiques des opéras de Wagner, que tous il écrivait lui-même. C'est *comme musicien* que Wagner arrive à ce sommet — pas comme dramaturge, pas même comme compositeur de drames musicaux.

Nietzsche semblait donc admettre dans *Humain, trop humain* qu'un art de l'expression à tout prix (la musique moderne, animée d'affects religieux et avant coureuse du style baroque[103]) est non seulement compatible avec un développement dans la durée des formes artistiques, mais également permettait l'atteinte de l'apparence de liberté dans la contrainte qui peut résulter de ce développement. Cette ambivalence quant à la valeur culturelle à attribuer à la musique de Wagner — musique à l'excès dans l'expression, associée en outre à un drame qui trouve sa signification dans la transcendance[104] — Nietzsche y renonce manifestement dans *Opinions et sentences mêlées* : il jette le gant et prend franchement le parti de Goethe, qui fait maintenant figure de modèle artistique pour une culture d'avenir ; ceci, alors que la musique moderne incarne maintenant pour lui un déclin. Comme nous le verrons, cependant, Nietzsche ne condamne pas entièrement la musique de Wagner et reste bien un partisan « conditionnel » du compositeur, comme il l'avait écrit à M. Maier. Ses réserves, cependant, s'affirment maintenant en plus grand nombre.

En 1879, l'art baroque est toujours considéré comme une dégénérescence du style classique, mais s'y ajoute l'idée que cette dégénérescence est une étape nécessaire. L'histoire de l'éloquence

---

[102] HH § 221. Cf. *Encyclopédie de la philologie classique*, p. 101-102 (KGW II-3, p. 370-371).

[103] Tel que décrit dans HH § 219, dont j'ai traité plus haut dans la présente section.

[104] Version préparatoire d'HH § 220.

grecque, où l'on reconnaît d'abord une intensification progressive de la « résolution (*Besonnenheit*) d'obéir à la fois aux lois et aux autolimitations (*Selbstbeschränkung*) anciennes et nouvelles », en fournit un exemple dans la suite de son développement et dans son passage dans son contraire :

> on comprend que l'arc *doit* se rompre, et que la prétendue composition inorganique (*sogenannte unorganische Composition*), surchargée et masquée par les moyens d'expression les plus extraordinaires — en l'occurrence, le style baroque de l'asianisme — constituait une nécessité et presque un *bienfait*.[105]

Toute période « classique » est suivie de sa contrepartie baroque[106]. Celle-ci s'avère nécessaire du point de vue du déroulement de l'histoire des arts. Un autre type de nécessité s'y attache cependant : c'est seulement grâce à la persistance de l'art dans la forme décadente du baroque qu'il est permis à l'art de *maintenir sa place dans la culture* à une époque qui ne lui est pas propice.

> *Comment l'art se crée un parti* (Partei macht). — Quelques beaux passages, un développement d'ensemble captivant et pour finir une atmosphère qui entraîne et bouleverse — c'est *tout* ce qui est accessible d'une œuvre d'art à la plupart des profanes : et à une époque de l'art où l'on veut *attirer* la grande masse des profanes dans le camp de l'artiste, donc créer un parti en vue peut-être de la préservation de l'art en général, le créateur (*Schaffende*) fera bien de ne pas donner *davantage* : pour qu'il n'en devienne pas gaspilleur de ses forces dans des domaines où personne ne lui en saura gré. Faire ce qui relève du *reste* — imiter la nature dans sa production de formes et dans sa croissance *organiques* (organischen *Bilden und Wachsenlassen*) — reviendrait dans ce cas à semer sur l'eau.[107]

On comprend mieux ici pourquoi Goethe est un « *éclaireur pour le futur* » : son art et le classicisme en général ne sont pas appropriés aux besoins culturels de l'époque de Nietzsche, vis-à-vis desquels ils sont superflus. Sans public pour les recevoir, la production d'œuvres qui répondent aux exigences supérieures du classicisme relève d'un gaspillage d'énergies. L'artiste d'une période baroque devrait donc se résoudre à se mettre à la même hauteur que son public, afin de servir la cause supérieure de l'art et de garantir sa préservation[108]. C'est ce qu'a par ailleurs fait Wagner : « On ne devra jamais oublier que Wagner, dans la deuxième moitié du 19e siècle, nous a à sa manière — qui n'est certes pas celle des hommes bons et éclairés — rappelé que l'art est chose importante et grandiose. »[109] Ceci, il semble que l'artiste du baroque tendra à faire de toute façon, puisque le refus à se soumettre à toute règle touche l'époque entière : autant l'artiste que son public renoncent à l'idéal d'une liberté

---

[105] OSM § 131.

[106] Cf. la version préparatoire d'OSM § 131 : « Art baroque. C'est comme si l'énorme *tension* de la circonspection (*Besonnenheit*) (la liberté sous la loi) était chez les classiques à bout de résistance — une sorte de vertige s'empare du spectateur. L'arc se rompt. » (OPC III-2, p. 478 ; KSA 14, p. 169)

[107] OSM § 146 ; cf. OSM § 148.

[108] Cf. OSM § 173 et 1878, 29 [32] : « L'art baroque fait circuler avec lui l'art à son apogée et le répand — un mérite ! »

[109] 1878, 30[90].

supérieure permise par l'autolimitation, dans cette espèce de déclin moral généralisé que constitue la période où règne le style baroque. L'artiste de ce style, lequel style correspond donc autant à son « âme » qu'à celle de son public[110], a tout de même son propre genre de mérite ; et son talent n'est pas pour autant inférieur à celui de l'artiste du style classique : « La même somme de talent et d'application qui fait l'artiste classique (*der Classiker*) fera, un rien de temps *trop tard*, l'artiste baroque. »[111]

Sur les épreuves, Nietzsche avait changé le titre de l'aphorisme intutilé « *Du style baroque* » en « *Pour le style baroque* »[112]. Ce positionnement en faveur de ce style malgré les réserves que l'on peut formuler contre lui se reconnaît encore clairement dans le livre publié : « Seuls les gens mal éduqués et les présomptueux éprouveront d'ailleurs immédiatement un sentiment méprisant face à ce mot », y écrit-il[113]. Malgré ses limites, le style baroque préserve la réceptivité de la sensibilité pour « le style plus pur et plus grand », le style classique. Il n'est pas un idéal artistique, mais il est tout de même bénéfique selon la perspective qui contemple la culture dans son ensemble, en tant qu'il sert concrètement, et comme malgré lui, la réalisation de cet idéal qui lui est presque en tout opposé.

d. La mélodie infinie, aspects d'une dissolution : Sterne et Wagner

Wagner fait figure, dans *Opinions et sentences mêlées*, de représentant exemplaire du style baroque pour l'époque contemporaine, laquelle peut grâce à lui se familiariser avec le type de la sensibilité d'où émerge ce mouvement, récurrent dans l'histoire, de dissolution graduelle du développement artistique. En plus de l'avantage que la culture retire de l'art baroque, qui permet la préservation de l'art comme moyen de culture dans une période qui par ailleurs lui est peu propice, ce sont même ses *moyens* qui ne se laissent pas condamner en bloc. C'est ce que révèle le traitement nuancé de

---

[110] 1878, 30 [140] : « L'*enlaidissement* de l'âme humaine succède aussi nécessairement que le style baroque au style classique — dans des époques entières. » Cf. 1878, 32[3].

[111] 1878, 30 [107].

[112] Voir la variante d'OSM § 144, texte par ailleurs de nombreuses fois retravaillé même après son envoi à l'éditeur, dans KGW IV-4, p. 272. Rappelons toutefois que les épreuves conservées sont celles qu'a d'abord révisées Nietzsche, avant de transcrire ses corrections sur celles qu'avait revues H. Köselitz en parallèle ; ce sont ces dernières, envoyées à l'imprimeur (et non conservées), qui ont reçu son *imprimatur*. La présence d'une variante sur les épreuves conservées est donc généralement le signe d'une idée d'amélioration à laquelle Nietzsche a renoncé.

[113] OSM § 144.

la mélodie infinie par Nietzsche, l'un des signes distinctifs des drames musicaux wagnériens, revendiqué comme tels par leur compositeur[114].

Dans *Opinions et sentences mêlées* est introduite une autre figure (par une référence à un éloge décerné par Goethe, qui comme artiste exemplaire vient donc lui servir de caution) qui, dans le premier volume d'*Humain, trop humain*, avait semblé presque impossible, voire relever du paradoxe : la figure d'un esprit libre qui est simultanément un artiste, en la personne de « l'écrivain le plus libre de tous les temps », Laurence Sterne[115]. Nietzsche pense avant tout à son plus célèbre roman, *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*, livre construit sur le principe de la digression, où l'auteur multiplie les théories et réflexions philosophiques fantaisistes, les anecdotes et les jeux stylistiques et typographiques (les pages noire, marbrée et blanche et leur symbolisme ; les manicules par lesquels l'auteur intervient comme physiquement dans son texte ; l'omniprésence des tirets quadratins qui donnent à l'écriture son rythme singulier ; l'emploi du latin pour parodier le sérieux affecté de la littérature savante ; les diagrammes où une ligne représente le parcours erratique de la narration du livre lui-même ; etc.), sans presque en définitive ne jamais rien raconter de l'histoire de son héros.

Pour les lecteurs qui sont réceptifs à son style, Sterne induirait, grâce au jeu de « l'*équivoque* (Zweideutigkeit) » propre à son écriture, grâce auquel ne se révèle jamais « ce que Sterne pense réellement d'une chose, s'il prend face à elle un air sérieux ou souriant », un « sentiment d'incertitude » qui s'apparente à celui d'un « flottement (*Schweben*) »[116]. Ce flottement, rappelons-le, était également caractéristique de l'attitude à laquelle pouvait aspirer l'esprit libre, une fois qu'il aurait pris conscience de la nécessité et de l'irresponsabilité de toutes choses[117]. Or Sterne, s'il est indéniablement un représentant d'une certaine forme de liberté d'esprit, n'est pas pour autant esprit libre en ce sens « scientifique » qu'appelle Nietzsche dans ces textes. Sa liberté elle-même a quelque chose d'équivoque. Si « son aversion pour les choses sérieuses (*das Ernsthafte*) se rattache à une tendance à ne rien pouvoir prendre d'une manière seulement plate ou extérieure »[118], qu'ainsi il semble résister à ce sérieux délétère de l'homme de conviction qui prend ses croyances pour des vérités et se refuse à mettre en doute ce qui est défendu par l'autorité morale de la communauté, ce

[114] Le terme avait été introduit par Wagner dans son « *Zukunftsmusik* » de 1860.
[115] OSM § 113.
[116] OSM § 113.
[117] Cf. HH § 34.
[118] OSM § 113.

caractère ne trahit pas pour autant chez lui une aspiration à la connaissance. Autrement dit, l'idéal propre à l'esprit libre semble faire défaut chez lui. C'est en effet par nature qu'il est libre ; sa liberté est l'expression d'un caractère où règnent les plus grands contrastes, qui ne lui permettent pas de s'arrêter sur place. Il est tout entier ambiguïté, de sorte que c'est par un oxymore que Nietzsche finit par le décrire :

> Malheureusement, l'homme Sterne semble n'avoir eu que trop de points communs avec l'écrivain Sterne : son âme d'écureuil bondissait de branche en branche avec une agitation irrésistible ; tout ce qui va du sublime (*Erhaben*) à la fripouille lui était familier ; il s'y était posé, toujours cet œil effronté et mouillé et ces jeux de physionomie sentimentaux. Il était, si la langue ne répugnait pas à une telle alliance de mots, d'une bonté au cœur dur, et il possédait presque, dans les jouissances d'une imagination baroque et même dépravée, la grâce un peu niaise de l'innocence. Une telle équivoque (*Zweideutigkeit*) de la chair et de l'âme, une telle liberté d'esprit (*Freigeisterei*) pénétrant toutes les fibres et tous les muscles du corps, peut-être qu'aucun être humain n'a possédé ces qualités au même point que lui. [119]

Dans l'hommage rendu à cette liberté d'esprit pour ainsi dire innée, est aussi contenue une condamnation (relative) de ce qui en fait un *excès* ; excès du caractère, d'une part, mais aussi une sorte d'excès artistique. Il est significatif que Sterne s'oppose directement à l'idéal franco-grec de liberté mesurée et à la continuité du développement artistique tel que Nietzsche l'avait décrit au § 221 d'*Humain, trop humain* :

> Ce qu'ont voulu et pu faire les bons auteurs français et avant eux certains Grecs dans l'ordre de la prose est exactement le contraire de ce que Sterne veut et peut : il s'élève justement comme une magistrale exception au-dessus de ce que tous les artistes de l'écriture (*schriftstellerischen Künstler*) exigent d'eux-mêmes, discipline, achèvement, caractère, constance dans les intentions, vue d'ensemble, simplicité, tenue dans la démarche et la mine. [120]

S'il ne peut exprimer cette liberté dans la contrainte qui fait la marque de l'art classique de l'autolimitation, il est cependant en mesure de communiquer à ses lecteurs quelque chose de son aptitude la plus propre : « lui, l'auteur le plus souple, communique à son lecteur quelque chose de cette souplesse »[121]. C'est l'humeur de l'auteur qui s'exprime dans ses livres, à la fois changeante et légère, qui fait l'attrait de ceux-ci : « Il faut se rendre à discrétion à l'humeur (*Laune*) de Sterne : celle-ci exceptée, tous les livres me paraissent carrés, directs, maladroits. »[122] Mais son type singulier de liberté fait qu'il ne peut être un modèle pour les artistes, ni encore pour le public qui chercherait à

[119] OSM § 113.
[120] OSM § 113.
[121] OSM § 113.
[122] Version préparatoire d'OSM § 113, KSA 14, p. 168.

s'approprier chez lui une certaine aptitude à la mise en forme, puisque « [...] Sterne, de tous les grands écrivains, est le plus mauvais modèle, rien moins qu'exemplaire »[123].

L'éloge de cet écrivain-esprit libre, dont l'équivoque est le principal caractère, est donc en lui-même équivoque. Sa liberté d'esprit est un trait individuel, une tendance qui ne s'inscrit pas dans une visée qu'il aurait adoptée — comme la recherche de vérité de l'esprit libre scientifique — mais plutôt dans son caractère profondément versatile. De la sorte, son art non plus ne semble pas être en mesure de donner une direction, même s'il peut favoriser l'esprit libre de Nietzsche sur son chemin. Il semble en effet que, comme écrivain, il ne puisse participer qu'à l'aspect négatif de l'entreprise de l'esprit libre, à la dissolution des moyens de cultures figés et sédimentés, en suscitant ce sentiment de distance qu'engendre l'ambiguïté de son écriture[124]. Il est donc certes un esprit libre, mais il ne possède ni l'inclinaison ni les traits de la culture supérieure vers laquelle l'esprit libre scientifique, *comme moyen*, doit pointer.

Malgré cette valorisation de Sterne et le rapprochement (lui-même équivoque) avec Goethe, l'absence de forme des écrits de Sterne les apparente également aux œuvres du style baroque et à l'art de Wagner, avant tout à la technique wagnérienne de la « mélodie infinie » :

> Ce n'est pas la mélodie achevée et claire, mais la « mélodie infinie » qui devrait être estimée chez lui : si par ce terme on désigne un style de l'art dans lequel la forme déterminée est continuellement brisée, déplacée, retraduite en indéterminé, en sorte qu'elle signifie une chose et en même temps l'autre.[125]

Cette association vient ajouter à la complexité du traitement de l'écrivain, qui se retrouve de ce fait relié simultanément, et à chaque fois par le même aspect (son style, lequel par ailleurs exprime sa personne), à la fois à l'idéal de Nietzsche et à son contraire. On se retrouve à nouveau devant un trait partagé par des phénomènes évalués de façon extrêmement contrastés ; une tendance culturelle et artistique qui, dépendant du contexte, peut revêtir des significations des plus différentes.

Dans la musique moderne, celle de Wagner au premier plan, c'est une « intention artistique » partagée qui s'exprime dans l'idée de mélodie infinie : on voudrait que l'« on s'avance dans la mer, [que] progressivement on perd[e] pied et pour finir [qu']on se laisse aller à la merci des flots (*dem*

---

[123] OSM § 113, p. 104 (KSA 2, p. 425).

[124] Cf. ch. 5e, sur les moyens stylistiques que Nietzsche cherche à mettre en œuvre pour obtenir un effet analogue dans le domaine de la philosophie.

[125] OSM § 113. Dans une note ajoutée à l'encre rouge au haut de la version préparatoire, Nietzsche insistait davantage sur le caractère unique du phénomène littéraire que représente Sterne : « Chez un seul auteur dans le monde peut-on aussi parler de mélodie infinie » (KSA 14, p. 168).

wogenden Elemente) : on doit *nager*. »[126] Nager, ici, non pas tant au sens actif qu'au sens passif de « nager dans » quelque chose : il faudrait pour ainsi dire *baigner* dans la mer de l'harmonie, se laisser porter par elle sans y opposer un mouvement propre, perdre de vue le « rivage » que serait la règle formelle qui permettrait d'en suivre activement le développement. Le fait même que la mélodie infinie relève de l'intention des artistes du style baroque et que comme telle elle oriente leur production musicale est de première importance : cette intention cache un besoin que Sterne ne possédait pas. Le passage à l'art baroque, tel que Nietzsche le présente dans *Opinions et sentences mêlées*, signale un épuisement face aux exigences de l'art classique, et par conséquent un déclin chez les artistes de la capacité à la mise en forme ; ce qui se trahit, dans le cas de la musique, notamment par l'impuissance au développement cohérent des idées musicales. Au traitement « logique » du matériau se substitue un traitement rhétorique : on cherche avant tout l'effet, qu'il s'agit d'atteindre à tout prix et le plus rapidement possible. Dans le cas paradigmatique de Wagner, « il redoute la pétrification, la cristallisation, le passage de la musique à l'architectonique »[127], puisqu'une telle forme fermée et décelable nuirait à l'effet immédiat de sa musique, à ce sentiment permanent d'incertitude vis-à-vis du développement rythmique. Ce qui contribue à son tour à l'incertitude de la direction du discours musical, lequel ne trouve pas la logique de sa structure en lui-même, mais dans quelque chose qui lui est extérieur — qu'il s'agisse d'un texte, d'une action dramatique représentée, ou même simplement du référent qui persiste à s'attacher à certaines formules et à certains éléments musicaux en vertu de sa longue association à la rhétorique et au chant.

Les artistes du style baroque veulent une expression maximale, mais rien ne garantit qu'ils puissent la réaliser. Au contraire, puisque leur besoin d'expression naît du sentiment d'une impuissance, il semble qu'il ne connaisse pas de bornes. Le musicien qui compose en suivant un principe issu de cette tendance, comme la mélodie infinie elle-même, s'apparente à ces écrivains qui abusent des superlatifs et qui « veulent plus qu'ils ne peuvent »[128]. Et le public en fin de compte en vient à partager

---

[126] OSM § 134. Cf. *« Zukunftsmusik »*, WDS VIII, p. 147, où Wagner décrit un choral de Bach (*Singet dem Herrn ein neues Lied*, BWV 225) « dans lequel l'élan lyrique de la mélodie rythmique gronde comme sous l'effet d'une mer de vagues d'harmonie ». Sur cette association de la mer à l'harmonie, classique dans le discours sur la musique au 19e siècle, voir K. Dahlhaus, *L'idée de la musique absolue*, 2006, p. 27-29.

[127] OSM § 134.

[128] OSM § 141 ; cf. 1878, 30 [27], qui rapporte la question à l'écriture littéraire. Ce thème récurrent anticipe sur l'importante distinction du cinquième livre de GS de 1886 : « En ce qui concerne toutes les valeurs esthétiques, je me sers maintenant de cette distinction essentielle : je demande, dans chaque cas particulier, "est-ce la faim ou la surabondance qui est devenue créatrice ?" » (GS § 370) Nous verrons dans le prochain

ce désir, comme en témoigne « la rage de vouloir penser et sentir au delà [sic] de sa force » des wagnériens[129]. C'est par l'« effet *enivrant* (Rausch-*Wirkung*) »[130] de l'art de Wagner qu'ils pensent ainsi s'élever, s'imaginant que la puissance affective de leur expérience musicale témoigne en faveur de la profondeur comme de la vérité de ce qu'ils croient toucher grâce à elle.

Dans *Opinions et sentences mêlées*, Wagner, comme Sterne, ne saurait réaliser l'idéal de l'art franco-grec décrit au § 221 d'*Humain, trop humain* — alors que, dans *Humain, trop humain*, il semblait au contraire que c'était lui seul qui en donnait l'exemple dans le monde artistique contemporain. Alors que Sterne atteint tout de même à une grande liberté dans son écriture, de sorte que ce qui lui manque par rapport à cet idéal concerne surtout ces *limites* qui lui auraient permis de produire une liberté dans la contrainte, on est en droit de se demander si Wagner parvient à en faire autant. La mélodie infinie, en visant non pas tant l'abandon de la forme que sa *rupture délibérée*, signale d'emblée chez les deux artistes un rejet de la contrainte. Mais Wagner, dont le tempérament se distingue par son caractère « soupçonneux et prétentieux »[131], n'est pas en mesure de communiquer la liberté à ceux qui le fréquentent, aux autres artistes, et pas non plus à son public, puisque sa « musique tyrannise le sentiment par un développement pédant (*allzupeinliche Ausführung*) du symbolisme, [que] la scène tyrannise l'œil[132]. » Lui-même se trouve « *tyrannisé* » par ses propres idées musicales, de sorte qu'il finit par s'imiter lui-même à l'excès dans une sorte de « maniérisme rigide » : « Il *tue* ses thèmes comme ses "idées" [*scil*. les opinions qu'il défend dans ses écrits] par un plaisir enragé de la répétition. Le problème de l'ampleur et de la longueur excessives — il nous met au supplice par *son* ravissement. »[133]

Wagner ne semble donc pas pouvoir communiquer, d'une façon ou d'une autre (par son humeur, par la *Stimmung* exprimée dans ses œuvres, ou encore par sa maîtrise formelle qu'exemplifierait sa musique) le sentiment ou encore les moyens d'atteindre la liberté à son public. Du point de vue des effets, son art et « l'excès de maturité du sentiment rythmique » qui s'y manifeste, menace au

---

chapitre comment Nietzsche, à l'époque d'OSM, introduit déjà l'idée d'un art du « débordement ».

[129] 1878, 30[150]. Nietzsche paraphrase, en français, X. Doudan, *Mélanges et lettres*, 1876, p. 408, dont sa sœur lui avait envoyé une traduction qu'elle avait elle-même réalisée. Le passage en question portait en fait sur E. T. A. Hoffmann, et culminait en un éloge de la lenteur et de la patience. Cf. 1878, 29[46] : « Les wagnériens ne veulent rien changer à eux-mêmes, vivent dans le dépit que leur causent les choses fades, conventionnelles, brutales — c'est l'art qui est appelé à les élever *temporairement* au-dessus de ces choses par sa magie. Faiblesse de la volonté. »

[130] 1878, 30[120].

[131] 1878, 27[54].

[132] 1878, 30[192] ; Wagner tyrannise et « falsifie » également l'histoire (voir version préparatoire d'OSM § 307, OPC III-2, p. 484 ; KSA 14, p. 179-180).

[133] 1878, 27[90]. Cf. 1878, 27[31].

contraire de susciter un « retour à l'état sauvage (*Verwilderung*) » ou un « déclin » de la « rythmique », associé à l'intensification du naturalisme et du manque de mesure de l'action scénique qui sert de principe formel à la musique.

> D'une imitation paresseuse d'un tel art peut naître un grand danger pour la musique : l'extrême maturité du sentiment rythmique a toujours été guettée par le retour à l'état sauvage, le déclin (*Verfall*) de la rythmique. Ce danger devient surtout énorme quand une telle musique s'appuie toujours plus étroitement sur un jeu d'acteur ou une gestuelle (*Gebärdensprache*) tout à fait naturalistes, éduqués et maîtrisés par aucun art supérieur de la plastique, lesquels ne possèdent en eux-mêmes aucune règle et qui ne peuvent non plus communiquer aucune règle à l'élément qui s'accole à eux, la nature *par trop féminine* (allzu weiblichen) de la musique.[134]

La musique de Wagner, comme l'art baroque en général, vise à échauffer les tempéraments, à transmettre aux auditeurs le sentiment extatique d'être projetés au-dessus d'eux-mêmes. Comme telle, elle tend à renforcer cet excès que combat Nietzsche par son adoption de la « science », soit la conviction née des expériences les plus intenses d'un individu, cette pétrification de croyances en vertu non pas de leur production par une méthode sûre, mais par l'impression de profondeur que procurent leurs résonances affectives[135]. Tout art, certes, « échauffe » en ce sens qu'il s'adresse à la riche histoire de la vie affective. Mais l'art « classique » se distingue en ce qu'il insère cet effet dans une forme qui agit comme son contrepoids. Ainsi de la musique de cette période qui précède le baroque musical qu'inaugure Wagner (laquelle inclut, il faut le mentionner, celle de ce qu'on appelle aujourd'hui la période baroque de l'histoire de la musique « savante »), musique qui exigeait de son public, plutôt que le « nager » ou le « flottement » de la mélodie infinie, un « danser » plus actif :

> Jusqu'à présent, dans l'ancienne musique, avec son alternance gracieuse, solennelle ou passionnée (*feurigen*) du vif et du lent, il fallait *danser* : ce lors de quoi la mesure nécessaire (*nöthige Maas*), l'observation d'unités de temps et de force déterminées et équilibrées, exigeait de l'âme de l'auditeur une continuelle *circonspection* (*fortwährende* Besonnenheit) : c'est sur le jeu contrasté (*Wiederspiele*) entre ce courant d'air plus frais amené par la circonspection et le souffle chaud de l'enthousiasme musical que reposait la magie de cette musique. [136]

Ce type de danse entre l'illusion qui réchauffe et la pensée circonspecte qui refroidit, Nietzsche l'avait déjà évoquée dans un contexte plus général, comme *idéal de culture*, dans le premier volume d'*Humain, trop humain*[137]. Il semble maintenant suggérer que la musique (comme l'art en général)

---

[134] OSM § 134.

[135] HH § 14. Voir également HH § 161, où cette tendance est associée au baroque par la sculpture du Bernin et l'asianisme en rhétorique, lequel est caractérisé par la « prépondérance de l'effet » (*Histoire de la littérature grecque*, p. 273).

[136] OSM § 113. La *Besonnenheit* sera qualifiée de « vertu des vertus » et du « bien le plus précieux parmi les hommes » au VO § 294.

[137] HH § 278. Voir également ch. 3c.

peut, puisqu'elle l'a pu dans le passé, *enseigner* cet équilibre, qu'ainsi une fonction puisse lui être plus clairement attribuée dans le développement de la culture.

Cette fonction, toutefois, est perdue pour l'art baroque. Pire encore : celui-ci semble menacer de faire régresser le public, dépassé par ses œuvres, à un niveau *en-deçà* de l'art. Même s'il ne s'agit pas d'une étape qui mérite d'être condamnée dans la considération d'ensemble du développement des arts, la perte de son impulsion d'origine suite à son adoption risquerait de séparer les moyens nouveaux qu'il déploie de leur signification[138]. Ainsi menace le retour à une appréciation uniquement « sensuelle » des moyens qu'il met en œuvre : plutôt que de comprendre et prendre plaisir au jeu de déconstruction de la forme qu'il opère[139] ainsi qu'au symbolisme de la forme qui donne son sens à ce jeu artistique, le public tendra à chercher à prendre plaisir directement à la « laideur » qui s'y manifeste[140]. La musique, appréhendée sans aucune contribution de l'intellect qui interprète, menace de faire effet par la seule puissance des sons qui la composent ; elle menace presque de faire effet seulement comme *bruit*. L'avènement d'un art baroque du sublime est donc un risque, puisque celui-ci tend à s'affranchir du beau et comme tel à tendre à la régression : « [L]e sublime, si on le disjoint du beau, est identique au laid (c'est-à-dire à tout ce qui n'est pas beau [*allem Nicht-Schönen*]) ; et comme il y a un art de la belle âme, il y a un art de l'âme laide. »[141]

[138] OSM § 134.
[139] Sur celui-ci, voir la dernière étape du développement de l'art au OSM § 119, dont il est question *infra*, ch. 7b.
[140] HH § 217.
[141] 1876-1877, 23[112].

7. L'idéal goethéen d'une sagesse artiste

L'histoire des arts se déploie selon Nietzsche en une alternance nécessaire entre les pôles classiques et baroques. Le baroque est en outre, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, nécessaire au sens de la nécessité historique, mais également nécessaire *culturellement*, puisque lui seul peut garantir la persistance de l'art dans ses périodes de déclin. Ce qui cependant justifie l'existence de l'art plus généralement dans la perspective de la culture, c'est ce à quoi il sera en mesure d'atteindre dans les périodes classiques, lorsqu'il touche le sommet de l'un des arcs de son développement. Même si son époque n'est pas mûre pour un tel art, que la tendance qui lui est la plus propre est profondément étrangère à celui-ci, Nietzsche cherche à formuler cet idéal, celui-là même qui permettrait d'éclairer la voie d'une culture d'avenir. Or, cet idéal ne saurait être une simple inversion de tous les traits que l'on retrouve critiqués dans les considérations de Nietzsche sur le baroque ; le rôle du baroque est davantage que celui d'un repoussoir. La forme de la culture supérieure étant l'objet d'une recherche à l'achèvement impossible, les moyens pour y arriver sont destinés à se décliner sur un mode toujours au moins partiellement hypothétique. Malgré cela, à compter d'*Opinions et sentences mêlées*, et même si, comme il l'affirmera encore de lui-même plus tard, on peut déjà dire que Nietzsche n'a plus d'esthétique à proprement parler[1], une fonction pour l'art commence à s'imposer qui reviendra, certes accentuée parfois assez différemment, dans nombre de textes ultérieurs. C'est l'émergence de cette fonction dans *Opinions et sentences mêlées* et la première forme qu'elle prendra qui fera l'objet du présent chapitre.

a. L'usage adéquat des « forces artistiques » : l'art par-delà les œuvres d'art

Nietzsche, à l'été 1878, commence à travailler au projet d'un livre où il se propose de réexaminer l'échec de la tentative de transformation culturelle qu'avait promise Wagner. Il a été question au chapitre précédent des parallèles entre les notes programmatiques du début du carnet N II 7 et de la section sur l'art d'*Opinions et sentences mêlées*, qui réalisera, quoique de façon moins franchement polémique, le projet qui y avait été formulé. Mais juste en haut des textes que j'ai abordés comme son programme se trouve une autre citation de Goethe, que Nietzsche considère pour la conclusion de son projet de livre, également très importante :

[1] Cf. 1886-1887, 7[7].

> Goethe : « La tendance nostalgique (*Das Sehnsüchtige*) qui était en moi, que j'avais trop nourrie peut-être dans mes jeunes années, et qu'en avançant dans la vie, j'ai fortement combattue, ne pouvait plus convenir à l'homme fait, ne pouvait plus lui suffire, et il chercha la satisfaction pleine et définitive. » *Conclusion ?*[2]

Le propos général, décrivant la recherche d'une sorte d'équilibre dans l'idéal, s'applique autant au développement de Goethe qu'à celui de Nietzsche lui-même[3]. Mais le parallèle peut être étendu encore davantage : l'aspiration (le *Sehnsucht*) dont il est question dans ce passage est celle du jeune Goethe pour l'Italie ; et son passage à l'action, la recherche de sa satisfaction, il le décrit en ces termes quelques lignes plus bas dans sa *Campagne de France* :

> En Italie, je me sentis peu à peu détaché des petites idées, délivré des faux désirs, et la nostalgie qui m'avait poussé vers le pays des arts fit place à la nostalgie des arts eux-mêmes : je les avais connus et je désirais à présent les pénétrer. [4]

Le passage décrit donc une sorte de libération, l'abandon d'un caractère « sentimental » (au sens schillérien), la transformation de son aspiration à la rencontre des *œuvres de l'art classique* en Italie en aspiration à *la production d'un art classique*. L'épigraphe du *Voyage en Italie*, le « *Auch ich in Arkadien!* » pourrait donc en ce sens être compris comme introduisant le récit d'un dépassement, celui de la vénération des œuvres de l'art du passé[5]. Le texte que cite Nietzsche dans ses notes décrit ce « passage à la maturité » de Goethe, qu'il avait déjà évoqué au § 221 d'*Humain, trop humain* ; mais cette fois, il est associé non pas seulement à l'adoption d'une pratique artistique classique qui imiterait, sans toutefois pouvoir en reproduire véritablement la signification, l'art de l'antiquité grecque, mais également à un dépassement de l'admiration pour les produits de cet art, admiration vouée à être remplacée par une admiration pour la *pratique*, pour les *moyens* de l'art. Ce par quoi nous touchons au thème central de l'idéal artistique formulé dans *Opinions et sentences mêlées*, idéal par ailleurs modelé sur le Goethe de la maturité : l'injonction à renoncer le plus possible au plaisir pris à l'expérience des œuvres d'art pour favoriser un emploi plus « utile » des « forces artistiques », dans une mise en forme de sa vie propre par chacun.

Cette prise de position « *[c]ontre l'art des œuvres d'art* »[6] s'inscrit pleinement dans la continuité de la critique de la métaphysique à laquelle se consacre Nietzsche à cette époque, dont l'une des

---

[2] 1878, 30[4]. Le texte provient du « *Zwischenrede* » de la *Kampagne in Frankreich*, HA X, p. 308.

[3] Cf. p. ex. 29[11] : « C'est merveille comme je me croyais loin du philosophe, et j'avançais avec ma nostalgie (*Sehnsucht*). Soundain – ».

[4] Goethe, *Kampagne in Frankreich*, HA X, p. 308.

[5] Goethe, sous-titre de *Italienische Reise*, HA XI, p. 7.

[6] OSM § 174.

visées les plus importantes est de libérer un pouvoir d'action et de transformation tenu en bride par les consolations métaphysiques[7]. La métaphysique au sens où l'entend Nietzsche, son dédoublement du monde et sa dévalorisation de l'existence au profit d'un au-delà imaginé, suscite une attitude de rejet vis-à-vis de *ce* monde. On néglige la vie, sa vie, au profit de quelque chose qui lui serait supérieur, comme ces œuvres d'art dont la perfection et les expériences intenses qu'elles suscitent semblent signaler leur appartenance (et dans une certaine mesure la nôtre) à une autre sphère du réel :

> *Inconvénient de la métaphysique* : elle rend indifférent au bon ordre de cette vie — et par suite à la moralité. Elle est toujours pessimiste parce qu'elle n'aspire pas à un *bonheur terrestre* (*hiesige Glück*).[8]

Ainsi de l'art des œuvres d'art, où l'on travaille à de l'imaginé (sur un thème métaphysique ou non[9]) plutôt qu'à modeler le réel : « Du fait que l'on *gaspille son sérieux* dans la métaphysique et la religion, on ne l'a plus pour la *vie* et la tâche de vivre. »[10] Il s'agirait donc, une fois la métaphysique abandonnée, de *rediriger les énergies qu'elle mobilisait vers la vie elle-même*, et notamment l'énergie propre à ces « forces artistiques » que possède chacun.

Il avait été question de « forces artistiques » dans certains textes antérieurs de Nietzsche, qui annonçaient déjà nombre de thèmes de la période moyenne. Dans *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, Nietzsche avait décrit l'être humain comme un « sujet créant artistiquement (*Künstlerisch schaffende Subjekt*) », produisant un « monde primitif de métaphores », « un flot d'images qui surgissait à l'origine comme un torrent bouillonnant de la capacité originelle de l'imagination humaine »[11]. Les notes de la période où Nietzsche préparait ce texte contiennent des réflexions soutenues sur la notion de forces artistiques (*künstlerische Kräfte* ou *Kunstkräfte*), laquelle sous-tend cette conception anthropologique. Ces notes s'inscrivent dans le cadre d'un projet particulier : celui d'intensifier le scepticisme né des pensées kantiennes et néokantiennes, de pousser celui-ci

---

[7] HH § 148.

[8] 1878, 30[24].

[9] Que le sujet (la matière des œuvres, le *Stoff*) soit métaphysique ou non, cependant, ne change pas le fait que les *effets* de l'art dépendent selon Nietzsche de représentations culturelles qui se sont par le passé transformées en sentiments, sentiments qui habitent toujours l'art moderne malgré qu'on ait par ailleurs pu les rejeter hors du domaine de la pensée consciente. L'art constitue un retour à des modes du penser et du sentir antérieurs, plus « primitifs » (comme ceux du rêve ou de l'animisme : voir HH § 12-13 et § 111) ; il est indissociable de l'erreur métaphysique, qui semble devoir s'y glisser quoi que l'on fasse. C'est ce qui fait son défaut *et* son mérite, lorsque le souci exclusif de la vérité se révèle insuffisant pour maintenir la vie ; la surcharge affective qui se manifeste dans l'art et son expérience, éveil par résonance de sédiments millénaires de culture métaphysique, n'est pas à rejeter, mais à *intégrer* dans la culture, en y associant la mesure de la forme.

[10] 1878, 29[50].

[11] VM § 1, OPC 1-2, p. 284 (KSA 1, p. 883).

à la limite à laquelle il se transforme en besoin d'art[12]. Le découpage que réalise chaque être vivant dans son monde, en termes transcendantaux, sa capacité à opérer des *synthèses*, était dans ces notes attribuées à ces forces artistiques. Ainsi de l'être humain, qui, vivant à la « surface » des choses, fait usage de ces forces pour produire les formes (*Gestalten* ou *Formen*) auxquelles s'attache l'œil[13] ; et l'animal, qui se meut également dans un tel monde d'apparences, doit lui aussi produire ce monde à l'aide de forces artistiques. Ce sont de telles considérations qui faisaient dire à Nietzsche que la « physiologie supérieure » établira immanquablement « qu'*avec l'organique commence aussi l'artistique*. »[14] Dans certaines notes, il tente même de repérer l'activité de telles forces artistiques dans la nature inorganique[15]. C'est une sorte de monisme artistique que suggérait Nietzsche, à la fois, en un sens, dans la continuité de l'idée schopenhauerienne d'un monde de la représentation créé comme œuvre d'art pour le plaisir de la Volonté, mais également, cette fois prenant le parti opposé la négation pour laquelle opte Schopenhauer dans le quatrième livre du *Monde comme volonté et représentation*, afin de pouvoir suggérer que le monde ne se justifie et ne peut être affirmé *que* comme phénomène esthétique[16].

Nietzsche reviendra sur ce problème épistémologique dans *Humain, trop humain* ; la problématisation restera alors pour l'essentiel la même, mais ce sera son jugement sur la conclusion qui différera[17]. En 1872-1873, la constitution du monde par le vivant, qui réunit des propriétés dispersées autour de « substances » identiques alors que rien dans la perception ne justifie cette synthèse, indique la présence d'un travail artistique inscrit à la racine même de la vie. Alors que Kant avait insisté sur le rôle nécessaire de l'imagination dans les synthèses à la source de nos représentations sans pour autant remettre en doute leur légitimité[18], Nietzsche insiste, dans le sillage des penseurs du néokantisme biologique, sur le caractère déterminé par l'individu et son histoire, et donc dans une certaine mesure *arbitraire*, de ces actes producteurs de sens. Le travail imaginatif des forces artistiques prépare un monde propice au vivant ; ainsi Nietzsche peut-il doter la connaissance sensible d'une valeur supérieure à la connaissance scientifique, cette dernière

[12] Voir p. ex. 1872-1873, 19[121] : « Nous ne connaissons pas la nature véritable *d'une seule causalité*. /Scepticisme absolu : nécessité de l'art et de l'illusion. »
[13] 1872-1873, 19[49].
[14] 1872-1873, 19[50].
[15] Sur ce sujet, voir 1872-1873, 19[142], [159] et [161-162].
[16] Voir, sur ce sujet, les notes rétrospectives en 1878, 30[51] et 30[68].
[17] Cf. *supra*, ch. 3a.
[18] Kant, *Critique de la raison pure*, AA 4, p. 89, note.

faisant figure dans les textes la première période de « colombarium des concepts » et de « *sépulture de l'intuition* (*Begräbnissstätte der Anschauung*) »[19] :

> C'est sans doute certainement la *beauté* que recherche la connaissance sensorielle de l'homme, elle transfigure le monde. Pourquoi en poursuivons-nous une autre ? Que cherchons-nous au-delà de nos sens ? La connaissance sans répit mène à la désolation et à la laideur. – *Être satisfait* du monde vu de façon artistique (*künstlerisch angeschaute Welt*) ![20]

L'art, comme force culturelle, avait dans les textes de cette période pour fonction le « *domptage de la science* (Bändigung der Wissenschaft) »[21], dont Nietzsche considérait que la force excessive était un danger pour la culture de l'époque. Une intensification du rapport à l'art, ainsi qu'un retour à l'intuitif qui en constitue déjà le premier stade, motivés par le scepticisme engendré par une critique exacerbée de la connaissance, promettait de fournir un tel contrepoids à la science. Mais, dès 1875, Nietzsche commence à douter de la possibilité de ce retournement, du retour à l'art découlant comme sa conséquence de l'intensification de la « pulsion de connaissance » elle-même. Il formule ce doute ainsi que le changement d'aspiration qui s'y associe dans ses notes sur le livre *Der Werth des Lebens* d'Eugen Dühring, lecture décisive dans cette période de réorientation :

> Je souhaite que soit étudié ce que l'humanité doit aux choses imaginées (*Einbildungen*), à la pensée impure, voire si une vie supérieure est possible, après que seul le scepticisme en soit venu à régner ici [*scil*. quant à la possibilité de construire pour la durée], l'art p. ex. est-il encore possible ?[22]

Alors qu'il travaille à la préparation d'*Humain, trop humain* à Sorrente en 1876-1877, Nietzsche se réfère à ses notes pour *Vérité et mensonge* ; la première section du livre, consacrée à la métaphysique et à sa critique, est redevable à de nombreux égards aux pensées qu'il avait déjà formulées en 1872-1873[23]. Dans cette section, il met en scène une critique similaire de la connaissance, cette fois cependant pour montrer que les erreurs les plus fondamentales de l'humanité, celles auxquelles s'intéresse la métaphysique comme discipline (identité de la substance et liberté de la volonté), commencent avec la vie[24]. Certes, ces erreurs rendent le monde habitable par le vivant ; sans elle, il ne saurait s'orienter dans celui-ci. Mais elles ne sont plus *valorisées* comme « artistiques ». Pas qu'elles diffèrent nécessairement de la pratique artistique, bien au contraire : l'art tend justement à être problématique en tant qu'il *ajoute* à ces illusions

[19] VM § 2, OPC I-2, p. 287 (KSA 1, p. 886).
[20] 1872-1873, 19[145].
[21] 1872-1873, 19[36].
[22] 1875, 9[1], OPC II-2, p. 380 (KSA 8, p. 147-148). Cf. HH § 22.
[23] HH § 2.
[24] HH § 8.

fondamentales et nécessaires d'autres illusions, dont on pourrait se passer et dont on peut maintenant tenter de se débarrasser.

La critique de l'art, non seulement comme phénomène relevant de la métaphysique, mais également comme offrant des remèdes hautement problématiques à des maux pour lesquels d'autres traitements sont possibles, avait été l'objet principal de la réflexion sur l'art d'*Humain, trop humain*. Dans *Opinions et sentences* mêlées, la visée principale de Nietzsche est de formuler l'idéal d'un art approprié à une culture supérieure — question qui, pour l'essentiel, avait été laissée de côté dans le livre précédent. Les forces artistiques sont maintenant décrites comme des « forces qui embellissent, qui cachent et qui réinterprètent ». Ce sont ces mêmes forces qui produisent les illusions de transcendances de la métaphysique, et qu'il s'agit maintenant de rediriger vers la vie elle-même[25]. Nietzsche décrit son idéal en ces termes :

> *Contre l'art des œuvres d'art*. — L'art doit (*soll*) surtout et d'abord *embellir* la vie, donc nous rendre *nous-mêmes* supportables et, si possible, agréables aux autres : avec cette tâche devant les yeux, il nous modère et nous tient en bride, crée des formes sociales, lie les gens non éduqués aux lois de la convenance, de la propreté, de la politesse, du parler et du garder silence au moment adéquat. Ensuite, l'art doit *cacher* ou *changer la signification* (umdeuten) de tout ce qui est laid, ces choses pénibles, effroyables et répugnantes, ce qui ne cessera de ressurgir en dépit de tous les efforts, conformément à l'origine (*Herkunft*) de la nature humaine : il doit notamment procéder de la sorte eu égard aux passions et aux souffrances et aux craintes de l'âme, et faire transparaître ce qui est *significatif* (*das* Bedeutende) dans la laideur inévitable et insurmontable. Après cette grande, cette immense tâche de l'art, ce supposé art véritable, *celui des œuvres d'art*, n'est qu'un *appendice* (Anhängsel) [...].[26]

Plutôt qu'une valorisation de la production d'œuvres d'art, Nietzsche suggère que l'on devrait avant tout aspirer à une *vie vécue avec art*. C'est Goethe, sans surprise, qui servira de principal modèle de cette conception, lui chez qui « la plus grande partie de l'art est passée dans son être (*Wesen*) »[27]. Et à l'inverse chez Wagner : « Au lieu de déborder (*überzuströmen*) dans la vie, l'art de Wagner ne favorise chez les wagnériens que les tendances (p. ex. religieuse, nationale). »[28] Cette réorientation des forces artistiques vers soi-même permet « une conduite de vie sage et harmonieuse »[29], qui seulement *ensuite* pourra s'épancher et déborder dans des œuvres d'arts, qui offriront un reflet de sa mesure. La vie comme les œuvres de ces artistes pourront réunir harmonieusement

[25] OSM § 174. Nietzsche avait insisté à plusieurs reprises sur la grande proximité des représentations religieuses et artistiques dans HH, notamment au § 108.
[26] OSM § 174.
[27] 1878, 30 [182].
[28] 1878, 30 [41].
[29] OSM § 173.

connaissance et illusion, science et art, dans une synthèse où aucune ne prétend à la place de l'autre. Le texte cité plus haut décline trois étapes de l'effet de ces forces artistiques, dont l'ordre est de grande importance :

1) D'abord, l'*embellissement de la vie elle-même*, de la façon dont on se comporte et interagit avec les autres. Cet aspect est dirigé vers l'extérieur : c'est de nous-mêmes que l'on fait une œuvre d'art, dont autrui surtout pourra éventuellement se réjouir[30].
2) Dans un deuxième temps, *se rendre tolérable, voire agréable à soi-même sa propre existence* en réinterprétant la nécessité en ce qu'elle a d'insupportable pour nous. C'est ici qu'intervient l'aspect fortement *falsificateur* de l'art, *l'illusion artistique*, qui doit consoler là où aucune sagesse pratique ne permet d'atteindre l'harmonie réelle[31].
3) Enfin, la production des œuvres d'art, qui ne devrait survenir qu'une fois les deux précédentes fonctions réalisées, par un effet de *débordement* qui caractérise les individus hautement doués en forces artistiques.

On pourrait caractériser les fonctions de ces deux premières, respectivement, de fonctions *sociale* et *palliative*[32]. À la troisième n'appartient pas, si on la considère du point de vue de son origine comme excès, une fonction pour ainsi dire intrinsèque (autrement dit, elle ne sert pas directement à l'artiste, sinon comme soupape à son excès d'énergie) ; mais elle pourra servir à *l'éducation artistique* du public. Il importe surtout que la production ne provienne pas d'un *besoin* d'œuvres d'art, ce que Nietzsche qualifie souvent de « faim » — faim qui émousse le goût, pousse à tout recevoir sans discernement, s'oppose donc autant au raffinement du goût qu'à la nécessaire retenue dont devrait faire montre le public[33].

La pratique artistique ainsi conçue n'apparaît plus comme le propre de l'artiste ou du génie, mais avant tout est un *élément du rapport de chaque individu à la mise en forme de sa vie*. C'est en ce

---

[30] Cf. Emerson, *Essays, Second Series*, IV, « Manners » LOA p. 523 (trad. all. p. 372), au sujet de la « qualité intellectuelle » des manières : « Le défaut dans les manières (*manners; Sitte*) est généralement le défaut de la perception fine. [...] Nous avons impérativement besoin que nos compagnons perçoivent la beauté et lui rendent hommage. [...] Les qualités morales gouvernent le monde, mais à courte distance (*at short distance*; *zuweilen*), les sens sont despotiques. [...] L'amour du beau est principalement (*mainly*; *nur*) amour de la mesure et de la proportion. »

[31] Comparer, pour un exemple de réalisation de ces deux premières fonctions (dans une œuvre d'art, toutefois, et pas chez un individu) la description de la Madone de Raphaël au VO § 74 : « Ce visage et ce regard se reflètent comme un rayon de joie dans les visages des spectateurs ; l'artiste qui a inventé tout cela jouit de cette façon de lui-même et ajoute sa propre joie à celle de ceux qui reçoivent l'art. »

[32] Pour faire écho à la discussion de ce dernier thème dans le ch. 4. Sur les manières, cf. HH § 250.

[33] OSM § 108-109.

sens que 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 désormais une « éducation artistique (*artistische Erziehung*) »[34]. L'éducation artistique du public passe toujours par les œuvres d'art qui, limitées quant à leurs thèmes et insérées dans une structure agonale où les artistes rivalisent en produisant des œuvres sur un même sujet, pourront mettre en lumière le travail de mise en forme variable que l'on peut faire subir à un même matériau (*Stoff*) et encourager à la fois l'émulation du public et la mesure dans l'emploi des moyens artistiques[35]. Il importe de plus à Nietzsche que les sujets des œuvres soient tirés de la réalité contemporaine afin d'offrir des possibilités de mise en forme et de réinterprétation pour les conditions et les problèmes de l'époque[36]. Ce thème, l'insistance sur l'importance d'un certain « réalisme » dans les œuvres d'art est récurrente dans *Opinions et sentences mêlées* : l'œuvre d'art doit permettre de s'insérer avec harmonie dans la situation contemporaine, autant extérieurement (du point de vue de la fonction sociale) qu'intérieurement (du point de vue de la fonction palliative).

Ainsi l'œuvre d'art « véritable » doit être la vie propre : les œuvres d'art au sens ordinaire sont, au mieux, les « appendices » (*Anhängsel*, terme qui ajoute, contrairement à « Anhang », la connotation du superflu de l'ajout décrit[37]) 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 artistiques en les dirigeant trop tôt vers l'extérieur. 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 (*schönes Gebilde*) » ne saura pas enseigner aux autres à le devenir[38]. En ce sens, sa plus grande œuvre, soit lui-même, est certainement la plus décisive pour l'éducation de ses semblables.

Nietzsche ne propose pas d'éliminer entièrement « l'art des œuvres d'art », mais suggère plutôt que l'on comprenne celui-ci 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 transformation, voire

---

[34] Voir HH § 167 ; cf. HH § 203. Sur ce sujet, voir *supra* ch. 5d.
[35] HH § 167, OSM § 99.
[36] OSM § 114.
[37] Grimm², article « anhängsel ».
[38] OSM § 172

une falsification qui vise la beauté, celle-ci comprise, de façon très générale, comme ce qui réjouit. Comme transformation des rapports sociaux, l'art appliqué à la vie recentre l'attention sur la vie *telle qu'elle est* ; et comme réinterprétation palliative, l'art se distingue des types de réinterprétations idéalistes que Nietzsche critiquait dans *Humain, trop humain*, et surtout de la religion, 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 perspectives de la « pensée impure » qui caractérise la religion et la métaphysique, l'art, appliqué aux bons objets, pourrait produire des effets consolatoires similaires à ceux de la métaphysique, sans cependant placer trop d'entraves sur le chemin de la connaissance[39]. Mais la pratique artistique, même dans son usage le meilleur, ne se place jamais au-delà de la métaphysique et des illusions millénaires de la culture : au contraire, c'est en les employant qu'elle fait miroiter un sens transcendant intériorisé affectivement (sans contenu représentatif conscient) sur les objets qu'elle modèle, sans toutefois nécessairement renforcer la tendance à l'illusion en général et à la fuite hors de l'existence.

La section sur l'art d'*Opinions et sentences mêlées* présente un art pensé sur le modèle goethéen. Mais de cette conception de l'artiste elle-même, Nietzsche semble en grande partie redevable à Emerson. Alors qu'il prépare cet ouvrage, Nietzsche s'adonne à des lectures intensives de l'auteur américain ; on retrouve dans ses cahiers de l'époque une dizaine de notes se rapportant autant à ses *Essays* qu'à ses *Representative Men*[40]. Dans l'essai « Art », le dernier de la première série, Emerson avait exposé un idéal artistique partageant un grand nombre de traits avec celui des §§ 172-174 :

> Il y a une œuvre plus élevée pour l'Art que les arts. Ils sont les naissances avortées d'un instinct imparfait ou vicié. L'art est le besoin de créer ; mais dans son essence, immense et universelle, il est impatient de travailler avec des mains boiteuses ou liées, de faire des infirmes et des monstres, comme le sont tous les tableaux et toutes les statues. Sa finalité n'est autre que la création de l'homme et de la nature. L'homme devrait y trouver un exutoire (*outlet* ; *Ausfluß*) pour toute son énergie. Il ne peut peindre et sculpter qu'aussi longtemps qu'il peut le faire. L'art doit exalter (*exhilarate* ; *erheitern*) et abattre les murs des circonstances (*circumstance* ; *Zufall*) de tous côtés, éveillant chez le spectateur le même sens de la relation et de la puissance universelles que l'œuvre a révélé chez l'artiste, et son plus grand effet est de faire de nouveaux artistes. [41]

[39] HH § 148. Pour une description des principaux caractères de cette « pensée impure », voir *Le service divin des Grecs*, p. 29-30.

[40] La traduction allemande des *Representative Men* que possédait Nietzsche ne contenait que les chapitres sur Shakespeare et sur Goethe (Emerson, *Ueber Goethe und Shakespeare*, 1858 ; voir NPB p. 211).

[41] Emerson, *Essays, First* Series XII, « Art », LOA p. 437 (trad. all. p. 265). Cf. B. Zavatta, *Individuality and Beyond : Nietzsche Reads Emerson*, 2019, p. 60-61, qui rapproche ce passage des positions artistiques de Nietzsche dans GS, en particulier de GS § 290. Les passages soulignés, ici comme dans les citations d'Emerson qui suivront, sont ceux qu'avaient soulignés

On retrouve de même dans l'essai d'Emerson l'idée du poète comme possesseur d'une sagesse dans sa vie, et qui comme tel peut pointer vers l'avenir[42] :

> La poésie et la prudence (*prudence* ; *Klugheit*) devraient coïncider. Les poètes devraient être des législateurs, c'est-à-dire que l'inspiration lyrique la plus audacieuse ne devrait pas réprimander et insulter, mais devrait annoncer et diriger le code civil et le travail de la journée. [43]

Nietzsche, entre les deux fonctions principales que suggère Emerson — l'embellissement et la mise en forme de la vie, et les œuvres d'art comme éducation du public à l'art pour faire de lui un artiste — en insère donc une troisième, celle qui était au centre des préoccupations de l'esthétique de sa jeunesse : la réconciliation avec l'aspect problématique de l'existence, autrement dit, une compensation artistique qui permettrait d'éviter de sombrer dans un pessimisme pratique qui vicie le pouvoir individuel d'action[44]. Les œuvres d'art sont la continuation d'une sagesse qui s'exprime d'abord dans la tenue harmonieusement de l'existence ; et cette sagesse peut être rapprochée de celle dont il sera question dans *Le voyageur et son ombre*, celle qui consiste à « devenir à nouveau *bon voisin des choses les plus proches* », et à renoncer ainsi à notre fixation sur les objets et les fins distantes de la métaphysique pour redonner à notre existence un centre correspondant à notre situation réelle[45].

Nietzsche lui-même dans son exemplaire des *Essays* (voir NPB, p. 212-213). Tout le passage est par ailleurs marqué de traits dans la marge. Cependant, comme toutes les notations dans l'exemplaire des *Essays* de Nietzsche, ces notes pourraient provenir d'une lecture ultérieure. On sait seulement que le livre conservé a été acheté par Nietzsche après 1874, année où son il s'était fait voler l'exemplaire qu'il possédait depuis ses années d'étudiant lors d'un voyage en train (lettre à C. von Gersdorff du 24 sept. 1874, Corr II, p. 525 ; KSB 4, p. 258). On trouve en outre dans l'exemplaire conservé plusieurs datations témoignant de lectures répétées dans les années 1880.

[42] Cf. OSM § 173 et § 99.

[43] Emerson, *Essays*. *First Series* VII, « Prudence », LOA p. 362 (trad. all. p. 170). Le passage est marqué de quatre traits dans la marge dans l'exemplaire de Nietzsche.

[44] Emerson semblait craindre, comme Nietzsche dans HH, qu'un pessimisme pratique résulte d'une vision scientifico-matérialiste du monde. Nietzsche transcrit en partie le passage pertinent des *Essays* en 1878, 32[15]. Voir *Essays*, *Second Series*, II, « Experience », LOA, p. 476 (trad. all. p. 311) : « Je ne vois, si l'on est une fois pris dans ce piège de la soi-disant science, aucune issue pour l'homme hors des maillons de la chaîne de la nécessité physique. Avec un tel embryon, une telle histoire doit suivre. Sur cette plate-forme, on vit dans une porcherie de sensualisme, et l'on en viendrait bientôt au suicide. Mais il est impossible que la puissance créatrice s'exclue elle-même. Dans chaque intelligence, il y a une porte qui n'est jamais fermée, par laquelle passe le créateur. » Les premières phrases sont marquées de deux lignes dans la marge ; les deux dernières, où Emerson évoque sa solution (religieuse) à ce problème, sont marquées d'une ligne et des signes « !? ». Dans la même note (32[15]), Nietzsche consignait également l'opinion d'Emerson sur la valeur de la vie, passage qu'il avait aussi marqué dans la marge dans son exemplaire des *Essays* : « J'avais imaginé que la valeur de la vie résidait dans ses possibilités insondables ; dans le fait que je ne sais jamais, lorsque je m'adresse à une nouvelle personne, ce qui peut m'arriver. » (« Experience », LOA, p. 475 ; trad. all. p. 310) Dans sa note, Nietzsche souligne le mot « *insondable* (unergründlich) » et ajoute qu'il s'agit là « de l'état d'âme du voyageur (*Stimmung des Wanderers*) » (cf. HH § 638). Voir également la note 1881, 11[146], où Nietzsche suggère similairement à Emerson que nous sommes attachés à la vie par « le charme du nouveau » ou de l'« alternance (*Abwechslung*) ».

[45] VO § 16.

b. Le beau et l'utile

On comprend dès lors mieux pourquoi Nietzsche associe le beau à l'utile comme à sa condition : la sagesse pratique dans la conduite de la vie, la prudence (*Klugheit*)[46] est l'une des conditions des œuvres de l'art le plus haut, celui qui « déborde » de la vie sage plutôt que d'en constituer une échappatoire[47].

L'idée selon laquelle la beauté est liée à l'utile semble également avoir été inspirée ou renforcée par la lecture d'Emerson à l'été 1878. Celui-ci écrivait, dans son essai sur la « Prudence » :

> Mais l'artiste et le connaisseur cherchent maintenant dans l'art la démonstration de leur talent, ou un asile contre les maux de la vie. Les hommes sont mécontents de la figure qu'ils se font dans leur propre imagination, et ils fuient vers l'art, et communiquent (*convey; übertragen*) le meilleur de leur sentiment dans un oratorio, une statue ou une peinture. L'art fait le même effort que la prospérité sensuelle ; c'est-à-dire qu'il cherche à séparer le beau de l'utile, qu'il se dépêche de régler son travail comme quelque chose d'inévitable, et, haïssant celui-ci, s'en remet à la jouissance. Ces consolations et ces compensations, cette division de la beauté de l'usage, les lois de la nature ne les permettent pas. Aussitôt que la beauté est recherchée, non pas par religion et amour, mais pour le plaisir, elle dégrade celui qui la cherche. La beauté élevée n'est plus atteignable pour lui sur la toile ou dans la pierre, dans le son, ou dans la construction lyrique ; une beauté efféminée, prudente, maladive, qui n'est pas la beauté, est tout ce qui peut être formé ; car la main ne peut exécuter aucune chose plus haute que celle que le caractère peut inspirer.[48]

Avec son nouvel idéal artistique, Nietzsche introduit également un concept circonscrivant la « beauté supérieure » qui lui sera adéquat, cette beauté qu'il associe à l'utile[49]. Ce concept, comme idéal, est normatif ; mais Nietzsche ne prétend pas pour autant limiter l'extension du concept de beauté, réduire celle-ci à ce qui permettrait de réaliser cet idéal. Au § 119 d'*Opinions et sentences mêlées*, sur « Les origines du goût pour les œuvres d'art » (*Ursprünge des Geschmacks an Kunstwerken*), il distingue en fait un nombre assez grand de rapports différents aux œuvres d'art. Il y

---

[46] Cf. *Essays, First Series*, VII, « Prudence », dont le titre est traduit dans l'édition allemande par « Klugheit ». Sur cette question et ce terme en particulier, comparer 1881, 13[20], laquelle est une note prise à même l'exemplaire de Nietzsche du livre d'Emerson, l'ensemble de la section d'EH intitulée « Pourquoi je suis si malin (*Warum ich so klug bin*) » et B. Zavatta, 2019, p. 180-182. La référence récurrente à la *Besonnenheit*, à la circonspection ou au caractère réfléchi dans l'action des artistes de l'art classique, circonspection que ceux-ci exigent par ailleurs de leur public et lui enseigne, relève de la même thématique.

[47] Comparer l'idée d'une « utilité extrêmement subtile » au VO § 286.

[48] Emerson, *Essays, First Series* XII, « Art », LOA p. 439 (trad. all p. 267-268). La première phrase est marquée de trois lignes dans la marge et d'un « JA ». La majeure partie du reste de ce passage est également marquée diversement dans la marge, et la page est cornée. Sur ce thème chez Emerson, cf. *Essays*, *First Series,* IX, « The Over-Soul », LOA p. 396 (trad. all. p. 212) : « Il y a, chez tous les grands poètes, une sagesse de l'humanité qui est supérieure à tous les talents dont ils font preuve. » Ce passage est marqué de trois lignes dans la marge et la page est également cornée.

[49] Nietzsche note en ce sens, dans son cours sur l'*Histoire de la littérature grecque* (p. 264) comment dans le terme ἀγαθός « *beau* et *utile* coïncident ».

suggère que différents individus appartenant à différents niveaux de culture se sont tournés vers l'art à la recherche de différents genres de « joie » (*Freude*). Six étapes sont distinguées dans le développement de ce rapport à l'art :

1) La joie dans la compréhension de ce que quelqu'un d'autre veut dire, dans un plaisir analogue à celui de la résolution d'énigmes, qui procure au spectateur une « jouissance (*Genuss*) de sa propre rapidité d'esprit et de sa perspicacité » ;
2) La joie prise au souvenir de « ce qui *été* agréable dans l'expérience du sujet », dans le rappel d'événements comme « des chasses, des victoires ou des noces » ;
3) La « jouissance prise à l'excitation même, à la victoire sur l'ennui » ;
4) Le plaisir pris au souvenir du déplaisant, en tant qu'il est surmonté (*überwunden*) ou en tant que, faisant de nous-mêmes l'objet de l'art dans l'interprétation d'une œuvre, nous paraissons nous-mêmes intéressant à l'auditeur[50] ;
5) « [C]ette joie engendrée par la vue de tout ce qui est régulier et symétrique, dans les lignes, les points ou les rythmes ; car une certaine similitude réveille le sentiment de tout ce qui est ordonné et régulier dans la vie et à quoi seul on doit effectivement tout son bien-être. Dans le culte de la symétrie, on vénère donc inconsciemment la règle et les proportions en tant que sources de tout ce qui a fait son bien-être : cette joie est une espèce d'action de grâce » ;
6) « [U]n sentiment encore plus raffiné, celui d'une jouissance éventuelle à rompre la symétrie et la régularité, quand il nous incite par exemple à chercher la raison dans une apparente déraison, ce qui alors en fait, sous forme de solution d'une énigme esthétique, comme un genre supérieur de la joie artistique mentionnée au début ».

Le texte se termine sur un défi au lecteur, typique de la forme aphoristique nietzschéenne : « Qui poursuivra ces considérations saura à *quelles sortes d'hypothèses* on renonce ici par principe pour expliquer les phénomènes esthétiques ». Peu importe ce que Nietzsche pouvait précisément avoir en tête (les possibilités sont indéniablement nombreuses), un type d'hypothèses dont l'absence se laisse d'emblée remarquer est celui de l'expérience d'une beauté propre à l'œuvre d'art[51]. Ici, au

[50] Ici, l'interprétation au sens du comédien ou du musicien.

[51] Cf. 1876-1877, 23[81] : « À *l'origine de l'art*, il ne faut pas partir d'états esthétiques et autres notions similaires ; ceux-ci sont des résultats tardifs, tout comme l'artiste. Au contraire, l'homme, tout comme l'animal, recherche le plaisir et fait preuve d'inventivité dans ce domaine. La moralité apparaît lorsqu'il recherche l'utile, c'est-à-dire ce qui ne procure pas immédiatement ou pas du tout de plaisir, mais garantit *l'absence de douleur*, notamment dans l'intérêt du plus grand nombre. La beauté et l'art remontent à la

contraire, toute forme de plaisir pris à l'art, celui pris à ses caractères formels inclus, est avant tout un plaisir pris à celui-ci en rapport avec ou en fonction de ce qu'il symbolise. Ce pour quoi on s'intéresse à l'art dans les faits n'est donc pas *proprement* artistique au sens du formalisme hanslickien, mais découle de ce que l'art représente ou signifie pour nous[52]. Ce qui se rapproche le plus d'une définition hanslickienne du beau[53], soit la cinquième étape, est en outre un plaisir à la forme en vertu de ce qu'elle représente analogiquement.

Ce plaisir pris à la régularité comme symbole d'une vie ordonnée surviendra à nouveau dans un texte du *Voyageur et son ombre*, toujours sans mention de la beauté :

> *Quels paysages donnent un plaisir durable (*dauernd erfreuen*)*. — Ce paysage a tous les traits d'un tableau, mais je ne parviens pas à en trouver la formule, pris comme un tout il demeure pour moi insaisissable. Je remarque que tous les paysages pour lesquels j'ai un goût durable offrent, sous leur diversité, un schéma simple de lignes géométriques. Sans un substrat mathématique de ce genre, aucun paysage ne devient objet de plaisir artistique (*wird keine Gegend etwas künstlerisch Erfreuendes*). Et cette règle autorise peut-être une application métaphorique à l'être humain.[54]

L'écriture à la première personne donne à cet aphorisme l'aspect d'une présentation par Nietzsche de son goût propre, que l'on pourrait situer à la cinquième étape du développement décrit plus haut. Mais il semble simultanément vouloir généraliser ce goût, en insistant à nouveau sur le plaisir symbolique pris au « substrat mathématique » des paysages qui rappelle le caractère réglé d'un individu[55]. Et ailleurs encore, toujours au sujet de l'appréhension des paysages, Nietzsche insistera sur le fait que l'intéressant, ce qui attire l'intellect avide de résolution d'énigmes, n'est pas beau[56].

S'il associe cette appréhension symbolique de la mesure comme règle éthique à la beauté, cette dernière n'agit toutefois pas comme valeur indépendante dans sa réflexion. La description du beau comme « ce qui réjouit (*das Erfreuende*) » est récurrente dans les textes des suppléments à *Humain,*

---

production directe d'un *plaisir* aussi nombreux et varié que possible. »

[52] Sur le formalisme hanslickien, voir *supra*, ch. 5a-c. Pour Hanslick, seuls les sentiments produits par la beauté peuvent être « considérés comme artistiques (*künstlerisch gelten*) » (BM, p. 96).

[53] Hanslick nie cependant que l'« *architectonique* » puisse être en soi critère du beau (*VMS*, p. 64).

[54] VO § 115.

[55] Cf. 1878, 27[50]. Voir également la version préparatoire de VO § 115, où Nietzsche était plus radical : « L'absence d'un *substrat mathématique* indique le caractère non artistique. » (KSA 14, p. 191) Comme le souligne T. Brücker*, Auf dem Weg zur Philosophie*, p. 94, il s'agit d'un des rares textes dans WS où Nietzsche *ajoute*, plutôt que de la retirer, la formulation à la première personne lorsqu'il le retravaille pour la publication. On trouve également, dans le même carnet où est d'abord notée cette observation (N IV 2, p. 45), un dessin qui selon Brücker pourrait bien être une illustration de cette idée.

[56] VO § 126. Dans une version préparatoire, Nietzsche avait ajouté (puis raturé) « l'"œuf magique" chez C<olomb> » à la fin du texte, confirmant qu'il pensait bien ici au cas d'une énigme (OPC III-2, p. 493 ; KSA 14, p. 192) ; cf. le premier et le dernier stade décrits dans OSM § 119, *supra*.

trop humain. Une note de la même époque apporte certaines clarifications en la reliant explicitement aux considérations sur l'utile :

> L'*utile* est supérieur à l'*agréable* (das Angenehme) (au beau) parce qu'il tend, à la longue et indirectement, à l'agréable, et à un agréable qui n'est pas momentané, ou encore parce qu'il cherche à établir la base de l'agréable (p. ex. la santé). L'art du beau est ou bien conçu seulement pour l'instant ou bien coïncide avec l'utile ; l'utile n'est jamais sa *propre* fin (*Zweck*), mais le *sentiment de bien-être de l'agréable* l'est.[57]

La beauté en général, décrite ici comme « ce qui est agréable », est conçue de façon extrêmement générale par Nietzsche. On pourrait dire à la rigueur que tous les modes de réceptions énumérés plus haut satisfont à sa définition. Mais ce qui est rendu clair par ces deux textes, c'est qu'il veut valoriser *un* type de beauté, celui qui apporte une joie prolongée plutôt que momentanée. Cette beauté utile a comme modèle l'expérience de la beauté des paysages[58], et est utile en fonction de son rapport à un principe éthique de mesure, qui doit garantir ses effets bénéfiques prolongés[59]. L'œuvre d'art émane du caractère de l'artiste, se fait comme son écho en portant sa trace dans le monde. L'artiste qui atteint l'harmonie dans sa vie produira — s'il en produit — des œuvres qui reflètent la mesure qui est la condition de cette harmonie, et qui est à la fois source de plaisir et d'édification. Ainsi l'art produit par débordement répand la « bonne nouvelle » de la sagesse, l'amour de la vie qui est le propre d'une vie vécue avec art et pour elle-même, sans chercher à la dévaloriser par l'échappatoire d'une autre vie rêvée qui en justifierait la condamnation.

Malgré cette soumission de l'art à l'utilité, valeur qui lui semble extérieure, Nietzsche persiste à affirmer que l'art réalise sa fonction au mieux en suivant sa propre logique. La dernière phrase du texte précité insiste sur la différence entre la perspective de Nietzsche qui, comme « médecin de la culture », suggère que l'art produit ses meilleurs effets lorsqu'il maximise son influence éthique, et la perspective de l'artiste, qui lui persiste à ne chercher à produire que l'agréable et le beau. C'est ainsi qu'il faut également comprendre le § 136 d'*Opinions et sentences mêlées* :

---

[57] 1878, 30[89]. Voir aussi HH § 94 et 1878, 29[9].

[58] En plus des §§ 115 et 126 du *Voyageur et son ombre*, déjà cités, cf. le § 149 dont il a déjà été question, ainsi que la description de l'événement qui a inspiré ce passage dans la lettre de M. von Meysenbug à Olga Monod citée dans KGW IV/4, p. 28. Voir également la note 1878, 32[18], où Nietzsche cite explicitement Emerson sur ce sujet ; je reproduis ici la citation en incluant la phrase suivante, parce qu'elle est très similaire à ce que défend Nietzsche (*Essays, First Series* XII, « Art », LOA p. 440; trad. all.p. 268-269) : « Dans la nature, tout est utile (*ist alles zum Nutzen*), tout est beau. Elle est belle, dans la mesure où elle vivante, mouvante, reproductrice ; elle est utile, dans la mesure où elle symétrique et belle (*fair; schön*). » Nietzsche ajoutait, dans sa note, après la citation : « Mais pour finir, vu d'en haut, chez l'homme AUSSI. La beauté est *là*, seul manque l'œil pour la voir. Tout au moins cette beauté naturelle qui est à la fois utilité. »

[59] 1876, 23[81].

> *Moyens et fins*. — Dans l'art, la fin ne justifie pas les moyens : mais des moyens justifiés peuvent ici justifier la fin.[60]

La préservation de la distinction entre la sphère morale et la sphère artistique était déjà un thème central de la *Naissance de la tragédie* ; ici encore, même si des fins éthiques sont visées, elles ne peuvent donner à elles seules leur valeur à l'œuvre d'art.

> Si un artiste veut émouvoir, élever, transformer les hommes, il pourra bien se servir pour ce faire, en tant qu'artiste, de moyens malhonnêtes : sa juste fin ne le justifiera pas dans ce cas. Car sa fin relève du tribunal moral, ses moyens du tribunal esthétique.[61]

Dans l'art, ce qui importe, c'est la capacité des moyens artistiques à transfigurer quelque chose ; la justification procède donc des moyens vers la fin. Il ne suffit pas à un artiste d'adopter un thème ou un objet moral pour que son œuvre soit esthétiquement justifiée : au contraire, c'est comme artiste qu'il pourra changer notre appréhension de la chose en question en la justifiant par la beauté, c'est-à-dire en nous la rendant agréable. Les œuvres d'art cependant peuvent toujours être « lues » dans leur relation avec ceux dont elles émanent ; en ce sens, elles sont elles-mêmes des objets « moraux »[62]. Les styles et les œuvres qui en découlent expriment de diverses façons les « âmes » de ceux qui les produisent, et c'est pourquoi la critique du style baroque est indissociable d'une critique de la démesure des individus modernes en général[63].

La question de l'expression et surtout de l'expression musicale, dont il a été question au chapitre 5, se présente donc pour Nietzsche d'une façon singulièrement complexe dans ces textes. Il cherche à établir de quelle façon l'art peut au mieux se soumettre à l'utilité, soit à une éthique de la mesure. Sa réponse est qu'il ne suffit pas que ses fins ou son objet soient moraux ; les moyens employés doivent aussi être *esthétiquement adéquats*. Ce faisant, les exigences expressives et les exigences formelles convergent dans la valorisation d'une réception caractérisée par une attention à la forme donnée au matériau en vertu, au moins en partie, de son contenu (c'est-à-dire du sujet de l'œuvre ou, dans le cas de la musique « pure », de ce que symbolise la forme elle-même). Et ce contenu doit lui-même « mériter » d'être transformé artistiquement (surtout dans le cadre de la fonction palliative de l'art).

---

[60] OSM § 136.
[61] 1878, 32[5].
[62] Nietzsche considère l'absence ou le renversement de la morale dans les drames musicaux de Wagner dans les notes 1878, 30[44] et [110].
[63] 1878, 32[3] : « Aux styles en art correspondent des âmes : dépeindre l'âme baroque. » Voir aussi le titre d'OSM § 134 (« *Comment l'âme devrait se mouvoir selon la musique moderne* »), qui porte sur Wagner et la mélodie infinie, le 1878, 27[59] sur le même sujet, et plus généralement le § 171. Le thème était déjà évoqué en 1876, 23[112].

Ceci donne finalement lieu à la valorisation d'une production d'un art de type « classique », dont la forme mesurée agit comme symbole tout en se préservant une certaine autonomie en considération de la « logique » du genre artistique dans lequel elle insère ses productions[64]. Cette autonomie est particulièrement importante dans les cas des arts non représentatifs : il est essentiel pour Nietzsche que le symbolisme des formes musicales, par exemple, ne dicte pas sa forme à l'œuvre, qui doit donc suivre une logique proprement musicale ; ceci même s'il faut, pour qu'ait lieu dans l'œuvre musicale la transfiguration du réel propre à l'art, qu'un certain contenu soit exprimé par un symbole musical. Deux exigences « formelles » coexistent donc dans ce cas, comme deux couches qui se superposent : l'œuvre musicale doit présenter un symbole, qui peut être le produit d'une logique autre que musicale (celle du théâtre, de la rhétorique, etc.) et celle de la musique elle-même qui offre un nouveau cadre dans lequel peut s'insérer ce symbole et ce à quoi il renvoie. Mais cette deuxième couche *symbolise également* : elle évoque la règle de la mesure. Il y a donc pour Nietzsche, contrairement à Hanslick, différence entre forme et contenu en musique, même si le contenu est exprimé par une « forme » — un symbole, un « trope » musical.

En parlant de beauté, Nietzsche ne cherche pas tant à déterminer ce qu'est le beau qu'à valoriser une production et une réception des œuvres d'art qui répondraient à un critère éthique. Et c'est *cette* façon de se rapporter aux œuvres d'art que Nietzsche nomme de préférence l'expérience du « beau », même s'il tend également à vouloir généraliser l'emploi de ce terme[65]. Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, la section sur l'art d'*Opinions et sentences mêlées* s'ouvre sur l'exposition d'hypothèses (historiques) sur ce qu'est le beau, sans que Nietzsche ne prétende en proposer une définition. La référence à la beauté dans les textes de cette période renvoie donc à cet *idéal*, à ce choix opéré dans le domaine de l'art plutôt qu'à une valeur qui déterminerait l'étendue du domaine de la beauté.

---

[64] L'insistance sur cette logique, par opposition à la « rhétorique » musicale, est récurrente. Voir par exemple les notes 1878, 27[60] et 1878, 28[47].

[65] Voir p. ex. 1878, 32[22], lequel est à nouveau le commentaire d'une citation d'Emerson (passage entre guillemets anglais dans ma citation), que Nietzsche paraphrase légèrement et critique : « Les artistes, se lamentent les idéalistes [Nietzsche désigne ici Emerson lui-même], aspirent à "ennoblir, non à supprimer le luxe". Mais ce que l'on appelle suppression (c'est volatilisation sublimation) se produit pourtant par ce moyen. Le superflu (*Überflüssige*) est la condition préalable de toute beauté. » Emerson évoque dans le passage auquel fait référence Nietzsche (lequel passage est par ailleurs souligné et marqué dans la marge dans son exemplaire) des artistes inférieurs, à qui manque la sagesse. La citation d'Emerson provient de *Essays*, *First Series*, VII, « Prudence », LOA p. 362 (trad. all. p. 171).

c. L'importance de la critique des œuvres d'art pour l'éducation du goût

La prépondérance des représentations métaphysiques au sujet de l'art, en déplaçant son origine comme sa signification dans une sphère transcendante, tend à rendre le public passif vis-à-vis de ces œuvres. Il devient presque incapable de les questionner, se dispense d'y voir une construction, le résultat d'un travail, pour y voir plutôt une révélation ; il s'en remet aux prétentions de l'artiste, ou encore à celles des critiques qui sont gagnés à sa cause. Mais, pour que l'art produise ses meilleurs effets, il importe que le public soit un public « artiste », qu'il s'arrête aux moyens employés et compare les différentes productions artistiques pour tenter de s'approprier ces mêmes moyens. Il faut qu'il choisisse ceux qui lui conviendront, et pas simplement ceux qui sont reconnus comme les meilleurs ; il faut qu'il prenne acte de son goût tel qu'il est, et qu'il cherche à l'éduquer. « Heureux sont ceux qui ont un goût, même s'il s'agit d'un mauvais goût ! »[66] : il vaut mieux adhérer à un art qui nous réjouit réellement que de chercher à prendre plaisir à un autre dont la signification nous échappe, que ce soit parce qu'elle nous est inaccessible à cause de nos moyens insuffisants, ou encore parce qu'elle est *nécessairement* inaccessible puisqu'indépassablement nébuleuse. Ainsi du public allemand, qui devrait franchement s'avouer préférer le théâtre de Kotzebue à celui de Goethe[67]. Les philosophies qui attribuent une valeur et une signification extramondaine à l'art tendent donc à dégrader le sens du goût des membres du public — sens du goût qui nécessairement est individuel —, ce qui aura pour conséquence de dégrader l'art lui-même.

> *Quelle sorte de philosophie corrompt l'art*. — Quand les brumes d'une philosophie métaphysico-mystique parviennent à rendre tous les phénomènes esthétiques *opaques*, il s'ensuit qu'ils deviennent alors *impossibles à évaluer* comparativement, chacun devenant inexplicable. Si dès lors il devient impossible de les comparer afin de les évaluer, il s'ensuit un complet *vide critique*, un laisser-faire aveugle ; mais cela entraîne alors une diminution constante de la *jouissance* (Genusses) de l'art (laquelle ne se distingue de l'assouvissement grossier des besoins que par l'extrême affinement du sens du goût [*ein höchst verschäftes Schmecken*] et de la discrimination). Plus toutefois la jouissance diminue, plus le désir d'art se mue et régresse en faim vulgaire, que l'artiste dès lors tentera de satisfaire par une nourriture de plus en plus grossière.[68]

Nietzsche parle de l'influence paralysante de ce type de métaphysique en termes de « corruption » de l'art : si l'on ne peut critiquer les œuvres d'art, se prononcer pour ou contre elles selon son goût, alors diminue la quantité de plaisir que l'on peut y prendre, comme par ailleurs sa qualité. Si l'art doit « réjouir », et si précisément ce qui distingue le plaisir qu'on y prend des autres

---

[66] OSM § 170.
[67] OSM § 170.
[68] OSM § 28.

types de plaisir, c'est son caractère sublimé, la transformation de ce plaisir en quelque chose de plus riche, de plus durable, de moins « grossier », c'est-à-dire surtout de plus mesuré ; alors la critique, à la fois comme exercice permettant de se constituer un goût et comme façon d'exercer celui que l'on possède, est essentielle à la réalisation de sa fonction. En effet, la critique est en elle-même source de réjouissance pour celui qui l'exerce :

> *Critique et joie*. — La critique, qu'elle soit partiale et injuste ou même raisonnable, procure tant de plaisir à celui qui l'exerce que le monde doit de la reconnaissance à toutes les œuvres et à toutes les actions qui incitent abondamment et beaucoup de gens à la critique : car elle laisse derrière elle une éclatante traînée de joie, de traits d'esprit, de contentement de soi, de fierté, d'enseignements et de résolutions à mieux faire. Le Dieu de la joie a créé le mauvais et le médiocre pour la même raison qu'il a créé le bon.[69]

Comme source de réjouissance, la critique permet non seulement de jouir de soi-même, mais aussi d'apercevoir quelque chose de supérieur sans qu'il s'agisse d'une projection abstraite, réalisée par un saut dans le contraire de l'actuel. Elle permet en ce sens d'envisager un développement vers le mieux à partir de ce qu'est véritablement l'art ; ce, plutôt que de prétendre passer directement dans le meilleur en lui attribuant des vertus et une signification métaphysiques.

> La critique est le plaisir que procurent les choses bonnes (*Lust am Guten*), avec un ACCROISSEMENT DU PLAISIR par la connaissance de ce qui est raté (*missrathenen*). D'où viennent les critiques innombrables, si ce n'est du plaisir qu'ils prennent à celle-ci ? Dans cette mesure, même le mauvais est *utile*, car il invite à la destruction et éveille ainsi le plaisir. Le plaisir à *faire mieux* également. [70]

Nietzsche suggère qu'il est essentiel de reconquérir notre capacité à la critique. Non plus seulement, comme dans le premier volume d'*Humain, trop humain*, la critique des représentations associées à l'art, mais la critique des œuvres elles-mêmes et des moyens artistiques qu'elles exemplifient. C'est de ce type qu'est la critique du baroque dont il a été question au chapitre précédent ; et c'est donc à la productivité de la critique dans la formation du goût, comme plus généralement *l'utilité* du geste critique en lui-même, que défend maintenant Nietzsche[71]. Cela peut surprendre : le jeune Nietzsche adhérait pour l'essentiel, dans la *Naissance de la tragédie*, à la condamnation de la critique comme institution traditionaliste et réactionnaire telle que l'avait formulée Wagner dans sa *Communication à mes amis*[72] ; et on retrouvera, dans *Le cas Wagner* de 1888, une prise de position assez claire contre

---

[69] OSM § 149.

[70] 1878, 30[93].

[71] Sur le sujet de l'éducation du goût dans la période moyenne, voir D. Large, « The Free Spirit and Aesthetic Self-Re-Education », dans R. Bamford (éd.), *Nietzsche's Free Spirit Philosophy*, 2015.

[72] Pour le compositeur, seule une critique dont le rôle serait de comparer les œuvres du présent à l'œuvre d'art de l'avenir aurait sa légitimité ; critique qui, comme

l'efficacité de la critique, en particulier celle qui s'oppose à Wagner lui-même[73]. En 1878, cependant, il suggère qu'une figure telle que celle de Wagner, en incitant à l'idéalisation, est elle-même la cause d'un autodépassement : le partisan du compositeur, élevé par l'artiste, est voué à dépasser le stade où il se trouvait lorsqu'il avait pu se faire prendre dans les mailles de ses filets.

> La nature de Wagner vous fait *poète*, on invente une nature (*Natur*) encore plus haute. C'est un de ses effets les plus magnifiques, mais qui finit par se retourner *contre lui*. Tout homme doit ainsi s'élever au-dessus de lui-même, la vue s'élever *au-dessus* de son talent : l'homme devient un étalement de vallée alpestre, montant toujours plus haut.[74]

Nietzsche multiplie les notes où il explore l'idée de ce développement du goût à la fois à l'aide de et malgré l'artiste, en employant des métaphores évoquant les paysages pittoresques du *Voyage dans le Harz en hiver* de Goethe. Il insiste sur l'importance formative de la critique pour le jugement, qui permet d'intensifier le plaisir pris à l'art : « Toute jouissance (*Genuss*) tient au degré de finesse de la capacité de juger (*Urtheils-Vermögen*). La *critique* d'un maître nous livre toujours accès à d'autres maîtres. Mille sources dans le désert. »[75] Par ces références répétées au poème de Goethe, Nietzsche rattache cette idée du dépassement de l'artiste par son public à l'image du *Wanderer* en montagne. En élevant ses partisans, l'artiste tend à les rendre plus indépendants, à en faire des adversaires ; c'est précisément ce qui était arrivé à Nietzsche vis-à-vis de Wagner, qui, dans cette interprétation, a été poussé à la trahison du compositeur par une faculté que le compositeur lui a lui-même communiquée. Certains des titres envisagés pour le livre projeté à l'été 1878 mettent également l'accent sur ce thème. Celui qu'on a en général retenu est *Der Neue Umblick*, traduit dans l'édition française par « Le Nouvel Horizon » ; mais « Umblick » désigne plus précisément « un regard autour de soi, le plus souvent d'un point de vue élevé »[76]. L'un des autres titres provisoires est *Der Wanderer an die Freunde*, « Le voyageur à ses amis ». Ensemble, ils évoquent l'image du voyageur qui, ayant atteint le sommet d'une montagne, porte un regard sur le panorama qui s'offre à lui et en témoigne. Cet horizon nouveau ne se présente pas de lui-même, mais il est atteint : c'est la critique qui seule permet une telle élévation ; mais pour critiquer, il faut d'abord avoir un idéal. Ainsi l'artiste,

---

préparatoire, serait vouée à disparaître lorsque cette œuvre future aurait été réalisée (voir notamment le court texte « Ueber musikalische Kritik », dans WDS, VI)

[73] Dans le premier « Postscriptum » à WA, Nietzsche suggérera qu'on ne peut combattre Wagner par « des "si" et des "donc" », que par ailleurs la formulation de ces critiques est problématique, puisque « [u]n instinct est affaibli lorsqu'il se rationalise : car, par le *fait même* de se rationaliser, il s'affaiblit. » (p. 61-62; KSA 6, p. 40-41) Voir également VO § 82 et 1878, 28[57], où Nietzsche compte « le mépris de la critique » au nombre des caractères importants de Wagner, que l'on apprend dans les écrits de celui-ci.

[74] 1878, 30[117] ; cf. A § 279. Voir aussi, pour une idée assez proche, RWB § 7, OPC II-2, p. 130 (KSA 1, p. 466-67).

[75] 1878, 27[85].

[76] Grimm[1], article « umblick ». Cf. OSM § 237.

en enthousiasmant le public, peut-il le mener à se dépasser par-delà cet enthousiasme lui-même, qui intensifie et enrichit son idéal ; même l'artiste baroque est, en ce sens, éducateur malgré lui. Un « génie » n'a de mérite que s'il élève son public ; mais les façons d'y arriver, intentionnellement ou non, sont multiples. Nietzsche insiste sur ce point à l'aide d'une nouvelle image empruntée à Emerson :

> *La grandeur et son contemplateur.* — Le meilleur effet de la grandeur, c'est qu'elle donne à celui qui la contemple un œil qui magnifie et arrondit les choses (*vergrösserndes und abrundendes Auge*).[77]

Les œuvres d'art, en ce sens, enseignent à percevoir différemment — elles informent notre façon de constituer nos expériences, de les « arranger » en les embellissant, en les complétant ou leur donnant davantage de perfection. L'art permet de s'élever au-dessus de soi-même grâce à l'assimilation d'une aptitude à la transfiguration de notre perspective sur le réel que communique l'artiste à son public. Mais pour continuer à s'élever, il faut pouvoir critiquer — comme le voyageur, monter de vallées en vallées, jusqu'à la solitude du sommet le plus élevé qu'il nous est possible, à nous, d'atteindre.

d. L'exemplarité des Grecs

Dans la présentation de sa nouvelle conception artistique, Nietzsche saupoudre quelques références aux Grecs comme figures exemplaires : son concept de beauté semble se rapprocher à certains égards de celui qui était le leur, et c'est surtout chez eux que l'art était affaire de sagesse et « d'éducation des adultes »[78]. Les Grecs exemplifient une culture où l'art exprimait une sagesse singulière ; et c'est également cette sagesse, la forme de cette *Weltanschauung* unique que Nietzsche cherche à réintroduire dans la modernité.

L'idéal proposé par Nietzsche ne concerne pas seulement la surface de l'harmonie classique, le fameux « edle Einfalt, stille Größe » de Winckelmann[79], mais intègre également un rapport à ce qu'il avait déjà identifié dans ses premiers écrits comme la racine de l'art grec : l'autre de l'apparence

---

[77] OSM § 378. Cf. 1878, 30[94], où Nietzsche cite l'image emersonienne d'un « Auge des abrundenden Geistes », qui provient des *Essays, Second Series*, II, « Experience », LOA p. 487 (trad. all. p. 328) : « Les gens oublient que c'est l'œil qui fait l'horizon, et que c'est l'œil de l'esprit qui arrondit (*the rounding mind's eye*) qui fait d'un homme ou d'un autre un type ou un représentant de l'humanité au nom de héro ou de saint. » L'expression est soulignée dans son exemplaire personnel, et le passage est marqué d'une ligne dans la marge.

[78] OSM § 101 et § 172.

[79] J.-J. Winckelmann, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, 1990, p. 142-143.

réjouissante, cette pénible nécessité qui était ressentie avec une singulière profondeur par les Hellènes, et auquel leur art cherchait à apporter compensation[80]. C'est dans le mode de cette compensation que se cache une sagesse propre à ce peuple de l'antiquité, celle à *tout* assimiler, le « bon » comme le « mauvais » :

> Quelle qu'ait pu être ici la dot collective, quoi que les Grecs aient emprunté ailleurs, ils le transforment en quelque chose de plus beau. C'est leur côté le plus brillant : leur façon d'assimiler et de surmonter ce qui est étranger ; depuis le début, de toutes parts sans exception et avec une belle régularité, ils ont été stimulés par le monde d'une culture étrangère ; chaque type de démesure et d'exubérance asiatiques se présentait crûment à leurs yeux, sous la forme de culture très évoluées, qui étaient déjà achevées ; on évalue leur tension et leur énergie à un degré d'autant plus haut si l'on considère comment d'autres peuples furent exposés, tout aussi fortement et même plus longtemps qu'eux, aux influences de l'Orient, et cependant, comme les Ibères, ne sont pas parvenus à un développement supérieur [...]. [81]

Face au problème de l'esprit libre, qui se paralyse lorsqu'il prend conscience de son intégrale détermination par des lois naturelles et des conséquences éthiques qui découlent de cette détermination, l'exemple grec semble être le plus à même d'offrir une voie de sortie. Non plus, cependant, par le biais de la tragédie, puisque, d'une part, l'art n'a pas pour tâche de *révéler* en plus de consoler, cette fonction ayant été donnée en partage à la science ; et que d'autre part, la tragédie apparaît maintenant à Nietzsche comme un art trop peu mesuré pour notre époque, déjà trop échauffée affectivement, un art trop « malade ». C'est plutôt par *la sagesse singulière qui s'exprime dans leur art*, que Nietzsche qualifie parfois de « santé », qu'il faut chercher à faire nôtre — et ainsi, à s'approprier selon leur propre exemple[82]. Cet art exprime en effet au plus haut point, dans leurs mythes, leur déférence face à la nécessité, leur capacité à tout *intégrer*, même les forces qui semblent dangereuses, même les événements en apparence les moins propices. Le retour à la vision du monde antique survient comme un cri de ralliement dans les carnets de cette époque : « Retrouver la vision antique du monde ! La *Moire* est réellement au-dessus de toutes choses, les *dieux* sont les représentants de puissances réelles ! Se faire antique ! »[83]

---

[80] Voir, entre nombre de textes sur ce sujet, HH § 154 et 1879, 41[67].

[81] *Le service divin des Grecs*, p. 143-144. Cf. OSM § 219, OSM § 221, VO § 226 et HH § 214. Cette idée était exprimée dès les notes pour la NT, p. ex. 1871-1872, 16[8] : « Comme *la nature grecque sait utiliser toutes les qualités* TERRIBLES [...] » et 1872-1873, 19[42] : « [Les Grecs] comprennent comment *s'éduquer* (*verstehen* zu lernen) : énorme force d'appropriation ».

[82] Voir p. ex. HH § 214 et PHG § 1.

[83] 1878, 28[40] ; cf. 1878, 28[43] et 1878, 30[53].

Le thème avait été rapproché de la question du sens de la réalité des Grecs dès les notes pour l'*Inactuelle* sur la philologie de 1875, où Nietzsche écrivait qu'ils « créaient continuellement à partir de la réalité (*an der Wirklichkeit fortdichteten*), n'aspiraient pas à en sortir »[84]. C'est seulement parce que les Grecs appréhendaient avec précision cette réalité, et l'être humain en particulier, qu'ils pouvaient en intégrer tous les éléments « par-delà bien et mal », sans en rejeter les aspects problématiques :

> Le plaisir pris à l'ivresse, le plaisir pris à la ruse, à la vengeance, à l'envie, à l'outrage, à la débauche — tout cela était reconnu par les Grecs comme humain, et intégré (*eingeordnet*) en conséquence dans l'édifice de la société et des mœurs. La sagesse de leurs institutions réside dans l'absence d'une séparation entre le bien et le mal, le noir et le blanc. La nature, telle qu'elle se montre, n'est pas niée, mais seulement intégrée (*eingeordnet*), restreinte à certains cultes et jours. C'est la racine de toute la liberté dans la pensée de l'antiquité (*Freisinnigkeit des Althertums*) ; on cherchait pour les forces de la nature une décharge modérée, et non une destruction et une négation. — Tout le système de ce nouvel ordonnancement est alors l'État. Il n'était pas construit en fonction d'individus déterminés, mais en fonction des caractéristiques humaines régulières : on voit dans sa fondation l'acuité de l'observation et le sens du factuel, en particulier du factuel typique (*Typisch-Thatsächliche*), ce qui a permis aux Grecs de faire de l'histoire, de la géographie, etc. Ce n'était pas une loi morale sacerdotale limitée qui ordonnait lors de la fondation de l'État. D'où les Grecs tiennent-ils cette liberté ? Sans doute d'Homère ; mais d'où la tient-il ? — Les poètes ne sont pas les êtres les plus sages et les plus logiquement instruits ; mais ils ont le goût des choses réelles individuelles de toute sorte et ne veulent pas nier le nier, mais modérer ce goût de telle sorte qu'il ne rende pas tout mort.[85]

Les Grecs, en outre, savaient faire preuve de mesure dans le développement de leur sujet, afin que l'effet affectif s'instaure progressivement, là où les modernes tentent généralement de le susciter directement à son degré maximum :

> La circonspection des poètes antiques se révèle dans le fait qu'ils élèvent le *sentiment d'un degré à l'autre* et ainsi l'intensifient (*steigern*) jusqu'à un degré très élevé. Les modernes le tentent volontiers par un coup de force (*Überfall*e) ; ou bien : ils tirent tout de suite de toutes leurs forces sur la corde de la cloche de la passion. Mais s'ils échouent au début, ils sont perdus.[86]

Malgré les éloges qu'il formule à leur égard, les Grecs et leur art ne font toutefois pas exactement figure de modèle à imiter. Leur culture, leur art répondent à une situation historique différente ; si l'on cherchait simplement à l'imiter, il y a de fortes chances qu'on produirait un art aux effets déjà caducs, sans utilité pour le présent, qui s'inscrirait à faux avec la sensibilité de l'être humain moderne[87]. L'exigence de réalisme que Nietzsche impose à l'art qui correspondra à son idéal rend

---

[84] 1875, 5[63]. On retrouve une formulation très proche de celle-ci dans OSM § 174.
[85] 1875, 5[146].
[86] 1876-1877, 23[95].
[87] Sur ce sujet, voir *supra* ch. 2b.

impossible l'imitation servile d'un art ayant déjà existé : c'est plutôt la tendance de l'art grec en général, ce qui fait qu'il est *typiquement* classique qu'il s'agira de reproduire. En ce sens, le classicisme nietzschéen n'en est pas exactement un qui propose l'imitation des anciens. C'est parce qu'ils exemplifient, *dans leur contexte*, un succès dans cette voie qu'ils peuvent et pourront encore eux aussi faire figure d'éclaireurs sur le chemin du classicisme. L'art ne se déploie pas en parallèle à l'histoire humaine en général, n'entrant jamais en contact avec elle, comme l'avait suggéré Schopenhauer. Au contraire, sa valeur est en grande partie contextuelle : l'art possède une utilité, une signification, une beauté pour un individu, pour un type donné. Sa perfection formelle est une condition de son succès *pour nous* ; mais d'autres époques n'auront rien à faire de ce caractère, auquel elles sont restées ou resteront peut-être encore inaccessibles. Un art d'avenir pourra formuler des exigences nouvelles qu'il nous est radicalement impossible de nous imaginer depuis notre perspective historique. Le sujet humain est devenu, et changera encore : sa stabilité, les caractères communs aux individus modernes, ne sont pas universels[88]. L'idéal artistique — l'art « le meilleur » pour un temps et un lieu — ne peut être rien moins qu'absolu.

[88] HH § 2.

Quatrième partie

Le voyageur et son ombre

8. L'amélioration du style comme voie vers l'Europe

Avec *Le voyageur et son ombre*, Nietzsche fait un pas moins décisif sur la voie de la redéfinition de son idéal artistique que celui qu'il avait fait dans *Opinions et sentences mêlées*. Mais ces nouveaux développements n'en sont pas pour autant moins importants. Nietzsche cherche d'abord à mettre en relation trois aspects centraux de sa réflexion, développés jusqu'alors de façon séparée : l'écriture et le style ; le développement de la culture grâce à l'esprit libre ; et l'Europe comme étape essentielle sur le chemin de ce développement culturel. Il n'en ressort pas exactement une théorie, mais la suggestion d'un moyen possible du développement culturel dans lequel il invite ses compagnons d'armes à le suivre : l'amélioration du style conformément à l'éthos de l'esprit libre, comprise comme moyen privilégié de favoriser la dissolution des nations dans une Europe aux contours élargis. Dans un deuxième temps, il se tourne vers les musiciens pour y chercher quel compositeur parmi eux pourrait, comme le pouvait Goethe en poésie, montrer la voie de l'avenir. Son choix s'arrête sur Chopin ; mais la présentation des raisons derrière ce choix de façon fort allusive nous force à nous arrêter à ce qui peut, au sein de la théorie nietzschéenne de l'art comme dans sa vision de l'histoire de la musique, permettre de décerner pareille distinction à Chopin.

Ce sont ces deux thèmes qui feront l'objet de ce chapitre et du suivant. Le traitement de la question du style dans le présent chapitre fait pendant à celui du style baroque (ch. 6), en ce qu'il pose la question non pas de l'idéal, mais des *moyens artistiques* susceptibles de favoriser le développement d'une culture supérieure. Le chapitre suivant répond à la fois au chapitre sur le formalisme et à celui sur l'idéal poétique (chapitres 5 et 7). Je m'y arrêterai à certains des nouveaux aspects de la pensée de Nietzsche sur la musique introduits dans les compléments à *Humain, trop humain*, et à dessiner avec plus de netteté le portrait de l'artiste et de l'art idéaux aux yeux de Nietzsche.

a. Perspectives historique et rhétorique sur le style

Le style comme concept possède pour ainsi dire deux « versants ». L'un, historique, décrit et circonscrit les périodes de l'histoire de l'art, de la littérature, de la culture en fonction de caractères communs. L'autre, plutôt qu'instrument de l'historiographie, concerne la production et surtout les

méthodes pour arriver à certains types d'effets artistiques[1]. Ce dernier peut être rapproché d'une compréhension *rhétorique* du style, par opposition à sa compréhension *historique*. Ces deux aspects sont indissociables, et l'analyse, qu'elle s'arrête de préférence à l'un ou à l'autre, ne pourra généralement pas faire l'économie d'allers-retours entre ces deux pôles. Il en va ainsi de l'analyse nietzschéenne du style baroque, dont il a été question au chapitre 6 : ce sont non seulement les caractères morphologiques du style baroque qui en marquent la particularité, mais également les moyens que déploient les acteurs qui mettent en œuvre et représentent ce style. On ne saurait cependant parler d'une *correspondance* entre l'aspect morphologico-historique et l'aspect rhétorique. Les moyens stylistiques changent de signification selon les contextes dans lesquels ils s'inscrivent — on en a déjà vu un exemple éloquent dans la réflexion de Nietzsche sur les effets contrastés de l'incomplétude en art et en philosophie. Des manifestations historiques de l'art possédant des formes analogues, répondant aux besoins et visées de situations de production fortement différenciées, pourraient avoir des significations très différentes, voire opposées. On pourrait de la sorte imaginer des contextes où l'emploi des moyens artistiques plus immédiats associés au baroque et à la rhétorique, la production d'effets plus « corsés », ne menacerait pas de renforcer une attitude qui tendrait vers une certaine dissolution de l'art. Et à l'inverse, des moyens plus « classiques », plus mesurés, employés dans un certain contexte culturel, pourraient revêtir une signification inverse de celle que Nietzsche leur associe pour le présent ; par exemple dans un cas où la mesure artistique ne serait pas l'émanation d'une mesure *vécue*, mais un élément importé de l'extérieur[2].

L'une des différences fondamentales qui permettent à Nietzsche de distinguer les œuvres d'art selon leur potentiel pour la culture, et donc de déterminer leur signification en contexte, concerne le rapport à la production d'effets qui s'y manifeste. Là où la rhétorique (comme pratique historique) cherche à produire un effet *sur* son public, l'art idéal (pour son époque) tel que le pense Nietzsche devrait plutôt donner l'effet *de* quelque chose. Il s'agit là de la production d'une *puissance*[3], ici plutôt

---

[1] Sur ce sujet, voir W. G. Müller, « Stil », dans *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, J. Ritter, K. Gründer et G. Gabriel (éds), 1998.

[2] Voir p. ex. HH § 221 où Nietzsche critique l'orientation de l'art selon la « bride de la logique » plutôt que la « mesure artistique », et également GS (5e livre de 1886), § 370.

[3] Voir p. ex. <*Exposition de la rhétorique antique*>, EPN X, p. 89, où Nietzche rend la caractérisation aristotélicienne de la rhétorique comme δύναμις par le terme « force (*Kraft*) ». Cf. l'introduction à ce texte par A. Merker, EPN X, p. 61, où celle-ci rappelle toutefois que dans la traduction partielle de la *Rhétorique* d'Aristote que Nietzsche avait préparée pour ses cours, il traduira ce même terme par « capacité (*Vermögen*) ».

d'une *exemplarité*. L'artiste baroque, dont l'art en quête d'effet peut être qualifié de « rhétorique », est un tyran : il tente de contraindre son public à *réagir* à son art d'une façon déterminée par l'usage de tous les moyens d'expression les plus violents, les « épices » les plus fortes et âcres. Son rapport à la morale (surtout à la *Redlichkeit*[4]) est donc problématique : comme l'écrivait Nietzsche des rhéteurs antiques dans son cours, « compris, on veut l'être, probe, on veut le paraître. »[5] L'artiste baroque, dont Nietzsche associe constamment l'art à la rhétorique, multiplie les artifices pour donner à ses œuvres l'apparence naturaliste du spontané, de l'improvisé inspiré par le moment. Ce faisant, son but est le même que celui du rhéteur : il recherche la puissance par l'effet immédiat, sans prendre en considération les effets à long terme — sur lui-même comme sur son public — des moyens qu'il emploie. La probité de l'artiste consiste avant tout à admettre que ses productions ne sont rien de plus que cela, des *productions* ; que ses œuvres ne sont pas le produit d'une inspiration divine ou d'un accès privilégié à une vérité humaine fondamentale, mais le résultat d'un travail sur du donné, d'une transformation (ou, dans le meilleur des cas, d'une transfiguration en son sens le plus haut) de l'apparence (quand bien même tout, justement, serait apparence).

L'artiste naturaliste peut, comme le rhéteur, cacher délibérément l'art dans ses productions, sans pour autant renoncer à l'emploi de moyens proprement artistiques[6]. C'est le cas de l'artiste des débuts d'une période baroque dont il a été question plus haut, qui construit son art dans une rupture raffinée des formes du classicisme. Les œuvres de cet artiste tirent en effet leur signification artistique de cette opposition à une pratique classique, laquelle au contraire s'exposait sans honte comme produit de l'art le plus haut. Mais il peut également être naturaliste sans même posséder la conscience des formes qu'il brise dans ses productions ; cesser de cacher l'art avec l'art pour retomber presque entièrement dans le « naturel » (la chute totale, qui marquerait de fait la fin de l'art comme pratique, étant exclue), dans ce qui constituerait une véritable régression du développement de l'art. Le rhéteur cherche à donner l'impression de sa probité par l'art, un art qu'au même moment

---

[4] Sur l'apparence de *Redlichkeit* à laquelle aspire l'orateur comme « effet moral », voir le début du § 5 de l'<*Exposition de la rhétorique antique*>, EPN X, p. 96. Rappelons la parenté étymologique entre *Rede*, « discours », et *Redlichkeit*, terme capital de la pensée de Nietzsche qui est généralement traduit dans les éditions françaises par « probité » ou « honnêteté ». « Redlich » peut également exprimer, en plus de son honnêteté, l'éloquence d'une expression, tout comme son caractère rationnel, et en particulier le fait que l'on est en mesure de répondre de celle-ci (voir Grimm[1], article « redlich »).

[5] <*Exposition de la rhétorique antique*>, EPN X, p. 96.

[6] Voir <*Exposition de la rhétorique antique*>, EPN X, p. 95-96 : « L'art de l'orateur est de ne jamais laisser paraître une artificialité : de là le style caractéristique, qui est pourtant un pur produit de l'art le plus haut : comme la "naturalité" du bon acteur. »

il cherche à cacher ; son activité se déploie donc dans une *tension* singulière entre moralité apparente et artifice effectif :

> Le véritable secret de l'art rhétorique est donc la relation *avisée* de ces deux considérations touchant au probe et touchant à l'artistique. Partout où la « naturalité » est imitée dans sa nudité, le sens artistique de l'auditeur se sent offensé ; là où à l'inverse on tend seulement à un effet artistique, la confiance morale de l'auditeur se rompt facilement. Il s'agit d'un jeu à la limite entre l'élément esthétique et l'élément moral : toute unilatéralité anéantit le succès.[7]

Associée qu'elle se trouve donc à l'art baroque (ou du moins, à l'art baroque des premiers moments de la rupture avec une période classique), on pourrait penser que la rhétorique serait vouée à être condamnée par Nietzsche dans la perspective de la culture. En effet, elle ne possède pas même l'attribut qui sauve pour ainsi dire le style baroque, soit sa tendance à maintenir la place de l'art dans l'édifice de la culture dans des périodes où ses productions ne sont pourtant pas « utiles », propices à un développement dans la direction d'une future culture « sage ». Ce serait toutefois la condamner en vertu de ses seules fins, alors que ses moyens, sa puissance d'effet (qui est avant tout *artistique*), ne méritent pas a priori d'être écartés sans autre procès. L'art « classique » pour lequel se prononce Nietzsche doit produire l'effet *de* quelque chose, spécifiquement, l'effet d'une *liberté dans la contrainte*. Mais l'artiste ne peut arriver à ce résultat sans se communiquer adéquatement à son public, ce qui requiert immanquablement de faire effet *sur* lui. À cette fin, Nietzsche s'inspirera de la rhétorique — de son histoire, de ses traités, de son vocabulaire, de ses moyens — pour élaborer une théorie du style (du point de vue de la production) qui pourra s'inscrire en complémentarité avec son projet culturel de l'esprit libre comme avec cette conception de l'art de la culture d'avenir qu'il formule.

Dans *Le voyageur et son ombre*, Nietzsche suggère que de travailler son style pourrait avoir des effets transformateurs en retour, autant sur l'individu que sur la culture dans laquelle il inscrit son activité. On peut considérer que cette amélioration sera « rhétorique », dans la mesure où elle vise une certaine expression artistique de soi ; mais comme nous le verrons, elle diverge de la rhétorique en son sens historique en ce qu'elle ne cherche pas à produire sur son public l'impression d'une probité qu'elle n'incarne pas réellement. C'est à l'expression adéquate de la pensée, et surtout de l'*état d'âme de celui ou de celle qui pense*, que visera ce style. Comme l'art en général et la musique en particulier, la rhétorique est une pratique dotée d'une puissance problématique de persuasion. C'est

[7] <*Exposition de la rhétorique antique*>, EPN X, p. 96-97.

à trouver un moyen de l'employer au bénéfice du développement de la culture que Nietzsche visera en la considérant.

b. « Apprendre à bien écrire » : une exhortation

La notion de style, dont Nietzsche se sert tout au long de son œuvre, possède chez lui plusieurs traits constants, comme son caractère sélectif, son lien avec l'unité et la référence à la rhétorique et à l'oralité. Elle se laisse cependant infléchir de différentes façons selon les moyens de culture que cherche à favoriser Nietzsche au moment où il l'emploie. Parmi ces différentes inflexions, ces « rencontres » que fait le concept avec différentes préoccupations plus ou moins momentanées, sont surtout connues celles de la jeunesse et de la maturité. La place importante et bien visible que joue la notion de style dans les *Considérations inactuelles*[8] n'a pas manqué de retenir l'attention des commentateurs, tout comme, notamment, la « théorie du style » que Nietzsche formule pour Lou Salomé en 1882 ou les passages évocateurs sur la question dans *Ecce Homo*[9]. Le parcours de cette notion entre la période bâloise et les textes des années 1880 n'a cependant pas suscité autant d'intérêt. Pourtant, Nietzsche met bien dans *Humain, trop humain* et dans ses compléments le style au service de son projet de l'esprit libre, ce dernier faisant figure de moyen de culture de prédilection pendant sa période moyenne. Plutôt qu'un style allemand garant d'une unité culturelle nationale, ou encore qu'une pluralité de styles correspondant à la pluralité au sein de chaque « individu », Nietzsche y est à la recherche d'un style qui conviendrait à une Europe de l'avenir, postnationale, dont les membres sont engagés dans la quête permanente d'une sagesse inaccessible à ses éléments isolés. La critique antérieure de l'influence des langues d'Europe sur l'allemand moderne, qui tendrait à devenir « [u]ne mosaïque de mots sans âme liés par une syntaxe européenne »[10], fait place à la nécessité pour les Allemands de travailler leur style à l'écrit pour parvenir à une unité stylistique, linguistique et politique plus large que celle des peuples. Le travail sur le style doit maintenant mener à l'unité de l'Europe comme pôle de culture intermédiaire et mieux équilibré, à mi-chemin entre l'Amérique et l'Asie.

C'est dans *Humain, trop humain* qu'apparaît, pour la première fois dans le corpus publié de Nietzsche, l'idée de l'unité politique à venir de l'Europe, et la description des processus qui

---

[8] DS § 1, OPC II-1, p. 22 (KSA 1, p. 163) ; HL § 4, OPC II-1, p. 117 (KSA 1, p. 274).

[9] Voir 1882, 1[109] et EH, « Pourquoi j'écris de si bons livres », § 4.

[10] 1873, 27[24].

travaillent déjà à la réalisation de cette unité. Constatant la dissolution déjà entamée des frontières et des différences nationales, ainsi que le caractère artificiel des résistances qui s'y opposent[11], Nietzsche engage les citoyens de l'Europe contemporaine à l'action : « on doit exclusivement se revendiquer sans détour *bon Européen* et travailler en acte à la fusion des nations : ce en quoi les Allemands pourront contribuer grâce à leur vieille qualité qui a fait ses preuves d'être *interprètes et intermédiaires des peuples* (*Dolmetscher und Vermittler der Völker*). »[12] La référence aux Allemands ne doit pas tromper. Il ne s'agit plus, comme dans certains textes de la période bâloise, d'insister sur l'importance prédominante du rôle que ceux-ci peuvent jouer pour la culture en fonction de leur caractère national et des espoirs que justifieraient « l'essence » et la langue allemandes. Il ne s'agit pas non plus de suggérer, comme l'avait fait Schopenhauer, que la langue allemande possède des traits qui la rapprochent avantageusement des langues anciennes[13]. De façon plus pragmatique, Nietzsche s'adresse à ses lecteurs qu'il sait surtout allemands, ses tentatives de diffuser ses livres au-delà de la sphère germanophone s'étant révélées infructueuses[14]. En bon styliste, il adapte son discours à son public[15]. Si tous les Européens sont invités à travailler à l'unité de l'Europe, c'est pour le moment aux seuls Allemands que Nietzsche indique le chemin, simplement puisque ce sont eux qui le lisent.

---

[11] 1876, 18[19].

[12] HH § 475. Cf. 1874, 39[7], qui fournit une explication à cet intérêt des Allemands pour les langues : « Les Grecs dépendaient d'eux-mêmes et ne se préoccupaient pas des langues étrangères : bien plutôt de la leur. Chez nous, c'est l'inverse : les études allemandes ne se sont imposées que peu à peu, et elles ont quelque chose d'étranger (*Ausländisches*) et de savant dans la manière dont elles sont menées. » De même, le 1880, 7[14] : « Les Allemands oscillent entre l'abandon à l'étranger et une aspiration vengeresse à l'originalité (vengeance pour leur honte rétrospective) – et les Allemands indubitablement bons, qui sont prolifiques (*produktiv*), ont été médiateurs (*Vermittler*) et ont travaillé en Européens (comme Mozart et les historiens etc.) ». L'Europe à laquelle pense Nietzsche est délimitée plus précisément à la fin du VO § 215, p. 354 (KSA 2, p. 650) : elle ne correspond pas à « l'Europe géographique », mais « seulement [aux] peuples et [aux] fractions de peuples qui ont un passé commun dans la Grèce et Rome, dans le judaïsme et le christianisme ». C'est pourquoi elle peut inclure les habitants de l'Amérique.

[13] A. Schopenhauer, « Sur les écrivains et le style », dans *Parerga et paralipomena*, vol. II, ch. XXIII, SSW 6, p. 572.

[14] Rappelons que le seul texte que Nietzsche fit publier en traduction, la version française de RWB de 1877, est celui de ses livres qui se vendit le moins : seule une centaine d'exemplaires (au plus) avaient été vendus une dizaine d'années plus tard (voir la lettre d'E. Schmeitzner du 1er juil. 1886, KGB III/4 p. 191, et le calcul dans Schaberg, p. 52-53).

[15] Que l'effet d'un discours dépende de son adaptation à son public, à ses aptitudes autant qu'à ses besoins, est une idée essentielle dans la réflexion sur l'art d'HH et ses compléments, que l'on retrouve notamment dans la réfutation plusieurs fois réitérée de la capacité de l'art même le plus élevé à être ressenti de façon artistique par le public (voir *supra*, ch. 4c). Sur ce sujet, voir déjà en 1875-1876, *Histoire de la littérature grecque*, EPN XI, p. 255 : « Aujourd'hui encore, ce qui signale tout bon auteur, c'est qu'il est conduit par une très exacte sensibilité vers son public ». En 1882, dans ses notes sur le style pour Lou Salomé, Nietzsche intégrera plus explicitement cette préoccupation à son analyse (voir le point 2 dans 1882, 1[109]).

Ce paragraphe du premier volume d'*Humain, trop humain* laisse plusieurs questions en suspens et semble annoncer une orientation nouvelle, encore à développer. Il faudra attendre le *Voyageur et son ombre* pour que Nietzsche élabore le thème davantage. La section sur l'art de cet ouvrage s'ouvre avec un paragraphe programmatique qui vient lier plus explicitement le thème de l'écriture à la question de l'unité européenne. Ce texte, qui constitue le point de rencontre des problématiques dont je traiterai ici et dont la suite de ce chapitre se veut une interprétation, mérite d'être cité en entier :

> *Apprendre à bien écrire.* — L'époque du bien parler est révolue parce qu'est révolue l'époque des civilisations de la cité. La limite extrême qu'assignait Aristote à la grande cité — celle où le héraut devait être encore en mesure de se faire entendre devant toute la communauté assemblée —, cette limite nous intéresse aussi peu que les communautés des villes, nous qui voulons nous faire entendre au-delà même des peuples. C'est pourquoi qui est animé de bons sentiments européens (*jeder, der gut europäisch gesinnt ist*) doit apprendre à *écrire bien et de mieux en mieux* : c'est inévitable, quand bien même on est né en Allemagne, où l'on tient le mal écrire pour un privilège national. Or mieux écrire signifie du même coup mieux penser ; inventer des choses de plus en plus dignes d'être communiquées et savoir les communiquer vraiment ; être traduisible dans la langue des voisins ; se rendre accessible à la compréhension des voisins qui apprennent notre langue ; travailler à ce que tout ce qui est bon devienne bien commun et que tout soit à la libre disposition des hommes libres ; enfin, *préparer* cet état de choses aujourd'hui encore éloigné où les bons Européens auront à assumer leur tâche grandiose, la direction et la garde de la civilisation universelle. — Celui qui prêche le contraire, *ne pas* se préoccuper du bien-écrire et du bien-lire — ces deux vertus croissent et diminuent de concert —, celui-là montre en fait aux peuples une voie pour devenir de plus en plus *nationalistes* (national), il aggrave la maladie de ce siècle et il est l'ennemi des bons Européens, l'ennemi des esprits libres.[16]

Arrêtons-nous au détail de l'argumentation déployée dans ce passage. Nietzsche commence par instaurer un double contraste entre la situation de communication du présent et celle de l'Antiquité grecque. D'une part, les Cités-États et leurs institutions, qui ont vu naître et se développer la rhétorique, n'existent plus[17] ; et d'autre part, « nous » ne voulons plus limiter la portée de nos paroles aux frontières des États-nations et des peuples. Il semble que c'en soit fait de l'art du « bien parler », puisque le contexte propice à cette pratique fait défaut, et que la parole ne suffit plus aux fins œcuméniques que l'on se fixe aujourd'hui[18]. Qui veut donc penser la communication dans le monde contemporain doit avant tout s'occuper d'écriture. Nietzsche précise ensuite le motif européen expliquant cette volonté d'être compris par-delà les frontières : qui est « bien intentionné à l'égard de

---

[16] VO § 87. Sauf indication contraire, les citations du paragraphe suivant se rapportent toutes à ce texte.

[17] Sur l'importance du cadre institutionnel pour le développement de la rhétorique antique, voir L. Pernot, *La Rhétorique dans l'Antiquité*, 2000. Voir aussi le cours sur l'*Histoire de l'éloquence grecque*, EPN X, p. 220 : « Mais ce n'est qu'avec la forme politique de la *démocratie* qu'apparaît l'évaluation totalement excessive de la parole oratoire, elle est désormais devenue le plus grand moyen de puissance *inter pares*. »

[18] Voir HH § 25 et VO § 179.

l'Europe doit apprendre à *écrire bien et de mieux en mieux* ». Le but dernier de cette amélioration de l'écriture est l'avènement d'une Europe une politiquement, ainsi que la préparation de la « tâche grandiose » de cette Europe à venir, « la direction et la garde de la civilisation universelle ». Une série de conséquences de cet apprentissage du « mieux écrire » est ensuite déclinée. On peut la séparer en deux catégories : l'effet en retour sur la *qualité de la pensée,* et les avantages qui en découlent pour la *communication par-delà les frontières linguistiques*. Nietzsche conclut par un avertissement, en peignant les conséquences de la négligence du style écrit, qui favorise le nationalisme et s'oppose aux intérêts des bons Européens et des esprits libres. Améliorer l'écriture est donc une condition apparemment nécessaire (mais, comme nous le verrons pas forcément suffisante) de l'apparition d'une Europe unie. Ses conséquences, qui constituent les étapes intermédiaires par lesquelles l'écriture permet ce changement politique, concernent autant la qualité même de la pensée que la capacité à communiquer. Ce travail sur l'écriture correspond aussi, d'une façon qui reste encore à préciser, à la tâche qui incombe aux esprits libres.

Nietzsche laisse à dessein le détail de cette amélioration de l'écriture à la charge du lecteur. À lui de se l'imaginer, à l'aide de ces premières indications et des pistes fournies dans la section qui suit, et d'aller par-delà. Jouons le rôle que Nietzsche attend du lecteur de ses livres d'aphorismes, et demandons-nous donc déjà : de quel genre d'amélioration de l'écriture Nietzsche parle-t-il ici ? S'agit-il simplement d'adopter une langue facile à comprendre et à traduire, bref une langue simple, qui s'appuierait au maximum sur les règles héritées ? Nietzsche insiste souvent sur l'importance de se maintenir dans certaines limites pour atteindre aux plus hauts résultats de l'art, et vante le souci des auteurs grecs d'être compris de leur public, qu'il reconnaît dans leur emploi constant de la convention.

> Les conventions [...] sont les procédés artistiques *conquis* pour se faire comprendre des auditeurs, la langue commune péniblement apprise grâce à laquelle l'artiste parvient à se *communiquer* vraiment [...], c'est la condition première pour qu'il puisse être [...] *immédiatement compris* [...].[19]

La prescription aux esprits libres d'une écriture hautement conventionnelle semble toutefois d'emblée paradoxale, puisque très contraignante. Rappelons-nous aussi l'avertissement du § 55 du *Voyageur et son ombre* : « *Danger du langage pour la liberté de l'esprit*. — Chaque mot est un préjugé. » Employer les mots exclusivement « dans l'usage *consacré* et *dominant* »[20] est certes selon

[19] VO § 122.

[20] VO § 135.

Nietzsche le signe d'un goût plus « mûr »[21], mais pas encore d'une maîtrise stylistique. La communication conventionnelle est efficace et plus mesurée, mais enfermée dans les limites étroites de ce qui est généralement admis par la communauté comme de la « croyance au langage », de l'erreur sur sa capacité à exprimer le monde et sur le caractère définitif de ce qu'il exprime[22]. En outre, la volonté d'être compris immédiatement est en permanente *tension* avec le développement de l'art. Ce sont en effet les difficultés engendrées par un développement persistant de la complexité de l'art, qui finit sans surprise par causer des difficultés de compréhension pour le public, qui poussent à l'adoption baroque d'un naturalisme comme type d'art *compréhensible*[23].

Si la tension entre le caractère historiquement déterminé et conventionnel du langage et l'idéal de liberté de l'esprit ne permet pas la valorisation pure et simple de la convention, il ne s'agit pas pour autant de s'y opposer et de verser dans « la fureur d'originalité des modernes »[24]. « Introduire des néologismes ou user d'archaïsmes, privilégier le rare et le bizarre dans la langue, rechercher la richesse du vocabulaire plutôt que sa restriction, c'est toujours le signe d'un goût encore immature ou déjà corrompu. »[25] Le juste milieu est donné par l'histoire de la rhétorique :

> Une noble pauvreté mais, dans les limites d'une possession sans éclat, une liberté magistrale, c'est cela qui distingue les grands orateurs grecs : ils veulent disposer de *moins* que le peuple — car celui-ci est extrêmement riche en expressions anciennes et nouvelles —, mais ils veulent *mieux* disposer de ce peu.[26]

C'est de la fameuse « danse dans les liens » dont il est ici question : « se rendre les choses difficiles, puis étendre par là-dessus l'illusion de la facilité »[27]. La convention, utile au succès de la communication, reste en elle-même insuffisante à exprimer quelque chose qui en vaille la peine, quelque chose qui témoigne de maîtrise artistique et de la liberté de son auteur. En adoptant une langue simple et conventionnelle, sans affectation d'originalité, le bon écrivain se lance plutôt à lui-même un défi : arriver à exprimer la liberté dans la contrainte, d'une façon qui est en même temps compréhensible pour son public. Cette simplicité n'implique pas que ce qu'il écrit soit commun : les « grands artistes » évitent la facilité dans le choix des mots, sans pour autant verser dans l'originalité

---

[21] VO § 135.
[22] HH § 11.
[23] Voir *supra*, ch. 6c. Voir aussi *Histoire de la littérature grecque*, EPN XI, p. 201 : « le naturalisme, une sorte de laisser-aller avec pour seule ambition de se faire clairement comprendre. »
[24] VO § 122.
[25] VO § 127.
[26] VO § 127. Cf. l'*Histoire de l'éloquence grecque*, EPN X, p. 225 : « Le style choisi ! consistant pour l'essentiel en un vocabulaire usuel, la stimulation procurée par le ξένον [l'étrangeté, l'insolite (note de la traductrice)] consistant dans le choix. »
[27] VO § 140. Sur ce sujet, voir *infra* ch. 9c.

gratuite et l'obscurité[28]. La convention s'articule ainsi à la liberté en tant que cadre compréhensible au public, à l'intérieur duquel une liberté apparente peut être conquise[29].

Reste encore à voir si les Européens peuvent bel et bien partager de telles conventions malgré leurs différences linguistiques. Il leur faudra des références en commun pour communiquer que Nietzsche, comme nous le verrons, cherchera non pas dans les caractéristiques nationales et la langue qui leur est associée, mais dans l'aspiration à l'universalité de l'esprit libre, dans son mode de vie dédié à la connaissance, comme dans les « *vérités sans prétention* » auxquelles il lui est possible d'atteindre[30]. Il s'agira donc d'une manière d'écrire adaptée au projet de la philosophie historique, de ce que l'on pourrait appeler un *style esprit libre*, d'après la figure à laquelle il associe sa philosophie d'alors. Un style plus froid que celui des métaphysiciens et de leur enthousiasme, mais qui ne sera pas pour autant le style distant de l'écrit scientifique, puisque doit aussi s'y exprimer la personnalité de l'écrivain.

c. L'apprentissage du style : écriture et rhétorique

Au paragraphe suivant du *Voyageur et son ombre,* le § 88 consacré au thème de « *L'apprentissage du meilleur style* » (*Die Lehre vom besten Stil)*[31], Nietzsche distingue l'apprentissage du style en général de celui du « meilleur style », terme idéal de l'amélioration de l'écriture appelée par lui. J'aborderai séparément ces deux thèmes dans les deux sections qui suivent.

Nietzsche décrit d'abord comment on apprend à avoir du style : « [l]'apprentissage du style peut d'abord consister à apprendre à trouver l'expression au moyen de laquelle on transmet *toute* tonalité affective (*Stimmung*) au lecteur et à l'auditeur »[32]. Il s'agit de s'approprier un stock de moyens permettant d'affecter le lecteur selon notre intention ; en d'autres termes, avoir du style, c'est produire un certain effet, un effet que l'on pourrait qualifier de *calculé*. Plutôt qu'une touche propre

---

[28] VO § 97 : « Tous les grands artistes se reconnaissent à leur propension, en dirigeant leur véhicule, à faire des écarts, à dérailler — mais pas au point de verser. »

[29] Cf. OSM § 99 et l'idée d'une lutte agonale des artistes sur des sujets communs, ainsi que le cours sur l'*Histoire de l'éloquence grecque*, EPN X, p. 228.

[30] HH § 3, titre. Ce, en plus de prophétiser l'avènement d'une nouvelle lingua franca pour l'Europe ; voir *infra*, section e.

[31] VO § 88, titre. Notons au passage la complémentarité de ce texte avec celui qui le précède, le premier exhortant à l'amélioration du style à partir de motifs supérieurs, le second décrivant la voie que devrait suivre cet apprentissage (complémentarité aussi signalée par les termes apparentés « *lernen* » et « *Lehre* » dans leurs titres).

[32] VO § 88.

qui distingue son auteur, le style ainsi conçu est avant tout une maîtrise de la langue comme moyen : il s'apparente à la rhétorique plutôt que d'être la marque d'une idiosyncrasie géniale[33].

Cette recherche de l'effet ne sera pas exactement la même à l'oral et à l'écrit. La transmission de tonalités affectives est bien plus aisée dans une situation de communication à l'oral, dans laquelle on dispose de toute une palette de moyens supplémentaires pour la favoriser. C'est là une conséquence directe de la position de Nietzsche sur l'origine du langage telle qu'il l'expose dans *Humain, trop humain*, laquelle est nourrie par ses importants travaux antérieurs sur la rhétorique et le langage. La langue, écrite comme orale, correspondrait selon lui à une forme appauvrie d'une communication qui trouve son origine dans un rapport sensible de l'individu à ses semblables, et dont le phénomène fondamental serait l'imitation involontaire des gestes d'autrui[34]. En imitant l'état apparent du corps d'un autre, la compréhension du sentiment qui l'a suscité devient possible : à l'origine, « [l]e geste imité ramenait l'imitateur au sentiment qui s'exprimait sur le visage ou dans le corps de l'imité. »[35] C'est ce même phénomène d'imitation que réactive indirectement le langage. Par l'habitude d'une association prolongée d'un geste et d'un son, on a développé une aptitude à remonter d'un symbole auditif à un état du corps qui lui est associé, et qui n'entretient plus d'autre lien qu'habituel et conventionnel avec lui[36]. L'écrit, sans opérer un tel saut d'une sphère à l'autre, renforce tout de même le caractère abstrait du symbole. Pour chaque degré d'éloignement qui sépare le langage de la sphère de la sensibilité, il tend à pâlir, à perdre en expressivité. Le style à l'écrit, pour Nietzsche, est avant tout ce qui doit compenser cet affaiblissement, rendre à la langue son pouvoir expressif.

Cette compensation est nécessaire à l'oral comme à l'écrit, mais pas de la même façon, ni au même degré. La parole prononcée possède le plus grand potentiel expressif, étant donné sa capacité à

---

[33] Voir H.-M. Gauger, « Nietzsches Auffassung vom Stil », dans *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, H. U. Gumbrecht & K. L. Pfeiffer (dirs), 1986, p. 204-205. Dans VO, ce style rhétorique, travail de l'expression conscient de ses effets, s'oppose au style supposément inconscient et effectivement négligé de l'improvisation (voir VO §§ 95 et 120).

[34] HH § 216. Sur le sujet de l'origine du langage dans le geste, voir M. Silenzi, « "Aelter als die Sprache ist das Nachmachen von Gebärden". Der Leib als Entstehungsort der Sprache », *N-S*, vol. 52, 2023, en particulier les p. 113-115.

[35] HH § 216.

[36] HH § 216. En 1878, Nietzsche n'insiste plus sur le caractère « tropique » du langage, c'est-à-dire sur sa constitution « artistique » en tant qu'il serait le produit des mêmes types de transpositions que l'on associe généralement à la rhétorique, comme la métaphore, la synecdoque, la métonymie, etc. Pour cette première conception du langage, fortement appuyée sur celle de G. Gerber dans son *Die Sprache als Kunst* de 1871, voir surtout VM et <*Exposition de la rhétorique antique*> § 3, EPN X p. 89-91.

rendre visibles et audibles des mouvements qui s'associent au mot. L'écrit, en comparaison, paraît bien pauvre en matière d'expression. Comme le note Nietzsche :

> L'art d'écrire exige avant tout des *moyens de substitution* pour les modes d'expression que seul possède celui qui parle : donc pour les gestes, les accents, les tons, les regards. C'est pourquoi le style écrit est tout autre chose que le style parlé, et quelque chose de bien plus difficile : avec encore moins de moyens, il veut se faire comprendre aussi bien que lui.[37]

Les discours écrits de Démosthène, « retravaillés » pour la lecture et non simplement transcrits tels quels par leur auteur, sont le modèle auquel pense Nietzsche[38]. Démosthène, « bête de tribune qui affirmait que l'"action" est la part la plus importante de l'art oratoire »[39], devait sans nul doute travailler ses textes avec la pleine conscience de ce qu'ils perdaient en puissance d'expression en passant de la parole à l'écrit[40]. Comme l'orateur transcrivant ses discours pour la publication, l'écrivain qui veut avoir du style doit s'appuyer sur une représentation de la prononciation du texte en public — le *Vortrag*, l'*actio* des traités de rhétorique — lors de la rédaction de son texte, quand bien même celui-ci n'est pas destiné à être prononcé. D'où l'exigence, quelque peu étonnante : pour bien écrire, « [o]n doit donc maîtriser [la parole en public] (*also muss man [des Vortrags] mächtig sein*) »[41]. On doit pouvoir se représenter soi-même en train de prononcer son texte, et se servir de

---

[37] VO § 110.

[38] VO § 110 ; même idée au sujet des logographes en général dans l'*Histoire de l'éloquence grecque*, p. 223 et dans *Histoire de la littérature grecque*, EPN XI, p. 287. Comme l'indique A.U. Sommer, *Kommentar zu Nietzsches Jenseits von Gut und Böse*, 2016, p. 701-702, Nietzsche prend ici le contrepied de sa source habituelle sur Démosthène, F. Blass, selon qui le texte écrit était exactement le texte lu (comparer F. Blass, *Die attische Beredsamkeit*. *Dritte Abtheilung*. *Erster Abschnitt: Demosthenes*, 1877, p. 71). Or, Nietzsche avait lu ce volume de Blass, récemment publié, à l'été 1878, comme en témoignent plusieurs notes du groupe 30. Le fait qu'il ait maintenu malgré de nouvelles lectures la position qu'il avait tenue dans ses cours antérieurs est un signe de plus de l'importance de ceux-ci dans la rédaction de la section sur l'art de VO. Ce n'est qu'au PBM § 247 que Nietzsche se ralliera à la perspective de Blass.

[39] L. Pernot, *La rhétorique dans l'antiquité*, 2000, p. 53.

[40] Voir *Histoire de la littérature grecque*, EPN XI, p. 264 et la partie sur l'action oratoire de l'<*Exposition de la rhétorique antique*>, EPN X, surtout p. 155 : « Démosthène, interrogé sur le point capital de toute la fonction d'orateur, répondit : premièrement, l'action oratoire, deuxièmement l'action oratoire, troisièmement l'action oratoire. » Comme le rappelle A. Merker dans son introduction au cours sur l'*Exposition de la rhétorique antique*, l'aspect physiologique de la rhétorique était un thème central des discussions à son sujet dans l'antiquité. C'est ce dont témoigne p. ex. Cicéron dans *L'orateur* (cité par A. Merker dans EPN X, p. 73) : « L'action oratoire est comme une certaine éloquence du corps, puisqu'elle réside dans la voix et le geste. »

[41] VO § 116 ; cf. *Histoire de l'éloquence grecque*, EPN X, p. 231 : « Chez nous, le lecteur n'est presque plus un auditeur, et c'est pourquoi celui qui a en vue la prestation artistique orale travaille aujourd'hui avec le plus de soin : monde inversé ! » Le VO § 116 aborde en fait un terme intermédiaire, la lecture à voix haute (*Vorlesen*), activité, comme l'écriture, où l'on doit tenter de redonner à l'écrit le relief qu'il aurait eu dans le discours (*Vortrag*). Sur le *Vortrag*, consulter également les développements dans *Histoire de l'éloquence grecqu*e, EPN X, p. 231.

cette représentation comme d'un modèle. Le style à l'écrit est ainsi, selon la conception de Nietzsche, une forme d'imitation des moyens expressifs de la prise de parole[42].

Il ne s'agit pas cependant d'importer tous les aspects de la gestuelle du discours dans le texte, mais surtout ceux qui concourent à l'expression de tonalités affectives particulières, comme le spécifiait Nietzsche au § 88[43]. L'inversion, par rapport aux textes antérieurs, est patente : l'expression du pathos, dont Wagner avait selon Nietzsche atteint le sommet, est maintenant tout sauf désirable[44]. C'est ce que soulignait déjà avec force le § 144 d'*Opinions et sentences mêlées*, sur « *Le style baroque* » :

> Celui qui sait qu'il n'est pas né ni formé, comme penseur ou écrivain, à la dialectique et au décorticage des pensées, se repliera involontairement sur la *rhétorique* et le *dramatique* : car ce qui lui importe en fin de compte, c'est de se *faire comprendre* et par là de gagner du pouvoir, sans se soucier de savoir si en bon berger il conduit vers lui les sentiments sur un chemin sans obstacle, ou si en brigand il s'en empare à l'improviste.

Le dramatique et sa rhétorique pathétique ne sont pas appropriés au rôle d'éducateur de l'artiste et de l'écrivain qui doivent montrer la voie de l'avenir[45]. Les grands artistes, pour le Nietzsche de cette période, sont ceux qui font preuve de mesure et qui guident vers elle par l'exemple. « [À] l'instar de tout homme de grand poids moral, [le grand art] se plaît à retenir le sentiment dans son élan et à ne pas le laisser aller tout à fait jusqu'au bout. »[46] Cette façon de se rapporter au sentiment trahit la personnalité de l'auteur et nous renvoie, depuis la passion, vers la tonalité affective de celui ou celle qui la décrit. Elle attire l'attention sur le rapport entre l'objet de la pensée et celui qui la pense, plutôt que de chercher à gagner la conviction du spectateur par la force de l'émotion. Apprendre à avoir du style, c'est donc aussi apprendre à imprimer avec plus de force sa marque sur son œuvre plutôt que

---

[42] Cet argument, qui sera formulé explicitement en termes d'imitation quelques années plus tard (voir 1882, 1[45]), se reconnaît déjà en VO § 116. Notons que cette insistance sur l'imagination d'un contexte d'énonciation pour l'adoption d'un mode d'écriture particulier rappelle la réflexion commune de Goethe et Schiller dans « Poésie épique et poésie dramatique », HA XII, p. 249-251. Nietzsche cite le passage correspondant dans *Histoire de la littérature grecque*, EPN XI, p. 70 et y fait à nouveau référence p. 255.

[43] Voir VO § 88, cité au début de la section. Cette exigence, qui vient d'emblée limiter ce que peut être le « meilleur » style, trahit la déjà stratégie de Nietzsche, qui consiste à suggérer l'adoption d'un unique style.

[44] Voir RWB § 9 et E. Salanskis « "La langue retrouvée du sentiment juste" : la réflexion de Nietzsche sur l'art wagnérien à la veille de Bayreuth », dans *Nietzsche. Un art nouveau du discours*, éd. par C. Denat & P. Wotling, 2013, p. 148-152. Pour l'association (mais pas l'identification) du « style de l'intellect » avec le « style de l'éthos » par opposition au « style du pathos », voir 1876, 15[27].

[45] OSM § 172 ; cf. VO § 267.

[46] VO § 136 ; cf. VO § 336. Sophocle est ici donné comme exemple ; dans l'*Histoire de la littérature grecque*, EPN XI, p. 221, Thucydide était également mentionné comme appartenant à ces ces auteurs dont le style a pour but « de tempérer la passion ».

directement sur son lecteur, afin, à terme, d'avoir le « bon » type d'effets sur lui, c'est-à-dire avant tout d'incarner pour son lectorat une certaine exemplarité.

d. L'idéal du « meilleur style »

Le style est un motif important du *Voyageur et son ombre*[47], et Nietzsche l'y traite sous de nombreuses formes : « *[s]tyle de la prudence (Schreibart der Vorsicht)* »[48], style « *des hommes religieux* »[49], « *meilleur style* »[50], « *grand style* »[51], « *[s]tyle écrit* » *et* « *style oral* »[52], « style choisi »[53], « style recherché »[54], « style tout trouvé »[55], « *style de l'immortalité* »[56], « *style grandiloquent* »[57], style léger et simple[58], « *[s]tyle de la supériorité* »[59]. La description de cette pluralité d'options sert à renforcer par le contraste son argument : qu'il existe *un* meilleur style, le plus propice à la culture, et dont lui, Nietzsche, veut nous indiquer la voie.

Savoir toujours transmettre la tonalité affective désirée à l'aide de moyens d'écriture suffit en effet pour avoir du style, voire pour améliorer son style. Or, Nietzsche ne suggère pas seulement à chacun d'apprendre à mieux employer les outils expressifs du langage, mais engage à aspirer au *meilleur* usage de ceux-ci. Apprendre le meilleur style, c'est plutôt

> apprendre à trouver l'expression pour la tonalité affective (*Stimmung*) la plus souhaitable d'un homme, dont la communication et la transmission sont par conséquent le plus souhaitables : la tonalité affective (*Stimmung*) de l'homme profondément ému, intellectuellement joyeux (*geistig freudige*), l'homme lucide et sans détour, qui a surmonté ses passions (*der die Leidenschaften überwunden hat*). Ce sera l'apprentissage du meilleur style : il correspond à l'homme bon.[60]

---

[47] Parmi les premières lignes que Nietzsche couche sur le papier à Saint-Moritz alors qu'il travaille à la préparation de ce livre se trouve un groupe de douze brèves notes sur le sujet du style et de l'écriture, qui seront toutes, à l'exception d'une, développées et intégrées au texte définitif (pages 79-80 du cahier N-I-3 ; voir la description du manuscrit en KGW IV/4, p. 499). Leur rédaction comme un ensemble est signalée par l'emploi d'une encre dorée plutôt que le crayon à papier utilisé pour les autres notes de cette couche du manuscrit. Nietzsche envisageait déjà, à l'été 1875, d'écrire une « théorie du style » avec ses étudiants Adolf Baumgartner et Albert Brenner (1875, 8[4]).

[48] VO § 71, titre ;

[49] VO § 79, titre.

[50] VO § 88.

[51] VO § 96.

[52] VO § 110, titre.

[53] VO §§ 111 et 135.

[54] VO § 120.

[55] VO § 120.

[56] VO § 144, titre.

[57] VO § 148.

[58] VO § 148. Pour le style simple, voir aussi VO § 106.

[59] VO § 228.

[60] VO § 88. Nietzsche fait jouer l'arrière-plan de significations musicales du terme « *Stimmung* » lorsqu'il rédige ce passage : cet « homme bon » est celui qui est, comme un instrument, adéquatement « accordé » (*gestimmt*), dont la vie affective est régie par des rapports mesurés et consonants plutôt que par le chaos discordant des passions (cf. 1879, 42[23]). Les seuls « hommes bons » dont il est par ailleurs question dans VO sont Jean Paul (§ 99), Goethe (§ 125), Haydn (§ 151) et Helvétius (§ 216) ; aucun d'entre eux cependant n'est

Le meilleur style correspond à une tonalité affective particulière, et l'on reconnaît ici sans peine de laquelle il s'agit. La description correspond de près à celle de la *Stimmung* que devraient avoir les esprits libres à venir, que Nietzsche cherche à décrire et à illustrer dans les textes de sa période moyenne : « un bon tempérament, une âme rendue ferme, douce et fondamentalement gaie, une tonalité affective (*Stimmung*) qui n'aurait plus besoin de se tenir sur ses gardes face aux perfidies et aux brusques explosions, et qui ne comporterait rien, dans ses expressions, du ton grondeur et de la hargne »[61]. L'esprit libre « serait débarrassé de l'emphase » grâce à sa connaissance de la nécessité de toute chose et de son appartenance à la nature[62]. Cette tonalité affective qui lui est propre est aussi associée à « une vie bien plus simple, plus dénuée d'affects que ne l'est celle d'aujourd'hui »[63] et rendue presque sans désir « sous l'influence de la connaissance purificatrice »[64].

L'esprit libre, dans ces descriptions, est caractérisé à la fois par son tempérament et la tonalité affective qui lui correspond, son mode d'expression et son mode de vie. Questions solidaires pour Nietzsche, qui ensemble constituaient le principe de son enseignement de l'histoire de la philosophie préplatonicienne à Bâle :

> [les systèmes philosophiques] renferment quelque point absolument irréfutable, une tonalité affective (*Stimmung*), une teinte personnelles¸ qui nous permettent de reconstituer la figure du philosophe comme on peut conclure de telle plante en tel endroit au sol qui l'a produite. En tout cas, *cette* manière *particulière* de vivre et d'envisager les problèmes de l'humanité a déjà existé ; elle est donc possible. Le « système » ou tout au moins une partie de ce système est la plante issue de ce sol.[65]

La tonalité affective persiste dans l'écrit et semble destinée à y être la seule chose durable. C'est grâce à elle que l'on peut apprendre à connaître l'auteur comme condition de la pensée qui s'y exprime. C'est également cette connaissance qui nous permet de nous rapporter à lui comme à un exemple, en nous rendant sensible la possibilité de son mode de vie et de sa perspective, bref, son *type*. Si cette propriété expressive de l'écriture et du style semble d'abord devoir s'introduire dans la problématique de la culture classique et de l'imitation des Anciens dans *La philosophie à l'époque tragique des Grecs*[66], Nietzsche lui assigne un rôle très différent dans la dernière esquisse de préface

---

explicitement dit avoir adopté *le style artistique* qui aurait correspondu à ce caractère dans son ensemble.

[61] HH § 34. Cf. aussi VO § 86, où Nietzsche loue la « manière joyeuse d'être sérieux » et la « sagesse pleine d'espièglerie » de Socrate. Cette prise de parti en faveur du philosophe, qui par ce dernier caractère exemplifie le « meilleur état d'âme (*Seelenzustand*) de l'homme », est assez exceptionnelle dans le corpus nietzschéen.

[62] HH § 34. Voir aussi VO § 348 et § 350.

[63] HH § 34.

[64] HH § 34. Cf. 1877, 25[2] et HH § 195. Sur le « [*s*]*urmontement des passions* », cf. VO § 53.

[65] PHG « [Introduction] », OPC I-2, p. 209 (KSA 1, p. 801). Voir aussi la réflexion plus tardive sur cette activité d'enseignement dans la lettre à L. Salomé du 16 sept. 1882, Corr. IV, p. 262 (KSB 6, p. 259).

[66] L'imitation des Grecs n'est plus exactement d'actualité à l'époque d'HH ; cf. en particulier *supra* les ch. 2b et 7d.

qu'il rédige pour *Humain, trop humain* avant sa première publication. Se retirant partiellement de l'équation en tant qu'auteur, il présente son livre comme un texte qui exprime non pas *sa propre* tonalité affective, mais bien *celle d'un philosophe encore à venir*. D'où la suggestion, lancée au passage, qu'il serait peut-être, plutôt que l'auteur d'un texte de philosophie, le « poète » qui s'imagine un philosophe et le met en scène au moyen d'un livre[67]. Avec *Humain, trop humain*, il lui aurait été possible, en s'appuyant sur certaines « indications intérieures », de produire un texte où s'exprime la tonalité affective d'un philosophe d'un type qui n'existe pas encore. C'est au fil de « cette profonde sensibilité d'esprit libre qui, à un degré inconnu de tous les siècles passés, nous rend sensibles et rétifs à la plus légère pression de l'autorité quelle qu'elle soit » que Nietzsche a cherché à peindre le portrait de ces « esprits libres d'à présent », « ces grands hommes typiques qui, sortis de ce siècle, le dépasseraient pour être quelque jour les piliers d'une civilisation future »[68]. Cette peinture de type implique, tout comme la morale, que l'individu se traite lui-même comme une multiplicité[69]. L'écrivain doit opérer une sélection et développer jusqu'au bout les conséquences de tendances qui sont encore imparfaitement formées et ne sont pas encore dominantes en lui[70]. Le « meilleur style », le style auquel invite Nietzsche dans *Le Voyageur et son ombre* et auquel il a aspiré dans l'écriture d'*Humain, trop humain*, se voit ainsi assigner un rôle de premier plan dans la formulation comme dans la communication d'un type nouveau de penseurs[71].

---

[67] 1877, 25 [2]. Cf. HH, Préface, § 1.

[68] 1877, 25 [2]. L'expression « esprits libres d'à présent », qui revient à plusieurs reprises dans ce texte, vise à distinguer les esprits libres qui correspondraient à l'époque de Nietzsche de ceux des époques antérieures, et ne signifie pas qu'il existe déjà de tels esprits libres. Au contraire, Nietzsche indique clairement qu'il « n'a pas manqué d'être frappé par l'absence de ce type essentiel », et emploie systématiquement le conditionnel dans ses descriptions. Si l'on se fie à ce projet de préface, le livre ne s'adresserait donc pas à des esprits libres, mais aux *esprits libres en puissance* que sont les contemporains de Nietzsche. Cf. HH, Préface, § 2.

[69] HH § 57.

[70] Contrairement au cas de la morale, ce procédé n'implique pas le sacrifice d'une partie de soi à une autre. La vie dédiée à la connaissance de l'esprit libre ne s'oppose pas aux stades antérieurs (et persistants) que sont la religion et l'art, mais se trouve plutôt en continuité avec eux (voir HH § 222.). Ce thème anticipe en partie les développements de Nietzsche sur la pluralité de ses styles dans *EH,* « Pourquoi j'écris de si bons livres », § 4.

[71] Voir aussi le projet de préface en 1876-1877, 23[196], où Nietzsche lie la forme d'écriture adoptée dans son livre à la transformation des tonalités affectives et des façons de voir chez ses lecteurs. La lecture « *en chemin* » de son livre d'aphorismes, le lecteur le « feuillet[ant] souvent au lieu de l[e] lire de bout en bout », devrait stimuler la réflexion et « donn[er] peu à peu naissance à un certain reversement général des conceptions (*eine gewisse allgemeine Umstimmung der Ansichten*) ». Le souci de l'expression d'un état affectif par ses livres persistera dans l'esprit de Nietzsche (voir p. ex. M. Brusotti, *Die Leidenschaft der Erkenntnis*, 1997, p. 18-21). Sur le contraste entre ce mode de lecture « passagère » à celle, largement plus active et suivie, décrite *supra*, ch. 5e, voir T. Brücker, « *Auf Dem Weg Zur Philosophie : Friedrich Nietzsche Schreibt "der Wanderer und Sein Schatten"*, p.108-152. Contrairement à Brücker, il ne me semble pas que ces deux modes soient nécessairement opposés et que Nietzsche soit comme « déchiré » entre les deux options (p. 152). Il me semble qu'ils sont plutôt complémentaires du point de

L'adoption et l'expression de la tonalité affective de l'esprit libre dans l'écriture ont des effets au-delà de la sphère de l'esthétique. Pour l'écrivain, le refroidissement des affects, la simplification du langage, la recherche de la maîtrise et l'attitude de modestie, même s'ils ne sont adoptés qu'extérieurement, ouvrent la voie à une pensée d'un genre différent. Écrire de la sorte engage en effet à penser de façon correspondante. C'est notamment pour cette raison que Nietzsche peut affirmer que « [c]orriger le style, c'est corriger la pensée, et rien de plus ! »[72] Puisque les esprits libres comme les espère Nietzsche n'existent pas encore, c'est pour l'instant en *jouant leur rôle* que l'on peut avancer sur la voie de la connaissance et de la culture. C'est en ce sens que Nietzsche affirmait, au § 87 du *Voyageur et son ombre*, que l'amélioration du style aurait un effet en retour positif sur la qualité de la pensée. Quant à l'autre genre de conséquences de l'amélioration du style qu'il mentionnait, celles qui concernent la communication par-delà les frontières, elles sont rendues possibles surtout par le caractère universel du projet de connaissance qui correspond au tempérament de l'esprit libre. Son aspiration à la vérité le détache pour ainsi dire de son sol natal, il ne pense pas en fonction de ses origines, mais de la connaissance à laquelle il aspire[73]. C'est cette quête d'universalité qui rend sa pensée communicable par-delà les frontières, en la vidant, au moins en apparence, de ce qui s'y trouve d'arbitraire. En partageant une tonalité affective et un projet

---

vue de leurs effets. Là où la lecture intensive (« philologique ») engage le lecteur à assumer un rôle plus actif et plus libre vis-à-vis de l'auteur en le confrontant aux *limites* intrinsèques à tout discours, lesquelles sont mises de l'avant par l'incomplétude du style nietzschéen, la lecture passagère, plus « lâche », approche d'emblée le texte de façon parcellaire, comme *amalgame de moments de pensée* qui doivent être médités, « pour et contre, en dedans et en dehors, comme l'esprit nous y pousse » (1876-1877, 23[196]). Dans les deux cas, le trait le plus important est cette demande d'attention active et de réflexion envers le lecteur.

[72] VO § 131. Cette thèse fait écho à celle de Schopenhauer, « Sur les écrivains et le style », dans *Parerga et paralipomena*, vol. II, ch. XXIII, SSW 6, p. 557 ; le passage avait été cité dans l'<*Exposition de la rhétorique antique*>, EPN X, p. 94. Notons toutefois que style et pensée ne sont pas *complètement* solidaires dans les textes la période moyenne, contrairement à ce que suggère H.-M. Gauger, « Nietzsches Auffassung vom Stil », p. 205-206. Les « formes logiques » peuvent être adoptées par un penseur brouillon sans que sa pensée en gagne en clarté ; voir VO § 92 (le penseur en question, selon la version préparatoire, est Paul de Lagarde). Schiller donne également un exemple des limites de ce procédé, lorsqu'il parodie des écrivains scientifiques dans ses écrits théoriques sans pour autant atteindre à une plus grande clarté dans ses idées (VO § 123). Dans la version préparatoire de VO § 131 (OPC III-2, p. 493 ; KSA 14, p. 192), Nietzsche limitait la validité de sa proposition aux « bons auteurs » qui possèdent un « sentiment et une conscience [*Gewissen*] tendres » pour « chacune de [leurs] idées ». Une certaine morale intellectuelle, manifestement incompatible avec la rhétorique comme l'art de la persuasion au moyen de l'illusion artistique du naturel, semble donc être une condition pour que l'amélioration du style mène également à une amélioration de la pensée.

[73] HH § 224 et OSM § 211. Ce qui ne veut pas dire qu'il est véritablement « libre » de ses origines, qu'il agirait selon un « pur » désir de connaissance, libre de la détermination des circonstances. Au contraire, les esprits libres sont, inévitablement, poussés à la recherche de la vérité par une grande variété de raison, toutes aussi « impures » les unes que les autres (HH § 225) — ceci, en conformité avec le principe fondamental de la philosophie historique (la sublimation de ce qui est bas ou commun en quelque chose d'élevé ou de noble), exprimée en HH § 1.

communs, les esprits libres et ceux qui œuvrent à leur préparer la voie participent donc d'une communauté qui dépasse les frontières nationales.

e. De la préparation de l'esprit libre à « l'humanité sage »

Comment cependant l'amélioration du style permet-elle de favoriser cette unité européenne que Nietzsche appelle de ses vœux ? Il reste encore à examiner comment mieux écrire peut abattre des frontières, et comment la stylistique peut avoir des effets jusque dans la sphère politique. Comme le révèlent les notes de cette période, Nietzsche voit loin dans l'avenir lorsqu'il avance son idéal de l'esprit libre et qu'il tente de le communiquer à ses contemporains. On peut diviser son « plan » en trois grandes étapes.

La première étape concerne la préparation de l'esprit libre lui-même par Nietzsche et ses contemporains. C'est la question qui m'a surtout occupé jusqu'à présent dans ce chapitre : l'amélioration de l'écriture selon l'idéal du meilleur style, soit la recherche de ce que j'ai appelé plus haut un *style esprit libre*. Ce style doit pouvoir transmettre au lecteur la tonalité affective de ce type nouveau afin de lui servir de modèle. L'adoption de celui-ci favoriserait de plus une transformation du mode de pensée chez celui qui l'emploie. Il s'agit donc dans ce premier temps de favoriser l'apparition des esprits libres par le biais des effets de l'aspiration au « meilleur style » sur le public comme sur ceux qui écrivent. Le style auquel Nietzsche appelle fait écho au style classique, autant celui de l'art que la rhétorique. Si le « [l]e grand style apparaît lorsque le beau remporte la victoire sur le monstrueux (*Ungeheuere*) »[74], c'est précisément parce que ce style renonce aux moyens d'expression démesurés, à la folie d'effets du baroque (comme période typique), pour rechercher la mesure, en particulier dans l'expression et l'emploi des passions.

> C'est une *intellectualité distinguée, plus froide* qui *désire et crée une littérature proprement destinée à la lecture* ; on est quelque peu lassé des effets produits par l'art théâtral, la fête pour les yeux offerte par les arts figuratifs, la musique, par l'appel aux passions, au sentiment ; on n'a plus d'empathie pour le pathétique ; dans le spectacle des passions, on trouve soit qu'elles sont sans frein soit qu'elles ont quelque chose de trop théâtral. Ces hommes plus distingués exercent une grande maîtrise sur eux-mêmes et s'entendent à se présenter avec sang-froid et réflexion ; ils ont beaucoup appris et pensent volontiers de manière dialectique le pour et le contre, ils prisent le raffinement d'un thème paradoxal :

[74] VO § 96.

> toutes ces qualités passent chez l'*écrivain* qui les considère comme formant son public, et ces mêmes qualités se constituent en critère de jugement même à l'égard des auteurs et artistes antérieurs.[75]

La rhétorique a déjà subi un tel développement : « L'histoire de la prose de Gorgias à Démosthène montre un travail et une lutte hors de l'obscurité, du surchargé, du mauvais goût jusqu'à la lumière du dehors, de sorte qu'elle rappelle les difficultés des héros à libérer le monde des monstres (*Ungeheuern*). »[76] La *Stimmung* appropriée à ce style en est une où l'on s'impose des limites pour favoriser un développement harmonieux, au contraire d'un style naturaliste qui prétend permettre une expression plus adéquate en libérant l'écriture de toutes contraintes. Comme le « style scientifique » d'un Aristote ou d'un Démocrite, c'est la recherche même de l'objectivité et du retrait entier de l'individu de ce qui est exprimé qui devient expressive dans le « style esprit libre »[77]. Mais il ne suffit pas que l'écrit communique la *Stimmung* de la recherche de la vérité, puisque le savant la partage, lui qui est tout sauf un modèle. Il faut qu'elle exprime l'état d'âme de celui qui se dévoue et se soumet entièrement à cette recherche, de sorte qu'il s'en trouve profondément *transformé*[78] ; il faut qu'elle exprime un véritable « *tempérament scientifique* »[79].

La deuxième étape concerne la tâche qui incombe aux esprits libres eux-mêmes, et qui fera donc suite à leur apparition. Nietzsche décrit ainsi leur « mission » dans la préparation de l'Europe : « ils abolissent toutes les barrières qui font obstacle à une fusion des hommes : religions, États, instincts monarchiques, illusions de richesse et de pauvreté, préjugés d'hygiène et de races, etc. »[80] L'esprit libre aspire, dans sa recherche de la vérité, à une certaine universalité, autant dans sa pensée que

---

[75] *Histoire de la littérature grecque*, EPN XI, p. 264. Sur le passage de l'œuvre d'art langagière propre à la culture orale à la littérature pour la lecture (*Leseliteratur*), voir C. Santini, « The History of Literature as an Issue : Nietzsche's Attempt to Represent Antiquity », dans *Nietzsche as a scholar of Antiquity,* par H.K. Jensen & H. Heit (éds), 2014.

[76] Manuscrit pour l'imprimeur d'OSM § 219.

[77] Sur le style scientifique, voir VO § 145. La note 1879, 42[18], évoque les conséquences néfastes d'un style trop imagé : « On ne passe pas impunément son temps à se promener parmi les images. » Au sujet du style d'Aristote, voir BAW 3, p. 362 (où son style est comparé à celui du philologue V. Rose) et *Histoire de la littérature grecque*, EPN XI, p. 192-193. Quant au style de Démocrite, voir *Histoire de la littérature grecque*, EPN XI, p. 269 : « […] Démocrite est le premier classique ».

[78] Sur le développement de l'écriture comme tentative de penseurs scientifique de s'exprimer objectivement, et les difficultés de compréhension qui s'y rattachent, voir l'*Histoire de la littérature grecque*, EPN XI, p. 250-251 : « L'*attention portée à l'écriture* a été stimulée par des esprits *purement scientifiques*, mathématiciens, astronomes, médecins, naturalistes, etc. qui s'en sont servi : ce qui leur importait, c'était de pouvoir exposer le plus rigoureusement possible leurs réflexions, en laissant de côté sentiments et passions. Mais la compréhension de l'écriture n'est difficile que pour cette raison : les passions, les sentiments sont mal restitués par l'écriture. L'interrogation, l'exclamation, la composition, etc. sont de pauvres auxiliaires. Si l'on *veut* simplement exposer des idées, comme dans les œuvres mathématiques, par ex., physiques, logiques, etc., l'écriture suffit par ce qu'elle est au fond sans affect. Plus s'accroît le goût pour la logique, la science, et plus on appréciera l'écriture parce qu'elle en est l'instrument adapté. »

[79] *Histoire de la littérature grecque*, EPN XI, p. 271.

[80] 1876, 17[55].

dans son mode de vie. Les connaissances auxquelles le mène cette recherche, celles de l'innocence et de la nécessité de toutes choses, le transforment en profondeur. Elles entraînent en lui « une nouvelle habitude, celle de comprendre, de ne pas haïr, de ne pas aimer », en d'autres termes, un détachement (décrit par la métaphore du « planer [*Schweben*] ») accompagné d'une capacité nouvelle à la tolérance[81]. Le travail de libération de l'esprit sera donc propice à la création d'une communauté nouvelle (communauté choisie, s'entend[82]), par-delà les frontières qu'énumère Nietzsche. C'est en tant qu'ils travaillent à cette mission que Nietzsche qualifie les esprits libres de « bons Européens » dans le § 87 du *Voyageur et son ombre*[83].

Cette préparation de l'Europe selon l'idéal de la recherche de la vérité se verra aussi assistée par une transformation linguistique qui devra avoir lieu en parallèle. Si l'adoption d'un style adapté au projet de l'esprit libre facilite déjà la communication entre les communautés linguistiques de l'Europe, Nietzsche prévoit aussi un dépassement des idiomes nationaux et l'apparition d'une langue unique pour l'Europe : « Quel est le but de toute *linguistique*, sinon de trouver quelque jour une *langue universelle* ? Alors, on aurait l'homme universel européen. Plus besoin alors de cette chose terrible, apprendre *les langues* ! »[84] L'apprentissage d'un grand nombre de langues « est la hache qui frappe à la racine le sens affiné de la langue au sein de son idiome maternel : celui-ci s'en trouve irrémédiablement endommagé et court à sa perte. »[85] Il s'agit toutefois d'un « mal nécessaire » : poussés à l'extrême, les excès dans cet apprentissage doivent mener à l'établissement d'une lingua franca, « une langue nouvelle, servant d'abord de langue commerciale, puis de langue des relations intellectuelles »[86]. À nouveau, les Allemands comme peuple dont la culture dépend de celle d'autres peuples (les Grecs et les Romains, mais aussi les Français), forcés par là à la connaissance des langues et à l'appropriation d'idées d'autrui, se trouvent dans une position singulièrement propice à la préparation de cette nouvelle étape, pour ainsi dire comme *courroie de transmission*. Ce n'est probablement pas un hasard si Nietzsche insère « à titre de préface » à *Humain, trop humain* une citation traduite du « latin de Descartes », rappelant à l'esprit du lecteur la longue carrière du latin comme langue internationale de la pensée — ceci, alors que le texte cité était à l'origine en

[81] HH § 107.
[82] Voir VO § 350 : « ce n'est qu'à l'*homme ennobli* qu'on doit donner la *liberté de l'esprit* ».
[83] Nietzsche va même jusqu'à suggérer dans une note que l'effet des esprits libres serait avant tout d'ordre politique : « Le chemin de la libre pensée ne mène pas à la liberté d'action (individuellement) mais à la réforme gouvernementale des institutions » (1876-1877, 21[17]).
[84] 1876, 17[49]. Voir aussi 1876, 19[79].
[85] HH § 267.
[86] HH § 267. Cf. HH § 266 et l'idée d'une « *langue abstraite de la culture supérieure* ».

français[87]. Cette attente d'une langue nouvelle met en outre en relief l'étonnante convergence de certains effets du commerce et du projet de l'esprit libre, du libéralisme économique et de la liberté de l'esprit[88].

En troisième lieu, ce travail devra mener, à terme, à l'unité politique de l'Europe. À ce point de sa réflexion, celle-ci importe à Nietzsche avant tout à cause du nouveau genre de penseurs qu'elle rendra possible, les *successeurs* des esprits libres : « J'imagine de futurs penseurs chez qui la perpétuelle agitation de l'Europe et de l'Amérique s'associera à la contemplation asiatique, héritage de centaines de générations : une telle combinaison conduira à la solution de l'énigme du monde. »[89] Avec l'unité de l'Europe se réalisera — c'est du moins ce qu'espère Nietzsche — un nouvel équilibre entre action et pensée. C'est alors que « l'humanité touche[ra] à son but : la connaissance suprême de la valeur de l'existence »[90]. Ces nouveaux penseurs devront réaliser le passage d'une « humanité *morale* » à une « *humanité sage* » [91] qui devra se fixer des « buts œcuméniques »[92]. Grâce à eux, la culture cessera d'être un produit du hasard pour devenir un processus conscient. À l'aide d'une « *connaissance des conditions de la culture* », il leur sera possible de prendre en main les processus naturels qui ont produit les plus heureux hasards de l'histoire pour les reproduire volontairement[93]. C'est en cela que ces nouveaux penseurs européens pourront « assumer leur tâche grandiose, la direction et la garde de la civilisation universelle »[94].

Un problème de taille persiste cependant, celui-là même qui rendait la figure de l'esprit libre elle-même problématique. L'homme d'action et le penseur se combinent difficilement en une seule personne, puisque la liberté de pensée s'oppose à la liberté d'action. La première exige que l'individu se libère des présupposés de la tradition et de la morale alors que la seconde exige une prise d'appui sur ces mêmes présupposés[95]. Les espoirs européens de Nietzsche, bien qu'ils constituent manifestement une tentative de voie de sortie à ce problème en influençant le développement de la

---

[87] Voir R. Descartes, *Œuvres. Vol 6 : Discours de la méthode et essais* (AT 6), 1902, p. 27-28. Sur cette citation, voir surtout R. A. Rethy « The Descartes Motto to the First Edition of *Menschliches, Allzumenschliches* », *N-S* 5, 1976, et la note 4 aux p. 458-460 de l'édition de P. Wotling de HH. La citation illustre en outre le lien fondamental entre recherche de la vérité et affectivité qui traverse l'ensemble de l'ouvrage, comme l'a souligné A.U. Sommer, *Nietzsche und die Folgen*, 2019, p. 31.

[88] Cette convergence n'est toutefois qu'assez partielle : voir p. ex. 1876, 19[19] et 19[79].

[89] 1876, 17[55].

[90] 1876, 17[54]. Cf. les « Réflexions pour conclure » qui font suite aux notes de lecture sur le livre d'E. Dühring, *Der Werth des Lebens,* 1865, dans 1875, 9[1], OPC II-2, p. 406-407 (KSA 8, p. 178-180).

[91] HH § 97.

[92] HH § 25.

[93] HH § 25.

[94] VO § 87.

[95] HH §§ 34 et 283 ; cf. *supra*, ch. 3d.

culture, laissent toujours dans l'ombre la question de la synthèse entre ces deux types en apparence irréconciliables. Sa vision d'une unité européenne future et de l'humanité sage qu'elle permet, qui vient donner au travail de l'esprit libre un horizon futur plus concret, conserve les apparences d'un espoir aux conditions encore imparfaitement définies. C'est peut-être pourquoi l'exposition de cette tâche politique des esprits libres a été en grande part abandonnée lorsqu'il fut temps de publier *Humain, trop humain* et ses compléments, et qu'on la connaît avec plus de détails par les notes posthumes. Cette tension appartient probablement aussi à celles qui le forceront à revoir sa conception du rôle du philosophe à compter des années 1880. Ce passage de la pensée aux effets, ici comme ailleurs dans l'œuvre de Nietzsche, garde toujours un caractère problématique, qui constitue à vrai dire l'une des questions centrales de sa réflexion.

f. Les « classiques » allemands et le style

À cheval entre les deux sens de la notion de style que j'ai évoqués dans la première section de ce chapitre — la notion historique et la notion rhétorique — se trouve la question des classiques. Il faut bien distinguer entre deux sens de « classique », le sens pour ainsi dire *qualitatif* — ce pour quoi l'allemand fournit l'épithète *klassisch*, qui désigne le caractère exceptionnel des œuvres qui leur confère vertu de modèle — et le sens *historique* — en allemand : *klassizistisch*, qui désigne une époque décrite comme « classique » dans l'historiographie. Lorsque Nietzsche traite des classiques, il s'intéresse avant tout à des auteurs reconnus — par d'autres ou encore par lui — comme *exemplaires*, donc comme *klassisch*. Leur exemplarité n'est pas qu'esthétique : elle concerne les *vertus* qu'ils expriment et accomplissent dans leurs œuvres. Elle provient autrement dit d'une *qualité éthique* que trahissent celles-ci ; comme telle, elle est fonction, au moins en partie, de leur style comme travail (rhétorique) de l'écriture en vue de l'expression d'une *Stimmung*. C'est en retour que leur exemplarité consacre la période de leur activité comme elle-même classique.

Le thème du classicisme est l'objet du § 125 du *Voyageur et son ombre*, qui met en doute l'existence d'auteurs « classiques » dans la littérature allemande. Alors que son époque tend à élever toujours davantage d'auteurs au panthéon des classiques, Nietzsche conteste l'exemplarité de ceux-là mêmes à qui on n'oserait penser à le retirer : les « ancêtres de la littérature » allemande[96]. De ces six

[96] VO § 125.

« ancêtres », seul Goethe ne semble pas aujourd'hui « vieillissant ou vieilli ». Les autres — Klopstock, Herder, Wieland, Lessing, Schiller — ne *correspondent déjà plus* à son époque, voire ne correspondaient pas même à la leur, étant nés pour ainsi dire déjà « vieillis »[97]. Ces auteurs se distinguent surtout en tant qu'ils ont « planté » les vertus allemandes. Mais ce sont maintenant ces vertus elles-mêmes, les arbres de cette « forêt » dont ils ont semé les graines, qui leur font de l'ombre. Ils sont pour l'essentiel inutiles à une époque qui possède déjà ces vertus, et peuvent au mieux convenir à sa jeunesse encore incomplètement formée[98]. Goethe, par contraste, n'a selon Nietzsche *pas eu d'effet*, malgré le potentiel que son œuvre et que sa personne renferment. Son absence d'effets politiques, sur laquelle Nietzsche insiste en particulier, est reliée à ce qu'il « appartient à un genre plus élevé de littératures que le sont les "littératures nationales" » — lui qui, semble suggérer Nietzsche, trouverait plutôt sa place dans une Europe postnationale[99].

Le caractère classique d'un auteur ne se mesurerait donc pas à l'influence qu'il a eue *effectivement*, mais à quelque chose d'autre, quelque chose qui peut-être s'inscrirait non pas dans le fil du développement déjà réalisé d'une culture[100], mais en représenterait *un sommet*. Un sommet qui peut-être serait par ailleurs autrement hors d'atteinte, hormis dans le cas de quelques exceptions. Le texte se conclut sur une réflexion qui circonscrit ce qui fait qu'un auteur est classique, et en même temps associe le classicisme aux espoirs européens de Nietzsche :

> Mais les *classiques* ne sont pas *ceux qui plantent* (Anpflanzer) les vertus intellectuelles et littéraires, mais plutôt *ceux qui achèvent* et représentent les plus hauts sommets lumineux de celles-ci, lesquels se maintiennent au-dessus des peuples même si ceux-ci en viennent à sombrer : car ils sont plus légers, plus libres, plus purs qu'eux. Un état élevé de l'humanité est possible, où l'Europe des peuples serait un sombre souvenir (*eine dunkle Vergessenheit*), où l'Europe cependant *vivrait* dans trente livres très anciens, mais jamais vieillis (*sehr alten, nie veralteten*) : dans les classiques.[101]

On retrouve ici certains aspects de la conception du génie qui était associée à l'idée de culture du jeune Nietzsche, à travers l'idée d'une communauté intemporelle de grands esprits. L'influence des véritables classiques serait le fruit de leur *exemplarité* ; pas de leur nouveauté, pas de ce qu'ils enseignent dans leurs écrits à la communauté des lecteurs, mais du caractère d'*exception* qu'ils incarnent. Cette exemplarité, puisqu'elle concerne avant tout leur personne même telle qu'elle se

---

[97] Nietzsche consacre des textes, à chaque fois très critiques, aux quatre derniers. Voir les VO § 103, § 107, § 118, § 123, ainsi que VO § 99 sur Jean Paul.
[98] VO § 125.
[99] VO § 125.
[100] Sur ce sujet, cf. ce que Nietzsche écrivait de ces « classiques » dans l'une des versions préparatoires de ce texte : « On les nomme, mais on ne les lit pas ; autrefois alors qu'on les lisait, ils n'avaient pas encore de nom. » (KGW IV/4, p. 326)
[101] VO § 125.

manifeste dans leurs écrits, s'attachera avant tout à leur style et à la *Stimmung* qu'il exprime. Les vertus qu'ils exemplifient ne se prêtent toutefois pas à l'imitation directe. Cet aspect du renoncement nietzschéen à l'idéal de la discipline philologique n'a pas changé depuis 1875 : comme pour les Grecs, dont bon nombre sont eux-mêmes des classiques exemplaires en ce sens, il serait insensé de tenter d'imiter directement Goethe[102]. Cette tentative d'imitation des individus exemplaires mène généralement à la reproduction de leurs aspects accidentels, ceux qui n'ont rien à voir avec leur exemplarité. Il ne faut pas en outre imiter le résultat, mais bien plutôt la *voie*, les *moyens* empruntés pour y arriver.

Une idée similaire était déjà exprimée dès les notes pour *Le Soc* de 1876 (la toute première version d'*Humain, trop humain*), où Nietzsche distinguait des « écrivains classiques » appelés tels en vertu de leur « imitabilité » et de leur « vertu de modèle (*Vorbildlichkeit*) », par contraste avec les « grands écrivains », ceux qui forment la langue (*sprachbildende*) et chez qui la langue « vit », et qui, pour cette raison, sont « inimitables »[103]. Les classiques véritables ne fournissent pas un modèle à l'imitation, mais invitent à une émulation agonale, qui portera avec eux son regard vers l'avenir de la culture[104]. L'imitation des « ancêtres » d'une langue et d'une culture a par contraste quelque chose d'épigonal, et comme tel de régressif ; elle n'engage pas à aspirer à mieux, mais à la reproduction de ce qui une fois a été reconnu comme digne d'estime. Ces classiques exemplaires sont exceptionnellement rares. Il est probable que leur nombre soit voué à se réduire pour autant que la culture se développe de façon ascendante, ou du moins est-il vraisemblable que la composition du groupe de ces

---

[102] Cf. OSM § 134, sur les dangers de « l'imitation paresseuse » de l'art de Wagner et de ses innovations rythmiques en particulier. Au sujet de l'excès dans l'imitation des Grecs, qui nous les rend en définitive inaccessibles dans ce qu'ils ont de supérieur et nous ont faits insensibles aux enseignements du présent et aux possibilités de comparaison qu'il fournit, voir entre autres 1875, 5[15] et 5[171], ainsi qu'OSM § 69.

[103] 1876, 18[28]. Les « classiques » dont il est question ici sont les classiques au sens critiqué au VO § 125, alors que les « grands auteurs » correspondent environ aux classiques au sens de ce texte.

[104] Cf. le cours sur l'*Histoire de la littérature grecque*, EPN XI, p. 246, où Nietzsche suggérait qu'« [u]n peuple dont la culture est littéraire peut fort bien s'imaginer dépasser ses modèles : mais il est en fait impossible de nier le terrain sur lequel on s'est développé ; même dans le cas d'une apparente amélioration, on ne parvient précisément pas à égaler l'originalité. […] [U]ne littérature originale ne peut pas naître d'une autre ; il faut qu'elle surgisse d'ailleurs : d'un besoin autre que littéraire. Chaque fois qu'est née une littérature classique, elle a procédé de quelque chose de nouveau *qui n'était pas* une culture littéraire, qui n'avait rien à voir avec elle. » Voir, dans ce cours également, EPN XI, p. 272 : « Chez le grand artiste, le style se développe à partir de lui, par nécessité, alors que là [*scil.* chez l'imitateur éclectique d'une période de déclin de l'art, laquelle suit l'un de ses sommets] c'est comme si l'on pouvait s'habiller et se défaire d'un style comme d'un vêtement. »

classiques puisse changer selon les vertus qui importent à une époque et aux besoins qui lui sont propres. Rien, ou presque rien, n'est classique pour toujours.

Pour Nietzsche et pour les esprits libres en puissance auxquels il s'adresse, les classiques sont à rechercher au-delà des frontières nationales, dans une aspiration qui évoque l'appel goethéen à une *Weltliteratur*. C'est l'une des idées fondamentales de la réflexion sur l'art du *Voyageur et son ombre*. Elle s'y trouve étayée d'abord par la critique d'une série d'auteurs « classiques » de la littérature allemande, ensuite par un retour sur le thème de l'influence et de l'héritage de l'art de forme classique en Europe, qui passe par la France plutôt que par l'Allemagne[105]. « Aucun des peuples de culture (*Culturvölker*) modernes n'a une prose aussi mauvaise que les Allemands », car « *l'Allemand ne connaît que la prose improvisée* et n'en conçoit pas d'autre. »[106] Les auteurs allemands (le Goethe de la maturité toujours excepté) croient et prétendent s'exprimer au mieux dans une prose plus « naturelle », et se refusent à « travailler à une page de prose comme à une statue »[107]. Ce naturalisme est facile à imiter, mais peu formateur pour la langue et l'individu. Il enseigne à ne pas rechercher la maîtrise stylistique et par le fait même à négliger la maîtrise de soi ; à se contenter de l'informité d'un discours du laisser-aller plutôt que de chercher à le mettre en forme artistiquement, et par le fait même, à renoncer à la mise en forme de soi-même. C'est plutôt le peuple français qui « a jusqu'à présent donné à l'humanité moderne les meilleurs livres et les meilleurs hommes »[108]. Les Allemands, par contraste, prétendent avoir découvert la « vertu », alors que c'est dans la continuité des Français (dont ils ont imité les mauvais côtés, l'orientation révolutionnaire et naturaliste insufflée par Rousseau) qu'ils ont développé ce qu'ils considèrent comme « leur » vertu[109]. Comme les Grecs, les Français ont cherché (jusqu'à Voltaire) dans leurs productions artistiques à donner l'apparence d'une maîtrise dans la contrainte[110]. Ils ont voulu produire une impression d'harmonie là où la variété des restrictions, plus ou moins arbitrairement choisies (mais *pas* choisies pour des raisons arbitraires), restreignait toujours davantage l'espace dans lequel cette harmonie pouvait se déployer. La pratique de l'art classique est en un sens une éducation à l'*art de vivre* qu'avaient su exemplifier les Grecs, soit à l'aptitude à *intégrer* tous les éléments problématiques de l'existence et de leur donner un rôle productif. Les œuvres de l'art français à tendance classique exemplifient à la

[105] L'idéal artistique d'un classicisme « gréco-français » avait été introduit explicitement au § 221 d'HH, et était encore le thème de réflexions dans OSM.
[106] VO § 95.
[107] VO § 95.
[108] VO § 216 ; cf. VO § 214.
[109] VO § 216 ; cf. OSM § 298.
[110] HH § 201.

fois un certain mode de vie, et la *Stimmung* mesurée de ceux qui l'incarnent. C'est pourquoi une même culture — la culture française — a pu produire les plus grands livres et les plus grands hommes modernes aux yeux de Nietzsche[111].

Malgré ses faiblesses, les œuvres de l'art allemand ne sont pas toutes à rejeter. Au § 109, Nietzsche propose une liste d'œuvres qu'il considère comme le « *Trésor de la prose allemande* » :

> Si l'on fait abstraction des œuvres de Goethe, et en particulier de ses *Conversations avec Eckermann*, le meilleur livre allemand qui soit : que reste-t-il en vérité de la littérature allemande en prose qui mériterait d'être lu et relu ? Les *Aphorismes* de Lichtenberg, le premier livre de la *Vie de Jung-Stilling*, l'*Arrière-saison* d'Adalbert Stifter et *Les gens de Seldwyla* de Gottfried Keller, — et nous en aurons terminé pour l'instant. [112]

La liste paraît au premier abord éclectique. On y trouve le portrait idéalisé du Goethe âgé par Eckermann ; les aphorismes aux thèmes variés de Lichtenberg, en lesquels Nietzsche aura trouvé un modèle pour sa « forme aphoristique » ; la biographie de la jeunesse piétiste de Jung-Stilling[113] ; le récit d'une formation sans nuages, imprégnée d'une mesure toute bourgeoise, du roman de Stifter ; et la collection de nouvelles à caractère satyriques de Keller. Le premier point qui unit une partie de ces auteurs, c'est à vrai dire leur caractère *non allemand*. Goethe, comme nous l'avons vu, est toujours considéré comme européen plutôt que comme allemand par Nietzsche. Stifter, quant à lui, est autrichien ; et Keller est suisse[114]. Ces œuvres, meilleures de la littérature de langue allemande aux yeux de Nietzsche, ne sont donc pas toutes *des œuvres d'Allemagne* ; elles ont déjà quelque chose de supranational. Mais ce qui surtout lie la majorité d'entre elles, c'est qu'elles sont presque toutes, de près ou de loin, des romans de formation. Elles exemplifient l'idéal d'une sagesse atteinte dans le développement conscient de soi, l'idéal de la *Bildung*. Même les aphorismes de Lichtenberg forment, selon un mot qu'on y trouve, l'« histoire de son esprit »[115]. C'est à vrai dire aussi souvent de cette façon que Nietzsche considérera ses propres écrits, comme « monuments » sur le chemin de son développement[116]. La seule véritable exception à cette règle, un peu surprenante, est le recueil de Keller, lui qui pourtant était l'auteur d'un célèbre *Bildungsroman*, *Henri le vert*. Mais c'est peut-être justement le portrait des caractères absurdes de la vie dans une petite ville de cette Suisse

---

[111] VO § 216.
[112] VO § 109.
[113] Sur celle-ci, cf. 1878, 29[27].
[114] Cf. 1878, 30[161] : « *Keller*, *Burckhardt* à mentionner : beaucoup de caractères allemands (*vieles Deutsches*) se préservent mieux en SUISSE, on les y trouve *plus clairement* préservés. »
[115] G. C. Lichtenberg, *Vermischte Schriften*, Vol. 1, p. XII. Le passage de Lichtenberg est cité dans la préface de cette édition que Nietzsche possédait dans sa bibliothèque (NPB, p. 354).
[116] Voir p. ex. 1880, 7[90].

bourgeoise qu'il venait de quitter ainsi que l'ironie bienveillante de l'auteur dans sa description du ridicule de ses horizons bornés qui auront plu à Nietzsche. Quoi qu'il en soit, il semble que Nietzsche ait distingué ces œuvres parce qu'elles aussi, comme « [les *Entretiens avec Goethe* d']Eckermann, la meilleure œuvre en prose de notre littérature, attei[gnent] le point culminant de l'humanité allemande. »[117] Elles le font par leurs thèmes, mais aussi par la *Stimmung* qu'elles communiquent à leurs lecteurs. Les meilleures œuvres de la littérature sont celles qui exemplifient des sommets de l'humanité, et pas celles qui marquent les jalons de son développement, aussi importants soient-ils[118]. Les véritables classiques « tirent » pour ainsi dire ceux qui y sont réceptifs vers l'avenir : ils stimulent le développement d'une culture en devenir en lui insufflant l'aspiration à la plus haute réalisation de ses vertus, et à leur sublimation en vertus supérieures. Le panthéon des classiques d'une Europe future, transformée par la libération progressive de l'esprit, est encore à construire. Certains des livres qui devront le composer sont peut-être encore à écrire ; mais pour l'essentiel, ils existent déjà. Chaque époque, chaque culture, doit cependant identifier *ses* classiques, ceux qui correspondent aux vertus dont elle a besoin pour se développer. Ainsi correspond aux classiques le goût qui saura les reconnaître (ou les produire) par sa sensibilité à la situation historique : « Le goût classique — ne rien favoriser qui ne soit apte à mener la force de l'époque à une expression pure et exemplaire, donc un sentiment de la force et la tâche propres à cette époque. »[119]

Les livres qui font le « trésor de la littérature allemande » sont des livres pour l'époque de Nietzsche, qui pourra se nourrir de leurs vertus : mesure, modestie, calme, ironie bienveillante, justice, aspiration à la *Bildung*, circonspection[120]. On pourrait les compter au nombre des classiques de

---

[117] 1879, 42[45].

[118] Notons aussi au passage le caractère relativement contemporain de ces « trésors ». La première édition des *Entretiens avec Goethe* date de 1836 ; l'*Arrière-saison* avait été publié en 1857 ; et la deuxième moitié des *Gens de Seldwyla,* en 1875.

[119] 1879, 41[34] ; cf. VO § 217.

[120] Ce qui, en termes de style, pourrait se traduire en « [c]oncision nerveuse, calme et maturité » (VO § 108). Sur ces vertus, voir HH § 2 (« vertu de modestie »), HH § 285 (calme et constance), HH § 631 (« vertu d'*abstention prudente* »), VO § 212 (« mesure, justice, tranquillité de l'âme »), VO § 294 (circonspection [*Besonnenheit*], laquelle est « *vertu des vertus* »). L'ironie tient une place particulière parmi ces vertus, puisque l'origine contradictoire des phénomènes fait d'elle une attitude légitimement applicable *à chacun de ces phénomènes* : « Toutes les choses humaines méritent quant à leur apparition (*Entstehung*) d'être considérées avec ironie : ce pourquoi l'ironie est si superflue dans le monde. » (HH § 252) L'ironie menacerait donc de tourner à la condamnation de la vie dans son ensemble — de tendre vers le pessimisme. Elle est cependant un « moyen pédagogique » pour l'« humiliation » de la confiance excessive en lui-même de l'élève ; mais hors du domaine de l'éducation, « elle est une mauvaise habitude, un affect commun (*gemein*) (cf. le VO § 86, sur Socrate, et le GS § 340 qui décrit ce même Socrate comme « moqueur et amoureux »). Ainsi, « [t]ous les écrivains ironiques comptent sur le genre niais d'hommes qui veulent volontiers se sentir supérieurs à tous les autres hommes avec l'auteur, lequel ils considèrent comme porte-voix (*Mundstück*) de leur prétention. » (HH § 252) L'*ironie bienveillante*, comme l'exerce Keller, montre cependant à la fois que rien n'est digne de sérieux, *mais* que rien n'est pour autant digne

l'Allemagne du dernier quart du 19e siècle, eux qui exemplifient déjà certaines des vertus qui lui correspondent (comme constituant ses *possibilités* les plus propres d'élévation) et dont elle a besoin[121]. Ce groupe de livres, ces « véritables » classiques au sens de Nietzsche, sont des œuvres d'art qui permettent de favoriser le projet des esprits libres, qui pour Nietzsche constitue *la* voie du développement de la culture à son époque. En ce sens, ils semblent pouvoir peut-être servir de modèles au mieux écrire auquel en appelle Nietzsche. Quant aux livres qui ont un *avenir* — qui pourront convenir à l'Europe unie —, Nietzsche va les chercher plus loin, géographiquement et temporellement. Au § 214, il nomme six auteurs de « *[l]ivres européens* » : « Montaigne, Larochefoucauld [sic], Labruyère [sic], Fontenelle (c'est-à-dire [celui du] *Dialogues des morts*), Vauvenargues, Champfort [sic] »[122]. Les livres de ces penseurs s'inscrivent selon Nietzsche dans la continuité de la prose antique des derniers siècles avant l'ère commune. Ils se distinguent d'une part par leur contenu (« ils contiennent plus d'*idées réelles* que tous les livres des philosophes allemands ensemble, des idées de l'espèce qui produit des idées »), d'autre part par le public auquel ils s'adressent (« ils me semblent être des auteurs qui n'ont écrit ni pour les enfants ni pour les exaltés, ni pour les vierges, ni pour les chrétiens, ni pour les Allemands »)[123]. Mais ces deux caractères, Nietzsche les décrit de façon incomplète ; il s'interrompt à deux reprises pour se dire « embarrassé », d'abord pour définir ce qui caractérise les livres de ces auteurs, ensuite pour faire la liste de ceux à qui ils s'adressent. Or, cette difficulté à être circonscrits peut justement se comprendre comme un signe de ce qui fait leur *vertu* : leur effet est productif, mais on ne sait pas encore exactement *de quoi* ; ils sont riches en avenir, alors que les « faux classiques » ont surtout un *passé*. Et si le public

---

de mépris. Elle illustre donc l'attitude en tension de Nietzsche lui-même, entre la critique ironique des phénomènes en vertu de leur origine contradictoire pour tenter de se libérer de leur influence, et la piété pour l'histoire, qui veut malgré tout maintenir la puissance et l'élan qu'elle renferme pour la placer au service du développement de la culture (cf. 1876, 17[16] : « La disposition [*Zustand*] géniale d'un homme est celle où il se trouve, par rapport à une seule et même chose, dans une relation d'amour et de moquerie à la fois. »). Le VO § 285 rappelle quant à lui que toutes ces vertus n'échappent pas au thème de la sublimation (cf. HH § 1), de la transformation progressive du « mauvais » en « bon », du commun en noble : « Sans la vanité et l'égoïsme — que sont donc les vertus humaines ? Ce qui ne veut pas dire, tant s'en faut, qu'ils ne sont que des noms et de masques de celles-ci. » Les vertus proviennent de leur opposé, mais ne se réduisent pas à celui-ci ; la présence d'un élément « bas » ne corrompt pas la totalité d'un phénomène « élevé », mais en est nécessairement partie. Ce pourquoi tout est à la fois digne *et* indigne d'ironie, respectivement selon la perspective logique et vitale ; et la culture (au niveau individuel comme collectif) se réalise au mieux dans la coexistence en tension de ces deux perspectives.

[121] Selon VO § 64, différentes vertus vaudront comme les plus hautes à différents stades de l'humanité et de l'individu, soit dans l'ordre : courage, justice, mesure, sagesse. On pourrait associer les trois premières au développement de l'esprit libre (qui doit récapituler l'histoire de la culture) et la dernière, à la culture d'avenir à l'avènement de laquelle il doit contribuer.

[122] VO § 214.

[123] VO § 214. Contraster p. ex. le VO § 107 sur Wieland, dont « [l]es pensées ne nous donnent plus rien à penser », et la fin du VO § 165, sur l'importance de produire des effets sur le bon public.

auquel ils s'adressent forme un ensemble *ouvert*, cela signifie notamment qu'ils pourront peut-être encore avoir un effet propice au développement de la culture lorsque celle-ci aura atteint un stade supérieur. Comme pour les œuvres de Goethe, ils n'ont, malgré leur exemplarité, pas encore eu *leur* effet. Ces six auteurs ont selon Nietzsche « ressuscité *l'esprit des derniers siècles* de l'ère antique, — ils forment ensemble un maillon important de la grande chaîne encore ininterrompue de la Renaissance. »[124] Tout en étant eux-mêmes exemplaires comme sommets, promettant ainsi de produire encore dans l'avenir des effets propices à la culture, ils révèlent le caractère toujours productif de l'antiquité grecque et réactualisent ses effets.

[124] VO § 214.

9. Chopin, musicien montrant la voie vers le futur ? Possibilité d'un nouveau rôle culturel pour la musique dans *Le voyageur et son ombre*

Dans le § 159 du *Voyageur et son ombre*, Nietzsche applique à Chopin ce qui constitue la marque principale de son idéal artistique dans les textes de 1878-1879, soit l'aptitude à s'imposer des contraintes et à y réaliser une œuvre à l'apparence de liberté. L'art réussi devrait être une démonstration de maîtrise artistique dans des contraintes (plus ou moins) arbitraires, de sorte que « la contrainte et sa conquête sont toutes deux remarquées et admirées »[1]. Le type d'œuvre d'art ainsi produit, en suscitant « l'émulation et l'envie »[2], pourrait avoir un effet transformateur sur le public de l'artiste et apprendre à celui-ci à surmonter à son tour ses propres sentiments de limites par une mise en forme de soi similaire[3]. En comptant le compositeur au nombre des artistes ayant produit leurs œuvres dans la tradition classique de l'art gréco-français, il ouvre ainsi la porte à l'idée que la musique pourrait peut-être, à certaines conditions, réaliser son idéal dans son ensemble.

Nietzsche a d'abord émis plusieurs réserves quant à la possibilité de la réalisation par la musique de cette fonction de l'art qu'il favorisait. Avant *Le voyageur et son ombre*, en effet, seule la poésie en semblait capable. Pour que l'œuvre d'art puisse servir de modèle, elle devait représenter quelque chose de déterminé et le transformer par une mise en forme artistique. L'œuvre qui pourrait servir d'exemple — l'œuvre classique — devait exemplifier une vertu dans sa plus haute manifestation. Nietzsche, comme nous l'avons vu, admettait dans *Humain, trop humain* que la musique pouvait symboliser différents objets par sa forme, en vertu de conventions apprises partagées par le public contemporain[4]. Cependant, il demeurait incertain si son aptitude à symboliser était suffisante à exprimer quelque chose d'aussi précis que l'intégration harmonieuse de l'individu dans le monde moderne et d'illustrer « les délicates *différences* de l'idéal incarné », qui forment ensemble « le vrai *tableau* (*Gemälde*) [de cette œuvre idéale] — celui de la grandeur humaine toujours croissante. »[5] Il restait à voir si la musique pouvait *transformer* l'idée qu'elle éveillait par son symbolisme, lui donner plus de relief et de détermination ; autrement dit, si, plutôt que de seulement se référer à quelque

[1] VO § 140.
[2] OSM § 99.
[3] OSM § 172.
[4] Cf. *supra*, ch. 5.
[5] OSM § 99.

chose de très général, il lui était possible d'atteindre à suffisamment de *précision* pour dépeindre toutes les nuances de l'idéal.

a. La musique comme expression tardive des cultures

La deuxième moitié de la section sur l'art du *Voyageur et son ombre* est pour l'essentiel consacrée à la musique. Comme il l'avait fait quelques pages plus tôt pour les prosateurs, Nietzsche s'y arrête successivement à une série de compositeurs allemands considérés comme classiques, soit Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert[6], auxquels viennent s'ajouter deux compositeurs du début du romantisme, Mendelssohn et Schumann. Le but de ces développements est similaire à celui du traitement des prosateurs auquel il fait immédiatement suite : démontrer que la « vertu » de ces compositeurs n'est pas une vertu qui pointe vers l'Europe à venir. Il s'agit, autrement dit, d'illustrer comment ils exemplifient des vertus qui, si elles peuvent convenir aux horizons limités des cultures nationales de l'époque de Nietzsche, ne favorisent toutefois pas son développement ascendant vers une culture supérieure européenne. C'est pourquoi ces compositeurs ne peuvent selon Nietzsche être considérés comme « classiques » (au sens particulier où il définit ce terme) pour ceux qui aspirent à l'élévation de l'humanité[7].

Au § 171 d'*Opinions et sentences mêlées*, Nietzsche avait décrit la musique comme une manifestation en décalage avec le développement de la culture. Comme « *tard venue de chaque culture* »,

> la musique est la *dernière* de toutes les plantes à faire son apparition, à l'automne, quand défleurit la culture dont elle relève, et alors même que s'aperçoivent déjà les premiers signes, les messagers d'un nouveau printemps ; parfois même, la musique est comme la langue d'une ère engloutie sonnant au cœur d'un monde neuf et étonné et vient trop tard.[8]

La musique semble donc devoir toujours exprimer des vertus qui appartiennent en propre à une époque déterminée, à une culture qui est en train de disparaître, ou à un passé qu'il serait possible de situer. Mais comment un art qui n'est pas en phase avec le présent d'une culture pourrait-il tracer pour celle-ci une voie vers son avenir ? Cette caractérisation de la musique semble signaler son

---

[6] Les définitions de la période classique de la musique pouvaient à l'époque la faire remonter assez loin dans le passé, jusqu'à la fin de ce que l'on s'entend aujourd'hui habituellement pour considérer comme la période baroque. Voir p. ex. Ambros, *Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart*, 1860, p. 51, pour qui la période classique de la musique allemande dure « un plein siècle », « de 1718, alors que Bach (alors encore maître de chapelle à Anhalt-Köthen) démontra pour la première fois sa pleine maîtrise dans ses six sonates pour violon et clavier, jusqu'à l'an 1827, où Beethoven quitta le cercle des vivants. »

[7] VO § 125.

[8] OSM § 171.

incapacité à contribuer au développement de la culture morale vers une culture d'avenir, une culture « sage » — sinon comme métaphore de la structure qu'elle pourra adopter[9].

Ce § 171 reprend la charge contre la conception (notamment wagnérienne) de la musique comme langage originaire, qui avait déjà été l'objet du § 215 d'*Humain, trop humain*. La perspective adoptée sur la question s'en distingue toutefois fortement. Dans le § 215 avait surtout été critiquée l'idée de la musique comme *symbole naturel* qui parlerait immédiatement à la sensibilité. Nietzsche y suggérait que, s'il nous est bien possible de faire l'expérience d'une musique qui signifie en faisant référence à quelque chose qui lui est extérieur, c'est en vertu d'associations répétées avec d'autres langages symboliques. La signification symbolique que la musique revêt pour nous serait donc médiatisée par son histoire, le résultat d'un l'apprentissage des conventions qui encadrent maintenant son sens[10]. Dans son rapport avec ce à quoi elle fait référence, la musique ne saurait en conséquence être décrite comme un langage plus immédiat ou plus fondamental que les langues naturelles. Dans le § 171 d'*Opinions et sentence mêlées*, la réfutation s'attaque à nouveau à la prétention à l'universalité de la musique, mais, sans traiter directement de l'objet qu'elle exprime ou est censée exprimer, Nietzsche la traite plutôt comme le *produit d'une époque*, de laquelle elle manifeste quelque chose comme la *Stimmung* :

> La musique n'est justement *pas* un langage universel, intemporel, comme on l'a dit si souvent à sa gloire, elle correspond au contraire exactement à une certaine mesure de sentiment, de chaleur et de temps qu'une culture bien déterminée et distincte, fixée dans le temps et l'espace, porte en soi comme loi intérieure [...].[11]

Comme dans l'écriture, cette *Stimmung* renvoie ici l'attention en retour vers l'auteur de l'œuvre musicale. Il s'agit d'une expression pour ainsi « symptomatique » : elle révèle surtout quelque chose *de* l'individu et de la culture qui la produisent, quelque chose qui n'est pas directement un produit de leur intention expressive (réelle ou projetée). Elle est mieux comprise comme un « texte » qui, sans nécessairement être tourné vers l'auteur et relever du genre de l'autobiographie, traduit en musique le mode de son sentir habituel, quelque chose comme l'*éthos affectif* de son producteur et de son contexte de production (ou du moins, fait *l'impression* qu'une telle expression a eu lieu). L'abstraction qui caractérise le discours musical concentre plutôt que sur son contenu la majeure partie de son potentiel expressif en son style, entendu comme la manière propre dont la musique

[9] Voir *supra*, ch. 3c.
[10] HH § 215.
[11] OSM § 171.

est organisée, la façon dont ses matériaux (les sons, mais aussi les significations référentielles) sont mis en forme. Même si elle n'est pas un « langage immédiat du sentiment », elle lui parle de manière beaucoup plus pressante que la prose. Les moyens de compensations rhétoriques dont la prose a besoin résident en effet au cœur même de toute musique, qui, en tant qu'« art du temps » où celui-ci est comme rendu audible dans le mouvement ordonné des sons[12], réalise déjà cette « gestuelle » qui doit compenser la « pâleur » de la langue écrite. Mais si la musique est d'emblée expressive *de* quelque chose (un mode de sentir dont elle paraît *émaner*), elle ne *réfère* pas nécessairement à quoi que ce soit de bien défini. La distinction entre *l'expressivité*, soit le fait que quelque chose engendre l'impression diffuse, affective, d'être le produit d'un autre être sentant, et *l'expression*, comprise comme le fait qu'une chose renvoie à une autre par le biais d'une tentative d'imitation directe ou encore d'une référence appuyée sur les conventions d'un système symbolique, est très utile pour penser le rapport de la musique au langage[13]. Tout objet culturel est expressif (comme manifestation symptomatique de quelque chose, laquelle peut être reconnue comme une telle manifestation), mais chacun d'entre eux ne présente pas une expression au sens fort (comme référence compréhensible *à* quelque chose). C'est notamment à l'aide de cette distinction que l'on peut mieux saisir à la fois le *caractère fortement expressif* et l'*aptitude limitée à l'expression* de la musique.

Le retard de la musique sur son époque peut se comprendre comme le temps nécessaire pour l'assimilation affective de la vie intellectuelle d'une époque (pour l'expressivité) ainsi que pour l'apprentissage d'associations entre la musique et les sources d'où elle tire sa signification (pour l'expression). Il faut d'abord que la musique s'*imprègne* progressivement d'une époque pour pouvoir ensuite la représenter, non seulement en la désignant, mais en l'*incarnant*.

Le retard de la musique sur la culture est aussi un retard sur la langue et sur les autres modes d'expressions possédant ce qu'on pourrait qualifier, au sens très général, d'une *syntaxe*. La puissance d'un symbole (autrement dit, *la force de l'impression d'immédiateté* qui s'y rattache) dépend selon Nietzsche de son ancrage dans le geste, et donc de sa proximité au phénomène

---

[12] La division en art du temps et l'art de l'espace est traditionnelle depuis le *Laocoon* de Lessing (voir surtout son ch. 18). Nietzsche, rappelons-le par ailleurs, ne serait pas nécessairement en désaccord avec la définition hanslickienne de la musique comme « forme sonore en mouvement (*tönend bewegte Form*) » ; c'est avant tout au sujet de la *signification qu'il est légitimement possible de prêter à la musique* (et qui, comme telle, informe le questionnement sur sa beauté) qu'il adopte une position moins stricte que le critique viennois.

[13] Cf. dans un sens similaire l'importante distinction dans la philosophie anglo-américaine d'inspiration hanslickienne entre l'aptitude de la musique à évoquer et sa capacité à exprimer les émotions (surtout P. Kivy, *Sound Sentiment*, 1989).

originaire des langues. La musique, en ce sens, est fortement expressive. Et puisqu'elle ne peut rien exprimer d'autre symboliquement que ce qui lui est associé depuis d'autres langages symboliques, l'expressivité semble être pour elle la seule voie pour pointer vers l'avenir. Cependant, pour être non seulement expressif, mais être expressif *de quelque chose de nouveau*, il faudrait qu'un objet culturel soit en mesure d'élargir le « répertoire affectif » propre à une culture et aux individus qui la composent. Cet enrichissement de l'affectivité est un produit de l'histoire de la culture : il est réalisé grâce à l'accumulation d'expériences, aux jugements qui ensuite s'y rapportent, et finalement au passage progressif de ces jugements du conscient à l'inconscient, de l'intellectuel à l'affectif. L'art qui montre la voie vers l'avenir doit donc être en mesure d'abord de produire un sens nouveau, pour qu'ensuite il devienne partie intégrante d'une culture. Mais, puisque la musique ne peut symboliser que médiatement (par associations répétées à d'autres symboles ou à d'autres expériences) et ne peut à proprement parler faire subir de transformations *structurelles* aux contenus qu'elle évoque (sa « syntaxe » n'en étant pas vraiment une, puisqu'elle n'est pas *signifiante*), elle ne peut être la source de nouveaux jugements — alors que peuvent l'être, en un sens, les arts représentatifs, tout comme le peuvent les langues. La musique dépend d'une réalisation antérieure de ce passage de l'intellectuel à l'affectif pour atteindre elle-même à de nouvelles possibilités expressives. Pour qu'une musique soit expressive d'une époque, il faut que la vie intellectuelle de cette époque se soit déjà décantée dans sa vie affective. Puisque la musique ne peut introduire quelque chose de nouveau dans la vie affective, ne pouvant produire les jugements propres à la vie intellectuelle, il semble bien qu'elle ne puisse, ni du point de vue de l'expression symbolique ni de celui de l'expressivité, pointer vers l'avenir.

Ce caractère retardataire de la musique, s'il met en question la possibilité qu'elle puisse tracer la voie d'un avenir pour la culture, n'empêche pas forcément ses œuvres d'être comptées au nombre des classiques. Chaque époque a des aptitudes propres qu'elle peut chercher à développer en vertus exemplaires ; c'est là, selon Nietzsche, un signe du « goût classique »[14]. Dans *Opinions et sentences mêlées*, c'était justement un certain nombre de compositeurs (et, comme toujours, Goethe) qui étaient présentés comme exemplaires de certaines qualités auxquelles les Allemands peuvent aspirer, puisque leur art en serait *l'expression* (au sens « symptomatique » de l'expressivité).

[14] 1879, 41[34].

> *La vertu n'est pas l'invention des Allemands*. – La distinction (*Vornehmheit*) et l'absence de jalousie de Goethe, la noble résignation érémitique de Beethoven, le contentement et la grâce du cœur de Mozart (*Mozart's Anmuth und Grazie des Herzens*), la virilité inflexible de Händel et sa liberté sous la loi, la vie intérieure paisible et transfigurée de Bach, qui n'a pas même besoin de renoncer au brillant et au succès, — sont-ce donc là des qualités *allemandes* ? — Mais si ce n'en sont pas, elles montrent du moins à quoi devraient aspirer les Allemands et ce qu'ils peuvent atteindre.[15]

Ce texte donne bien l'impression que les principaux compositeurs de l'histoire de la musique allemande depuis le 18e siècle sont des classiques au sens de Nietzsche, en tant qu'ils incarnent de façon exemplaire les plus hautes vertus accessibles aux Allemands, et fournissent donc des modèles non pas exactement pour l'imitation, mais plutôt pour l'émulation. Cependant, la perspective est ici encore une perspective *pour l'Allemagne* (même si Nietzsche laisse entendre que ces vertus ne sont pas originales, ne leur sont donc pas propres à titre d'Allemands). Lorsqu'il cherchera à penser l'art dans une perspective européenne dans *Le Voyageur et son nombre* (et avec lui, les *vertus* européennes), son jugement différera donc en bonne part, sans qu'il y ait pour autant nécessairement contradiction. Les classiques, en effet, sont intemporels *pour un peuple, pour une époque* : mais pour nous qui jetons un regard comparateur sur l'histoire, ils s'enchaînent et se relaient au fil des développements des cultures, et sont inévitablement voués à le faire encore dans l'avenir.

b. Le sentimentalisme de la musique allemande

Dans *Le Voyageur et son ombre*, c'est surtout la sentimentalité des compositeurs que critique Nietzsche. Il souligne maintenant le caractère rétrograde des œuvres des compositeurs allemands, qui pourtant ne les avaient pas empêchés d'être classiques *pour les Allemands*. Mais puisque l'élément national est une survivance, la fin d'un mouvement engagé par de lointains ancêtres qui n'a aujourd'hui plus sa raison d'être, les vertus propres ou adaptées à *un* peuple ne suffisent plus : « *National*, c'est la persistance d'une culture passée dans une culture tout à fait différente, fondée sur d'autres bases. Donc ce qui est logiquement contradictoire dans la vie d'un peuple. »[16]

[15] OSM § 298.

[16] 1878, 30[70].

Le thème du sentimentalisme est une reprise de celui du caractère rétrograde de l'art et, au premier plan, de la musique. Nietzsche l'aborde en s'arrêtant à l'« énigme » posée par l'attrait persistant des musiques les plus simplistes et pauvres, même pour ceux qui sont les mieux formés à la musique et dont le goût est le plus exigeant.

> Même si l'on possède une inclinaison pour la musique sérieuse et riche, on n'en sera peut-être, à certaines heures, que davantage subjugué, envoûté et presque fondu en extase (*hinweggeschmolzen*) ; je veux dire : [par] ces mélismes d'opéra italien les plus simples qui soient qui, en dépit de toute leur uniformité rythmique et de leur puérilité harmonique, semblent parfois chanter à nos oreilles comme l'âme même de la musique.[17]

C'est à nouveau, en un sens, du caractère double de l'intérêt pour la forme musicale dont il est ici question. Hanslick, en effet, avait mis de l'avant la valeur exemplaire de l'*arabesque*, de la beauté gracieuse de la simple ligne, pour la beauté musicale[18]. Comme au § 215 d'*Humain, trop humain*, la question est reliée de façon problématique au développement du goût. On pourrait la résumer ainsi : apprécier d'abord la forme en sa simplicité régulière, est-ce le résultat de la plus haute culture musicale — ou de la plus basse ? Ce peut à vrai dire être le résultat des deux, avait répondu Nietzsche dans cet autre texte : le plaisir aux formes peut être la manifestation d'une volonté de compréhension du contenu symbolique de l'œuvre, mais également être celle d'un plaisir pris à ses effets les plus brutaux dans leur matérialité même (comme choc, autrement dit, comme *pure intensité*)[19].

Au § 168, la reprise de la question réduit la distance entre ces deux types de réceptions axées sur la forme, en suggérant que la première (la réception symbolique) s'appuie sur la seconde (la réception purement matérielle) :

> Alors — c'était peut-être la neuvième année de notre vie — nous entendîmes la première musique, et ce fut celle-ci que nous *comprîme*s d'abord, la plus simple et la plus enfantine, donc, et qui n'était guère plus qu'une continuation du chant de nourrice et de l'air du ménétrier. (Il faut en effet être *préparé* et *exercé* pour recevoir même les plus minimes « révélations » de l'art : il n'y a absolument aucun effet « immédiat » de l'art, aussi belles qu'aient pu être les fabulations des philosophes à ce sujet.)[20]

Cette musique fait effet par le souvenir des premières expériences de *compréhension* musicale, celles où elle nous a, pour la première fois et le plus intensément, donné l'impression d'une

---

[17] VO § 168. Ce texte fait pendant aux deux textes sur la musique dont il a été question dans la section précédente, soit les HH § 215 et OSM § 171.
[18] E. Hanslick, BM, p. 45-46.
[19] Cf. HH § 215, dont il a été question plus en détail *supra*, ch. 5c.
[20] VO § 168 ; cf. 1876-1877, 23[58].

« révélation ». La simplicité des œuvres musicales que décrit Nietzsche nous transporte auprès des moments où sa puissance crépusculaire s'est d'abord révélée à nous, où pour la première fois nous avons compris son langage. C'est alors que nous y étions le plus réceptifs, et le plus vulnérables. C'est donc l'illusion remémorée d'une puissance originaire de la musique — d'un état antérieur où son expressivité nous avait paru illimitée, et, partant, également illimité son potentiel à exprimer quelque chose — qu'éveille maintenant en nous ce type d'œuvres musicales[21]. En ce sens, Nietzsche suggère que le plaisir pris à la musique est au moins en partie « sentimental » — qu'au sens de la notion schillérienne, il est non seulement porté vers le passé, mais plus encore, porté vers l'image d'un état de nature idéal[22].

Cette orientation vers un passé idéal de l'art, vers son état « naïf », est seulement l'un des deux principaux axes selon lesquels Nietzsche critique les compositeurs dans *Le voyageur et son ombre*. Le second concerne l'aptitude insuffisante au travail sur la forme de certains de ces compositeurs. Ensemble, ces deux critères permettent de rendre compte de la logique commune aux traitements critiques successifs des compositeurs allemands. Ils permettent également de mieux comprendre la place singulière laissée à Chopin, seul compositeur non allemand dont il est fait mention dans le livre, et le seul à être l'objet d'un éloge sans mélange.

Bach est le premier des compositeurs dont traite Nietzsche. Il lui consacre un bref texte qui introduit les deux axes critiques de son traitement des compositeurs allemands, soit la critique du

[21] Ce faisant, Nietzsche suit Wagner dans sa critique de l'opéra italien, mais en retourne la pointe contre lui. Wagner condamnait la musique de l'opéra italien en vertu de son absence de signification, notamment en ce qu'elle renonçait à reproduire l'union originaire entre chant et langage issue du chant populaire et plaquait ses textes frivoles sur une musique sans liens avec eux. Cette musique au naturalisme sentimental, en effet, n'était pour lui qu'une concession des compositeurs au désir de se mettre en valeur des chanteurs. Ici, toutefois, Nietzsche suggère que c'est justement la musique italienne qui doit être comprise en association avec le chant populaire (dont Nietzsche avait d'ailleurs nié l'importance en OSM § 169) ; c'est elle qui en récolte les fruits, puisqu'elle en tire sa capacité à l'expressivité et à la symbolisation. Le développement de l'expressivité et de la symbolisation musicales se ferait donc dans la continuité de la musique de l'opéra italien, et cette expressivité et cette signification s'appuierait, même dans la musique « supérieure » (comme p. ex. celle des drames musicaux de Wagner), sur des bases analogues. La véritable musique supérieure serait selon Nietzsche, plutôt que celle au symbolisme le plus riche, celle qui *s'éloigne* autant que possible de ce chant populaire et renonce à ses charmes symboliques, lesquels sont aussi peu artistiques (au sens formel d'*artistisch*) que possible. Le naturalisme des drames musicaux wagnériens les rapprocherait donc en définitive de l'opéra italien, la musique duquel était déjà « signifiante », et la dette de Wagner à l'opéra italien serait ainsi bien plus grande que celui-ci le prétend.

[22] Cf. la note 1879, 44[2], pour un emploi explicite de la distinction entre le naïf et le sentimental appliqué à certains des compositeurs qui nous intéressent ici.

sentimentalisme et celle des lacunes formelles de la musique de certains d'entre eux (ne critiquant toutefois Bach que du point de vue du premier) :

> *Jean-Sébastien Bach*. — Pour autant que l'on n'écoute *pas* la musique de Bach en connaisseur accompli et averti du contrepoint et de toutes les sortes de style fugué, et en conséquence que l'on doive renoncer à la véritable jouissance artistique (*des eigentliche artistischen Genuss*), nous nous sentirons comme auditeurs (*Hörern*)[23] de sa musique (pour reprendre l'expression superbe de Goethe) comme si nous étions présents *lorsque Dieu créa le monde*. Ainsi nous sentons qu'ici quelque chose de grand est en devenir, mais n'est pas encore : notre *grande* musique moderne. Elle a déjà surmonté le monde, en surmontant l'église, les nationalités et le contrepoint. Dans Bach, il y a encore trop de christianisme brut, de germanité brute, de scolastique brute ; il se tient au seuil de la musique (moderne) européenne, mais de là il retourne son regard vers le Moyen Âge.[24]

La réception de Bach par le public, comme musicien déjà « ancien », met en jeu les deux facettes de l'idéal artistique de Nietzsche, mais ne peut dans le meilleur des cas n'en satisfaire qu'une. D'abord, l'écoute de ses œuvres, si elle n'est pas orientée par une connaissance du style et des moyens de son époque, risque paradoxalement de donner lieu à une réception purement *symbolique*, malgré la richesse qu'elle possède au niveau de la maîtrise formelle. Il faut, de fait, être préparé davantage pour comprendre la *signification artistique* (et partant, pouvoir y prendre plaisir « véritablement artistique ») de musiques d'autres époques. La même idée, qui ouvre cette série de textes sur la musique allemande, viendra la clore en l'association à la « sentimentalité » propre à la majorité des expériences musicales[25] :

> presque toute musique ne commence à produire son effet *magique* qu'à partir du moment où nous l'entendons parler le langage de notre propre *passé* ; c'est pourquoi pour le profane, toute musique ancienne semble toujours meilleure et celle qui vient de naître n'avoir que peu de valeur : car elle n'éveille pas encore la « sentimentalité » qui, je le répète, est l'élément de bonheur essentiel de la musique pour quiconque ne peut prendre plaisir à cet art en pur artiste (*als reinen Künstler*).[26]

---

[23] En employant « Hörer » (celui qui entend) plutôt que « Zuhörer » (celui qui écoute), Nietzsche renforce l'accent sur l'absence d'activité de l'auditeur pour qui cette musique n'est que le symbole reçu passivement d'un « arrière-monde ».

[24] VO § 149.

[25] On pourrait en ce sens suggérer que cette série de textes sur la musique et les compositeurs est encadrée par ces deux textes (les §§ 149 et 168), qui en exposent de façon plus développée les principaux questionnements. Cette attention à la forme *à l'intérieur même de certaines sections thématiques du livre* (et pas seulement au niveau des textes qui les ouvrent et qui les ferment, dans le cas présent, le VO § 87 et [à mon avis] le § 170) vient à mon avis mettre à mal l'idée selon laquelle l'ordre des aphorismes dans les deux suppléments, OSM et VO, aurait été pour l'essentiel laissé au soin de l'éditeur. Selon T. Brücker, Nietzsche aurait remis des dossiers dans lesquels les aphorismes étaient organisés thématiquement, mais dans lesquels ils se trouvaient pêle-mêle (*Auf Dem Weg Zur Philosophie : Friedrich Nietzsche Schreibt « der Wanderer und Sein Schatten »*, 2017 p. 56-59). Ce serait l'éditeur qui les aurait ordonné selon la logique qu'il y aurait trouvé. Il me semble plutôt que, même dans la rédaction des compléments à HH, qui certes ne sont pas structurés par des sections nommées comme le premier, Nietzsche est très attentif à la structure de ses sections thématiques, et même aux groupements d'aphorismes à l'intérieur de ces sections.

[26] VO § 168, fin.

D'autre part, la musique de Bach *regarde vers l'arrière* : même si elle offre à l'auditeur aux connaissances et au goût développé l'opportunité d'une « véritable » expérience esthétique, celle qui découle de l'attention à la mise en forme, elle n'est pas tournée vers l'avenir. Ce qui signifie, en d'autres termes, qu'elle illustre les vertus d'une *autre époque* ; et que, comme telle, elle ne saurait servir à nous orienter vers l'avenir de la nôtre.

Les autres compositeurs, classiques comme romantiques, sont également évalués selon ces deux critères. Händel, s'il est « hardi dans l'invention de sa musique », laisse son élaboration à des procédés conventionnels, néglige donc la mise en forme. Les vertus qu'exprime sa musique sont en outre des vertus *nationales*, et non européennes : il est « tourné vers et apparenté à l'héroïsme dont un *peuple* est capable »[27]. La musique de Haydn est celle d'un « homme bon » ; mais sans pointer vers l'avenir, « il se borne à une musique dépourvue de passé »[28]. Beethoven compose « de la musique *sur* la musique », en un sens profondément sentimental : « Pour lui ce sont des réminiscences transfigurées d'un "monde meilleur", un peu comme Platon se représentait les Idées. »[29] Mozart quant à lui trouve ses mélodies dans sa nostalgie de l'Italie[30], nostalgie dont peut faire l'expérience l'auditeur à l'écoute de sa « musique de *belle humeur* (Heiterkeit) »[31]. Schubert est inventif et nourrit les autres compositeurs avec ses idées musicales, mais ne maîtrise pas suffisamment l'aspect formel de la composition, est un « artiste (*Artist*) moindre que les autres grands musiciens »[32]. Quant aux compositeurs du premier romantisme, la musique de Mendelssohn « renvoie sans cesse à ce qui la précède », elle ne peut donc avoir « beaucoup de choses "devant [elle]" »[33]. Enfin, en ce qui concerne Schumann, il regarde lui aussi vers l'arrière, et exemplifie dans sa musique le type de « l'éternel jeune homme », « comme l'ont rêvé les poètes romantiques de lieder d'Allemagne et de France vers le premier tiers de ce siècle »[34].

Tous ces compositeurs (à l'exception de Schubert) sont trop sentimentaux, et également, pour certains, trop négligents ou trop peu compétents dans le développement formel de leur musique. Ceux qui sont sentimentaux le sont notamment en ce que c'est leur *objet même*, celui à partir duquel

---

[27] VO § 150. Au § 298 d'OSM, au contraire, Nietzsche avait parlé de « la virilité inflexible et la liberté sous la loi de Händel ».
[28] VO § 151.
[29] VO § 152. Wagner s'était senti visé par ce passage, y voyant un renversement « par pure malice » d'un thème de son *Beethoven*. Voir le témoignage de Cosima Wagner dans son *Journal*, au 16 janvier 1880.
[30] VO § 152.
[31] VO § 154.
[32] VO § 155.
[33] VO § 157.
[34] VO § 161.

ils composent, qui leur paraît idéal, qu'ils ne *produisent* donc pas un idéal nouveau. Produire un idéal pour l'avenir exige de saisir, autrement dit surtout de *constituer* la beauté du présent. Il ne s'agit pas pour l'artiste de justifier l'état des choses pour engager le public à s'y résigner, mais de justifier la vie elle-même en l'affirmant même dans ce qu'elle a de plus difficile, de plus douloureux. Cet idéal doit viser à dépasser la posture problématique dans laquelle se trouve l'être humain moderne, menacé par le pessimisme à tous les détours. Or, il n'est pas possible de *dépasser* quelque chose lorsque l'on s'engage dans une production *reproductive*, comme l'est celle de l'art sentimental[35].

c. « Chaînes » et liens

Dans *Opinions et sentences mêlées*, Nietzsche avait reconsidéré son jugement sur Goethe en tant qu'artiste. Non plus limitée par une posture résolument sentimentale dans laquelle il « vivait dans l'art comme dans le souvenir de l'art véritable »[36], la poésie de Goethe pouvait désormais servir de « *panneau indicateur (*Wegweiser*) pour le futur* »[37] et être la source d'une pratique artistique renouvelée, proche à maints égards de celle des Grecs. En ce qui concerne la musique, en revanche, Nietzsche se montrait plus décidément critique, notamment en tenant Wagner responsable de la transition récente de la musique vers une période baroque[38]. Or, dans *Le Voyageur et son ombre*, livre duquel le nom de Wagner est totalement absent (comme il l'était par ailleurs d'*Humain, trop humain*), Nietzsche manifeste cette fois une certaine ouverture envers la possibilité que la musique réalise son idéal d'un art « classique », orienté vers l'avenir, lorsqu'il affirme que l'on retrouve chez Chopin sa marque essentielle, la « danse dans les liens »[39].

Si Nietzsche s'était, dans *Humain, trop humain*, montré très critique face à la croyance au génie et à ce que celle-ci faisait à la musique, aux artistes et aux auditeurs, il avait tout de même maintenu une perspective ambivalente vis-à-vis de Wagner. Le compositeur semblait alors réaliser en musique l'idéal d'une apparence de liberté conquise dans des limites auto-imposées — soit l'idéal même que

---

[35] Cf. p. ex. les développements sur la culture classique littéraire au début du cours sur l'*Histoire de la littérature grecque*, EPN XI, p. 245-246 : « Leur caractère classique [*scil.* aux "*littératures classiques originelles*"] est le produit d'une *haute* culture, mais qui ne repose pas sur des livres. […] Une littérature originale ne peut pas naître d'une autre ; il faut qu'elle surgisse d'ailleurs : d'un besoin autre que littéraire. Chaque fois qu'est née une littérature classique, elle a procédé de quelque chose de nouveau *qui n'était pas* une culture littéraire, qui n'avait rien à voir avec elle. »

[36] HH § 221.

[37] OSM § 99.

[38] Voir *supra*, les chs 6 et 7.

[39] VO § 159.

Nietzsche associait aux Grecs, et après eux, aux Français[40]. Sa prise de position beaucoup plus critique vis-à-vis du compositeur dans *Opinions et sentences mêlées* semblait devoir signifier le retrait de cette distinction qu'il lui prêtait encore peu de temps auparavant — et, possiblement, signifier également la mise en cause de l'aptitude même de la musique à atteindre cet idéal, elle qui par l'influence de Wagner négligeait maintenant la forme au profit d'un souci quasiment exclusif de l'expression. Restait toutefois toujours possible qu'un compositeur d'une époque antérieure, doté d'un goût classique, ait déjà réalisé cet idéal en musique, et puisse encore aujourd'hui servir de modèle, se révéler « classique » pour nous comme peut-être pour l'Europe de l'avenir. C'est là à vrai dire le rôle que Nietzsche semble vouloir faire jouer à Chopin en suggérant dans *Le voyageur et son ombre* qu'il « danse dans les liens ».

L'image bien connue d'une « danse dans les chaînes » (*in Ketten Tanzen*) ou dans les « liens » (*Fesseln*) comme métaphore de la création artistique est due à Voltaire, à qui, par ailleurs, *Humain, trop humain* était dédié dans sa première édition. Dans une lettre datée du 24 janvier 1761, Voltaire écrivait à Deodati de Tovazzi, qui lui avait envoyé un exemplaire de son livre sur *L'excellence de la langue italienne*, pour contester sa déclaration hâtive de la supériorité de l'italien sur le français. Après avoir défendu les sonorités de la langue française et son abondance lexicale, il se livre à une comparaison des règles imposées au poète des deux langues :

> Vous possédez, monsieur, des avantages bien plus réels [*scil.* que ceux de la création de diminutifs], celui des inversions, celui de faire plus facilement cent bons vers en italien que nous n'en pouvons faire dix en français. La raison de cette facilité, c'est que vous vous permettez ces *hiatus*, ces bâillements de syllabes que nous proscrivons ; c'est que tous vos mots finissent en *a*, *e*, *i*, *o*, vous fournissent au moins vingt fois plus de rimes que nous n'en avons, et que, par-dessus cela, vous pouvez encore vous passer de rimes. Vous êtes moins asservis que nous à l'hémistiche et à la césure ; vous dansez en liberté et nous dansons avec nos chaînes.[41]

Voltaire introduit l'image pour établir les difficultés supplémentaires que comporte la composition de vers en français, non pas comme un idéal, mais comme un descriptif de la pratique des poètes. En effet, il écrit quelques lignes plus loin que « [s]i le peuple a formé les langues, les grands hommes les perfectionnent par les bons livres ; et la première de toutes les langues est celle qui a le plus d'excellents ouvrages. »[42] C'est le résultat de la production artistique, et non la quantité de

---

[40] Voir *supra*, introduction à la deuxième section et 6c.

[41] Voltaire, *Lettres choisies*, 1876, p. 425-426. La dernière phrase est marquée de deux lignes dans la marge. Le dernier mot est souligné dans l'exemplaire personnel de Nietzsche (NPB, p. 633-634).

[42] Voltaire, *Lettres* choisies, p. 426. Le passage, à partir de « perfectionnent », est marqué jusqu'à sa fin d'une ligne verticale dans la marge. La phrase précédente (celle qui commence par « La raison… ») est également marquée d'une ligne dans la marge.

contraintes qui lui sont opposées, qui détermine la qualité de l'œuvre selon Voltaire. Les contraintes dont il est ici question sont héritées historiquement et doivent être maîtrisées. En outre, les chaînes ne désignent pas ici n'importe quelle contrainte, mais un excès de contraintes : le poète italien est « libre » dans la mesure où il n'est pas aussi contraint que le français, mais il n'est que comparativement libre. Le danseur et le poète sont toujours limités par des règles comme par d'autres résistances, par la régularité impitoyable de la mesure, par l'inertie du corps ou de l'esprit, et ainsi de suite. Voltaire, avec cette image de la « danse dans les chaînes », met ainsi en évidence le simple fait que les conventions linguistiques et artistiques opposent beaucoup plus de résistance à la création poétique pour les Français que pour les Italiens.

Nietzsche utilise la formule de Voltaire (à l'infinitif) dans le titre du § 140 du *Voyageur et son ombre*, mais il l'évite partout ailleurs dans *Humain, trop humain* et ses compléments, à l'exception d'une mention entre guillemets dans le même aphorisme. L'absence de l'expression ailleurs dans ces livres est surprenante, puisque Nietzsche y discute l'idée qu'elle semble désigner à plusieurs reprises. Or, partout ailleurs, Nietzsche parle de « danse dans les liens » (*Fesseln*) plutôt que dans les chaînes (*Ketten*). Ceci est particulièrement remarquable au § 221 d'*Humain, trop humain*, sur « *La révolution dans la poésie* », où est exposé pour la première fois cet idéal, et où il n'y a pas une seule mention de chaînes[43]. Cette différence lexicale peut sembler mineure, mais Nietzsche n'est pas du genre à faire un emploi approximatif de métaphores[44]. Par ce changement terminologique, il signale un changement de régime de la métaphore et une redéfinition conséquente de ses paramètres. Les chaînes évoquent la continuité et la contrainte ; l'image est liée à des idées telles que la nécessité et le poids de l'histoire, tout comme l'ombre du titre du *Voyageur et son ombre* et du dialogue qui l'encadre[45]. Les entraves, en revanche, sont une image de contraintes immédiates, sans signification temporelle supplémentaire. La modification par Nietzsche des termes de la comparaison évacue donc la référence à l'histoire et à la pratique traditionnelle, et se concentre plutôt sur l'atteinte de la maîtrise artistique en dépit des contraintes qui se sont ajoutées à celles qui

[43] Le terme « liens (*Fesseln*) » y revient par contraste quatre fois.

[44] Sur la « surdétermination » des métaphores chez Nietzsche, voir É. Blondel, *Nietzsche, le corps et la culture*, ch. 2.

[45] Voir en particulier VO § 350 et la discussion de ce que Nietzsche appelle la « maladie des chaînes (*Ketten-Krankheit*) ». Les chaînes (*Ketten*) que l'être humain s'est imposées « afin de désapprendre à se conduire comme un animal » — les moyens de la culture morale, « ces erreurs lourdes et sensées (*jene schweren und sinnvollen Irrthümer*) des représentations morales, religieuses, métaphysiques » — sont ce dont il doit maintenant se libérer pour achever ce travail de « séparation de l'être humain de l'animal ». Il s'agit là de la tâche de l'esprit libre, qui pourra ensuite atteindre à un « *allègement de la vie* ».

appartiennent déjà au processus de création. Cela ne signifie pas que toutes ces entraves sont anhistoriques, mais plutôt qu'elles ne doivent pas *nécessairement* être historiques[46]. Les conventions, notamment, pourront en faire partie, mais ne constituent par le tout de ces entraves, ni ne sont *en elles-mêmes* nécessaires pour la production de type classique qui caractérise cet idéal[47]. Ce qui est commun à toutes ces formes d'art « classiques », ce n'est pas certaines contraintes conventionnelles qui se transmettraient d'époque en époque, mais le fait même de prendre sur soi des contraintes.

C'est ainsi, selon lui, que les Grecs produisaient leur art, et c'est vers cette pratique que Goethe tendait et peut montrer la voie[48]. La réalisation de cette condition (la danse dans les liens) n'est cependant pas encore tout à fait suffisante pour que l'art produise le type d'effets propres à orienter et éventuellement à pousser le présent vers un avenir plus élevé culturellement. Il faut également que les artistes s'astreignent à un certain réalisme dans le choix des matériaux de leurs œuvres[49]. La maîtrise de contraintes arbitraires ne peut à elle seule conférer à l'art un caractère formateur efficace : une représentation de la réalité contemporaine est également essentielle si l'œuvre doit

---

[46] Voir *Histoire de la littérature grecque*, EPN XI, p. 277, où est suggéré que les grands artistes tragiques *empruntent* des contraintes plutôt que de se les voir imposer : « […] plus remarquables sont les artistes aux dons multiples et néanmoins capables d'*unité* comme surtout Eschyle et les autres. Ils ont tout emprunté : le tragédien est le moins créateur. *C'est précisément chez eux qu'il faut au plus haut point considérer la fécondité* parce qu'ils eurent à surmonter les plus grandes difficultés : un θαῦμα [merveille] éternel! » Cf. p. 275 : « On doit d'abord partir de la *difficulté propre à chaque genre* comparé aux autres, et se demander ensuite comment dans chacun d'eux les auteurs ont travaillé, avec facilité ou laborieusement. On devrait alors parler de la plus grande productivité lorsque le genre lui-même offre les plus grandes difficultés et lorsque chaque auteur doit affronter les plus grandes difficultés qu'il s'impose à lui-même, tandis qu'il parvient *néanmoins* à un nombre surprenant de créations. C'est là que se révèle, mesurée aux difficultés les plus complexes, *la grandeur de son instinct de créateur*, l'irrésistibilité de cet instinct : on n'a pas affaire simplement à une envie prolixe de produire qui se manifesterait dans des conditions par hasard favorables et confortables, mais un désir de créer qui se révèle riche et fécond malgré de sévères entraves. »

[47] C'est pour cette raison que je dévie des interprétations de cette idée par O. Ponton (« "Danser dans les chaînes" : la définition nietzschéenne de la création comme jeu de la convention », dans *Philosophique*, vol. 7, 2004) et S. Barbera (« Goethe versus Wagner. Le changement de fonction de l'art dans Choses humaines, trop humaines », dans *Nietzsche. La philosophie de l'esprit libre*, P. D'Iorio et O. Ponton [éds], 2014), qui ne comptent au nombre de ces liens que les « entraves » historiques, à savoir les conventions, alors que l'image de Nietzsche a une portée beaucoup plus large, tout comme l'emploi qu'il en fait. Le traitement par Nietzsche du thème de la mode est révélateur à cet égard. À la fin d'OSM § 209, il écrivait : « Même des lois insensées confèrent la liberté et la paix de l'âme (*Gemüth*), pourvu que beaucoup s'y soient soumis. » Le VO § 122, consacré à la « [*c*]*onvention artistique* », traite pour l'essentiel du même thème, cette fois dans le contexte de l'agôn artistique. Nietzsche, en effet, avait initialement écrit, dans la version au propre, que les Grecs « n'avaient pas la moindre crainte de la mode ; c'est par elle qu'ils étaient unis à leur public » (KGW IV/4, p. 325), avant de rayer « mode » et de le remplacer par « convention ». Le HH § 215, enfin, analyse le phénomène de la mode contemporaine, et la loue à cause de sa convergence avec son idéal européen et la *Stimmung* de liberté d'esprit qui lui convient. Bref, la convention, comme la mode, n'est jamais valorisée *comme telle*, mais est précisément valorisée en vertu des effets de l'exercice d'autolimitation qu'elle favorise.

[48] OSM § 99.

[49] Voir OSM § 99 et § 114.

contribuer à l'(auto)culture de son public en général, pour que celui-ci puisse s'approprier les moyens de l'art et les appliquer à sa propre vie. Il ne doit pas s'agir d'une simple reproduction du monde réel, ni *a fortiori* d'une représentation soutenue de ses pires aspects, laquelle tendrait plutôt à satisfaire le « [*b*]e*soin d'art de second ordre* » des pessimistes[50]. Le réalisme est plutôt essentiel à l'*efficacité* des œuvres d'art. Le public pourra mieux s'approprier les œuvres qui parlent directement à sa situation, et en mettre à son tour en œuvre les moyens dans et pour sa vie.

Cette référence au monde contemporain, cependant, se concrétise au mieux par un processus de référence linguistique ou encore par la représentation imitative. La musique se trouve donc, comme nous l'avons vu plus haut, dans une position fâcheuse quant à la possibilité pour elle de réaliser cet idéal : d'une part, elle dispose de moyens limités pour faire référence à des phénomènes concrets ; et, d'autre part, ses capacités expressives accusent toujours un retard sur la réalité contemporaine. L'art ne doit pas se contenter d'évoquer une vie idéale toute faite (et, comme telle, inadaptée au présent), mais devrait exemplifier son façonnage à partir de matériaux issus de la vie contemporaine.

d. La Barcarolle *de Chopin*

Au § 159 du *Voyageur et son ombre*, intitulé « *Liberté dans les liens* (*Fesseln*) — *une liberté princière* », Nietzsche loue Chopin après avoir, comme nous l'avons vu, condamné le sentimentalisme de la tradition classique allemande.

> [...] Chopin avait la même distinction princière (*fürstlische Vornehmheit*) de convention dont fait montre Raphaël dans l'emploi des couleurs traditionnelles les plus simples, — non toutefois quant aux couleurs, mais quant aux traditions mélodiques et rythmiques.[51]

La musique de Chopin, affirme-t-il maintenant, réussit à atteindre l'apparence de liberté dans la contrainte qu'illustre l'image de la « danse dans les liens ». Une version préliminaire du passage décrit son succès en des termes encore plus fort :

> Il les laissait conserver leur importance (*liess er gelten*) [*scil*. aux chaînes des traditions rythmiques et mélodiques] *parce qu'il était né dans l'étiquette* (als geboren in der Etiquette), sauf qu'il savait danser dans les anciennes formes mélodiques et conventions rythmiques, comme aucun autre musicien ne l'a pu.[52]

Malgré les entraves qu'il assume, « Chopin, l'inimitable »[53], danse avec plus de liberté et de grâce que tous les musiciens, avec ou sans entraves. Nietzsche insiste régulièrement sur l'idée que la

[50] OSM § 169.
[51] VO § 159.
[52] KGW IV/4, p. 329.
[53] VO § 159.

contrainte, et non la liberté, est la mère de l'invention ; dans le cas de l'art, l'invention de nouvelles solutions aux problèmes artistiques anciens ou nouveaux[54]. Contre les récits romantiques d'une création libre et intuitive, Nietzsche soutient que des contraintes supplémentaires pourraient favoriser une plus grande maîtrise, et par suite prêter une plus grande valeur aux productions artistiques pour le développement de la culture.

Cette comparaison de Chopin à Raphaël avait déjà une longue histoire lorsque Nietzsche se l'approprie en 1879. D'abord formulée par Heinrich Heine en 1841[55], elle était devenue l'un des nombreux clichés entourant l'existence de Chopin dans les salons parisiens, qui circulaient entre les soirées de ces salons, la presse et le monde littéraire[56]. Balzac, à titre d'exemple, l'avait reprise dans son *Cousin Pons*. Nietzsche, quant à lui, s'il ne l'a pas d'abord trouvée chez Heine, l'aura peut-être rencontrée dans l'un des livres conservés dans sa bibliothèque, *Die Grosse Pianoforte Virtuosen unserer Zeit* de Wilhelm von Lenz, de 1872[57]. L'auteur y reprend la comparaison en mettant l'accent sur la *couleur* du jeu de Chopin : « La couleur des sons de Chopin est comme celle de Raphaël ! Il est le Raphaël du piano — bien qu'il ne faille pas chercher ses madones dans les églises, mais dans la vie ! »[58] Lenz insiste avec emphase et dans plusieurs passages sur cette comparaison picturale, en qualifiant Chopin de « peintre au pastel » « comme aucun ne l'avait été jusqu'alors »[59], « un charmant peintre à l'aquarelle »[60]. Chez ces auteurs contemporains de Chopin, cependant, la comparaison à Raphaël concernait toujours son jeu pianistique, et pas ses compositions, ni même en particulier son interprétation de celles-ci. Elle était formulée d'une manière impressionniste qui trahissait son origine romantique, dans l'évocation d'un certain art de la nuance que Chopin aurait exercé au piano et dont l'effet aurait été ressenti par l'auditeur comme analogue à celui de la contemplation d'un tableau de Raphaël. Au lieu de cela, Nietzsche recentre la comparaison sur la similitude des manières dont les deux artistes ont produit de nouvelles œuvres en relation avec la tradition de leurs arts respectifs. Pour ce faire, il a dû dépouiller la comparaison de ses connotations romantiques, ce qu'il réalise en comparant Chopin à une autre image de Raphaël : celle que l'on peut trouver dans la

---

[54] Cf. la description de l'apparition des génies en HH § 231.

[55] Dans un texte pour l'*Allgemeine Zeitung* repris dans *Lutezia*, dans *Werke. Düsseldorfer Ausgabe*, vol. 13/1, p. 125.

[56] Voir J.-J. Engeldinger, *Chopin, âme des salons parisiens : 1830-1848*, 2013, pour une description richement documentée de cet environnement.

[57] NPB, p. 348.

[58] W. von Lenz, *Die grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft. Liszt — Chopin — Tausig — Henselt,* 1972, p. 74.

[59] W. von Lenz, *Die grossen Pianoforte-Virtuosen*, p. 120.

[60] W. von Lenz, *Die grossen Pianoforte-Virtuosen*, p. 143.

tradition classique allemande. Pour Winckelmann, Raphaël était un modèle de cette imitation des œuvres des Anciens qu'il appelait de ses vœux, lui qui avait réussi à produire une grande beauté en apprenant d'eux ; si quelqu'un était devenu « inimitable », c'était bien lui. Goethe, quant à lui, avait suggéré dans son *Voyage en Italie* que la grandeur de Raphaël ne pouvait être mesurée sans une compréhension de son imbrication dans l'histoire :

> [Ses maîtres] se sont appuyés sur le sol solide de la vérité, ils ont posé les larges fondations avec assiduité, voire avec frayeur, et, rivalisant les uns avec les autres, ils ont construit la pyramide pas à pas, jusqu'à ce qu'enfin, soutenu par tous ces avantages, lui, éclairé par le génie céleste, pose la dernière pierre du sommet, au-dessus et à côté duquel personne d'autre ne peut s'élever.[61]

En subvertissant la signification de la comparaison en la rapportant à l'image de Raphaël des partisans du classicisme, Nietzsche dresse le portrait d'un Chopin lui aussi classique. Une telle démarche avait de quoi surprendre en 1879 : en Allemagne en particulier, Chopin était alors surtout considéré comme un compositeur de musique de salon, un genre généralement situé tout en bas de la hiérarchie de la musique sérieuse[62]. Même si Schumann avait loué certaines de ses productions de salon comme transcendant les limites du genre, les œuvres de Chopin ont souvent été tenues dans les cercles musicaux pour de simples exemples de sentimentalité romantique, au moins jusqu'à la fin du siècle[63]. La Barcarolle op. 60, dont le § 160 fournit une illustration pittoresque, avait été jugée trop maladive même par Liszt dans son élogieuse monographie de 1852 sur le compositeur[64] ; et Nietzsche lui-même, au début des années 1870, estimait, selon le témoignage de son étudiant Ludwig Kelterborn, que la musique de Chopin pouvait avoir un effet délétère sur la jeunesse[65]. Cette même pièce, dont la description accompagne cette revalorisation de Chopin en tant que classique, est en outre l'une des pièces les moins « classiques » du compositeur.

Et pourtant, c'est bien l'aptitude à la mise en forme propre aux artistes « classiques » que Nietzsche appréciait chez Chopin :

> Le *plus haut* sens des formes, [soit de] développer de façon *conséquente* (folge*richtig*), à partir de la forme la plus simple, les choses les plus compliquées — je le trouve chez CHOPIN.[66]

---

[61] Goethe, *Voyage en Italie,* HA, vol. 11, p. 103.

[62] J.-J. Eigeldinger, *L'univers musical de Chopin*, 2013, p. 102.

[63] J.-J. Eigeldinger, *L'univers musical de Chopin*, 2013, p. 101 et 104.

[64] C'était le cas pour toute la production tardive de Chopin, selon Liszt. Voir à ce sujet J.-J. Eigeldinger, *L'univers musical de Chopin*, 2013, p. 98-99.

[65] Selon le récit que fait L. Kelterborn de ses conversations avec Nietzsche sur la musique dans les années 1870, Nietzsche avait un jour déclaré que « la musique de Chopin est un poison pour les sensibilités (*Gemüthen*) des jeunes filles » (KGB II/7-1, p. 597 ; voir aussi p. 584).

[66] 1878, 28[47]. Contraster à 1878, 27[29] sur Wagner et le manque de « composition » de sa musique.

Chopin se distinguerait donc par son caractère de classique parmi les romantiques. Il fait montre d'une maîtrise dans la contrainte là où les romantiques se concentrent uniquement sur l'expression. Parmi les mentions explicites des compositeurs don't j'ai traité plus haut survient aussi une série de références à la musique romantique contemporaine : plusieurs de ces textes font implicitement (mais très clairement) référence à Wagner. La première de ces mentions repose sur un bon mot :

> *Récitatif*. — Autrefois, le récitatif était sec ; nous vivons maintenant à l'époque du *récitatif mouillé* : il est tombé à l'eau, et les vagues l'entraînent où elles veulent. »[67]

Le *recitativo secco*, qui ponctue l'opéra depuis la période baroque jusqu'à la période classique, est censé calquer le rythme et l'intonation de la parole, et n'est habituellement accompagné que par la basse continue (le *continuo*, réalisation improvisée d'une basse avec indication chiffrée des accords, souvent par un clavecin, parfois aussi au luth, à la viole de gambe, etc.). La métaphore aquatique concerne par contraste la mélodie infinie wagnérienne, l'abandon aux « vagues » de l'harmonie de son riche accompagnement instrumental[68]. Dans la mélodie infinie, le rythme se complexifie et se délite : il ne suit plus le modèle de la langue orale et de ses périodes, mais suit un tracé tortueux et imprévisible. La forme se perd au profit de la puissance expressive. On cherche aussi maintenant à transformer les œuvres du passé pour qu'elles parviennent à produire des effets aussi puissants. Et à défaut de les réarranger ou réorchestrer pour leur prêter de nouvelles couleurs[69], on leur impose l'expression d'une profondeur insondable par des pratiques interprétatives. C'est ainsi que « *[l]'interprétation la plus moderne de la musique* », c'est-à-dire l'interprétation « tragico-dramatique », cherche à lui insuffler par imitation l'attitude du « *grand pécheur*, comme le christianisme se le représente et le souhaite »[70]. Cette interprétation dramatique, qui tend à rendre toute musique expressive de l'affectivité religieuse dans tout ce qu'elle a d'excessif, permet « l'*effet* plus puissant ». Mais, objecte Nietzsche, la puissance de l'effet ne saurait être le seul critère de l'art : le plus important est plutôt *sur qui* l'on fait effet, et *en quoi* la musique fait effet sur le public[71]. Cette tendance contemporaine, qui remplace l'exemplification d'un

---

[67] VO § 153 ; Wagner s'était souvent prononcé contre le *recitativo secco*.

[68] Cf. OSM § 134, et sur ce texte, *supra,* ch. 6d.

[69] Ce qu'avait d'ailleurs fait Wagner avec les opéras de Gluck.

[70] VO § 156.

[71] VO § 165 et la version préparatoire de VO § 156 (KSA 14, p. 193). Cf. également VO § 164, sur la querelle des gluckistes et des piccinnistes, qui suggère que celle-ci a été décidée en faveur de Gluck par la « force » expressive de sa musique, mais que celle-ci n'a pas suffi à donner « *raison* (Recht) » à Gluck. La version préparatoire était encore plus claire : « Dans toutes les guerres esthétiques qui furent éveillées par des artistes également, c'est la force qui décide en fin de compte, et pas la raison (*Vernunft*) (c'est-à-dire ici : la finesse du goût). » (KSA 14, p. 193)

type vertueux propre à l'art classique par l'expressivité maximale que permet un style interprétatif imprégné d'affects religieux, pose un risque culturel pour Nietzsche. Cette musique ne pourra en tout cas jamais être une musique « classique », qui exemplifie les vertus propices au présent et à l'avenir. Son intensification tendra au contraire à un retour de l'artiste à la religion, à une nouvelle musique d'église — bref, au *Parsifal* de Wagner[72].

En Chopin, par contraste, par l'emploi de la métaphore de la « danse dans les liens » et par l'association à la figure classique de Raphaël, Nietzsche donne l'impression d'avoir trouvé un musicien qui puisse satisfaire à son idéal. Mais le texte indique seulement que Chopin réalise son idéal formel de création artistique ; il n'indique pas si Chopin pourra répondre à l'autre critère, plus problématique pour la musique. L'exigence d'ancrage dans la réalité contemporaine, de « réalisme », n'est en effet pas mentionnée au § 159. Chopin réussit certes à détourner l'attention de l'auditeur depuis l'expressivité de sa musique vers la maîtrise artistique qu'il y démontre, mais il reste à voir s'il pourrait, comme Goethe en poésie, fournir un modèle de vie harmonieuse dans le monde contemporain. Le paragraphe suivant, également consacré à Chopin, semble devoir apporter les pistes d'une réponse à cette question :

> *La Barcarolle de Chopin*. — Presque toutes les situations et manières de vivre ont leur moment de *bonheur* (seligen *Moment*). C'est lui que les bons artistes savent prendre au filet. Même l'existence au bord de l'eau (*am Strande*) a le sien, elle si ennuyeuse, si sale, si malsaine à vivre, et côtoyant la canaille la plus bruyante et la plus cupide ; — ce moment de bonheur, Chopin l'a si bien fait chanter, dans la Barcarolle, qu'à l'écouter l'envie pourrait prendre même les dieux de passer de longues soirées d'été allongées dans une barque.

La forme musicale de la barcarolle s'inspire du chant des bateliers vénitiens, et son rythme ternaire imite le balancement de leurs embarcations[73]. Cette forme, aisément reconnaissable, fait figure de *symbole* : elle évoque une vie singulière, exprime une réalité concrète, que Nietzsche traduit en mots dans son texte. Celui-ci avait déjà traité d'une question similaire dans le *Richard Wagner à Bayreuth*, où il avait proposé de distinguer la musique du « pathos », romantique, de celle de l'« éthos », classique. La grande réussite de Wagner avait été, selon ce texte, l'expression du *pathos* en musique

---

[72] VO § 158. Remarquons toutefois que Nietzsche insiste à de très nombreuses reprises dans ses notes sur l'idée que Wagner n'est *pas* allemand, souvent toutefois dans une visée apparemment critique, pour l'accuser d'exagérer son originalité (voir p. ex. 1878, 27[57] et 1878, 30[76], [109], [149] et [170]). L'attitude de Nietzsche vis-à-vis de Wagner, même alors qu'il le critique très durement dans ces compléments, reste ambivalente, comme le montre la note suivante : « Aimer l'art de Wagner en bloc est tout aussi *injuste* que le détester en bloc. » (1878, 27[23])

[73] M. J. E. Brown & K. L. Hamilton, article « Barcarolle », dans *Grove Music Online*, 2001.

avec « *clarté* » ; d'avoir réussi « à mettre dans sa musique, dans la bouche du processus sonore de l'émotion et de la passion, un discours totalement dénué d'ambiguïté »[74]. L'idée d'une telle précision de l'expression musicale n'est plus d'actualité en 1878-1879. Quant à la « musique de l'éthos », plutôt que d'exprimer le déploiement des passions, leurs enchaînements infiniment complexes et leurs subtiles imbrications, elle imitait plutôt par une forme singulière un état d'âme singulier :

> Autrefois, une humeur (*Stimmung*), un état calme, serein (*heiterer*), recueilli ou encore pénitent devait se laisser reconnaître par des sons, on voulait, par une certaine similitude frappante de la forme et par la durée prolongée de cette similitude, obliger l'auditeur à interpréter cette musique et le mettre finalement dans le même état d'âme (*Stimmung*) [que celle-ci]. À toutes ces images d'humeurs et d'états, des formes particulières étaient nécessaires ; d'autres [états d'âme (*Stimmungen*)] devenaient courants en [ces formes] par convention »[75].

Chaque œuvre, dans cette musique prébeethovénienne, exprimait donc *une Stimmung*, un seul état pour ainsi dire *habituel* (un éthos), plutôt que d'illustrer l'enchaînement d'une grande variété d'émotions. Chopin, de fait, compose encore dans le cadre de telles formes plus brèves, qui en elles-mêmes peuvent exprimer un état d'âme unique (par une association conventionnelle ou non), et ce, même s'il adopte des tendances romantiques : outre sa barcarolle, pensons à ses mazurkas, à ses nocturnes, à ses valses, etc. Il ne compose pour l'essentiel pas des œuvres à plusieurs mouvements, mais des pièces isolées, alors que bon nombre de ses contemporains, depuis Beethoven, avaient cherché avec les différents mouvements de la forme symphponique à dépeindre le progrès de la passion, sans réussir pour autant à en relier les différents moments, dans la mesure surtout où ces moments étaient représentés par des mouvements séparés[76].

D'une part, la forme de la barcarolle permet donc de renvoyer à une réalité concrète, et d'autre part, l'aptitude de Chopin à « danser dans les liens » marque indéniablement sa maîtrise de la mise en forme. Mais avons-nous pour autant la mise en forme *dans* la réalité concrète ? Autrement dit, comment ces deux aspects peuvent-ils s'articuler l'un à l'autre dans une œuvre musicale, dans la mesure où l'une est un symbole au référent très général, et l'autre une mise en forme selon des règles qui ne touchent pas vraiment à ce symbole et à sa signification ? Dans quelle mesure la *Stimmung*

---

[74] RWB § 9, p. 153 (KSA 1, p. 493)

[75] RWB § 9, p. 152 (KSA 1, p. 491). J'interprète ici la fin très allusive de la phrase. Nietzsche parle plus haut de similitudes pour ainsi dire « naturelles » entre les formes musicales et des *Stimmungen* ; ce membre de phrase évoque la possibilité supplémentaire d'une genèse par la convention.

[76] RWB § 9, p. 151-153 (KSA 1, p. 491-493).

illustrée par la forme musicale de la barcarolle en elle-même peut-elle se laisser infléchir, transformer par la musique de l'une de ses réalisations ?

Cette question difficile n'est pas abordée directement par Nietzsche, mais sa description imagée de la *Barcarolle* peut laisser penser qu'une certaine combinaison de ce type est réalisée dans ce « moment de bonheur », ce « *selige Moment* » que capture Chopin, à l'instar de tous les « bons artistes ». L'adjectif « *selig* » décrit un bonheur exceptionnel et évoque la satisfaction ; mais il possède également la connotation religieuse de la béatitude[77]. Ce que suscite la *Barcarolle* est en ce sens analogue à l'effet des œuvres des peintres de paysages qu'admirait Nietzsche — au premier plan, Poussin et Claude Lorrain — et des paysages de l'Engadine : « Cette beauté dans sa totalité faisait courir un frisson et incitait à l'adoration (*Anbetung*) muette de ce moment et de sa révélation. »[78] Ce moment *justifie* une vie, aussi difficile et déplaisante soit-elle par ailleurs, et en rappelle la valeur[79]. Elle s'oppose au moment d'*ivresse extatique* dépeint par la musique romantique, moment de désordre affectif qui *humilie* la vie par l'illusion de l'existence d'un monde supérieur, et qui entraîne sur une mauvaise voie, sur le chemin d'une démesure évidemment illusoire — le chemin de la conviction. Ce processus était décrit au § 114 d'*Humain, trop humain*, sur « *L'élément non grec dans le christianisme* » :

> Le christianisme, au contraire [des Grecs], écrasait et brisait complètement l'homme et l'enfonçait comme dans une boue profonde : dans le sentiment de complète abjection, il faisait alors briller d'un seul coup l'éclat d'une miséricorde divine, de sorte que la personne surprise, étourdie par la grâce, poussait un cri d'extase et croyait un instant porter en elle le ciel tout entier. C'est à cet excès maladif du sentiment, à la profonde corruption de la tête et du cœur qu'il nécessite, que tendent toutes les inventions psychologiques du christianisme : il veut anéantir, briser, étourdir, enivrer, il n'est qu'une chose qu'il ne veut pas : la *mesure*, et c'est pourquoi il est, au sens le plus profond du terme, barbare, asiatique, non noble, non grec.[80]

L'image du batelier vénitien comme une sorte de gredin jouissant de lui-même est mise en vis-à-vis avec celle du « grand pécheur » qui désespère de son existence terrestre et croit à une échappatoire ; et seule la première, selon Nietzsche, est noble et plus conforme au tempérament grec[81]. La

---

[77] Grimm[1], article « selig ».
[78] VO § 295 et 1879, 43[3], et le VO § 309 sur le caractère idéal de cette représentation artistique. L'emploi d'un vocabulaire à consonance religieuse me semble justifier la mise en relation des VO §§ 160 et 295.
[79] Cf. A § 240.
[80] HH § 114 ; cf. A § 239. Le thème du moment (sublime) d'exception et de sa signification est à rattacher à celui de l'illusion de la « profondeur » des mots et des pensées. Dans les deux cas, l'*intensité* d'un moment, causée par la riche résonance d'une affectivité surchargée, laisse croire à la profondeur et à vérité d'une pensée là où il n'y a à vrai dire que puissance. Sur ce sujet, voir notamment 1880, 4[300], qui résume bien la question.
[81] VO § 156. Cf. 1880, 6[267].

difficulté, cependant, n'est pas pour autant entièrement levée : le paysage (et la peinture de paysage) ne représente pas directement l'existence humaine, même s'ils font entrer en résonance toutes sortes de sentiments[82]. Ils peuvent faire l'effet d'une beauté sublime, en joignant à un paysage terrifiant ou démesuré le plaisir d'une forme agréable ; mais ils ne transfigurent *pas* le présent pour orienter vers l'avenir[83]. Même s'il s'agit d'un art imitatif, la peinture de paysage est en un sens un art abstrait au même titre que la musique : le plaisir esthétique que l'on y prend relève du « substrat mathématique » que l'on peut y identifier, sans que celui-ci soit mis explicitement en rapport avec une quelconque réalité *humaine* concrète[84]. Comme dans la musique, on reconnaît dans cette peinture la règle de la mesure qui procure un plaisir esthétique, mais elle n'est pas pour autant appliquée à l'être humain contemporain.

Dans la version au propre du texte d'*Humain, trop humain* sur l'« [o]*rigine religieuse de la musique moderne* », Nietzsche avait écrit que « [s]i l'idée d'une renaissance de l'Antiquité revient maintenant, nous exigerons une Antiquité davantage remplie d'âme (*einem beseelteren Alterthum*) que celle du quinzième siècle »[85]. Une nouvelle renaissance contemporaine, telle qu'il l'appelle de ses vœux sous la forme de « nouvelles Lumières », devrait répondre à la sensibilité moderne et à son intensification. Même quelque chose d'aussi inflexible que la recherche de la vérité devra parler la langue de cette sensibilité, si l'on veut qu'elle ait un effet. La musique pourrait donc intégrer le monde contemporain par ce moyen détourné : si elle n'exprime pas exactement ce monde, en vertu de son retard inévitable sur celui-ci et de sa relative abstraction, elle pourra peut-être au moins en refléter de façon indirecte la richesse et la complexité. Les fractures et tensions du monde moderne, sans être *exprimées exemplairement* dans la musique de Chopin, pourraient s'y trouver *analogiquement*, pour ainsi dire de façon *abstraite*. Chopin, bien qu'il ait composé la majeure partie de sa musique un bon tiers de siècle avant que Nietzsche ait écrit ses quelques lignes sur lui, était beaucoup plus moderne dans sa technique et ses moyens d'expression que la majeure partie des autres musiciens qui ont maîtrisé de façon exemplaire la mise en forme, avant et après lui. En témoignent, entre autres, son utilisation

---

[82] Cf. 1878, 27[20], qui précède le séjour à Saint-Moritz de 1879 : « Je me réjouis que la nature *ne* soit *pas* romantique : la contrevérité (*Unwahrheit*) seule est humaine : s'en libérer autant que possible signifie *retraduire* (züruckübersetzen) l'homme dans la nature. Que m'importe l'art ! — Mais l'air vigoureux, la protection du soleil et de la pluie, l'absence des hommes — c'est là *ma* nature. »

[83] Des personnages figurent bien entendu sur les toiles « arcadiennes » de Poussin, mais Nietzsche reprend la référence à l'Arcadie mythique des poètes bucoliques pour parler surtout du paysage.

[84] VO § 115.

[85] KGW IV/4, p. 200. Cette ouverture importante dans l'esthétique de HH a été, à ma connaissance, soulignée pour la première par P. Heller, *Von den ersten und letzten Dingen*, 1972, p.67 sq.

systématique du chromatisme, ainsi que l'occurrence de préfigurations du célèbre « accord de Tristan » dans certaines de ses (premières) œuvres[86]. Il pouvait donc intégrer plus fidèlement ce qu'était alors devenue la modernité, son mouvement propre, au tissu de ses œuvres, et peut-être réaliser, d'une manière adaptée aux possibilités d'expression limitées de la musique, ce « réalisme » qui pourrait permettre l'efficacité de l'art classique dans le présent.

Chez Chopin, ce développement se traduit notamment par l'extension de l'harmonie traditionnelle. Nietzsche en était probablement bien conscient ; c'est ce que l'on peut déduire de son insistance sur l'obéissance de Chopin aux traditions rythmiques et mélodiques — c'est-à-dire, plus particulièrement, à la structure régulière des mesures du classicisme viennois et aux mélodies expressives du bel canto — sans aucune mention toutefois de l'harmonie. Chopin a anticipé certaines innovations harmoniques de Wagner, mais contrairement à lui, il n'a pas cherché à renforcer les effets de l'expressivité au détriment de la forme : au contraire, il a maintenu une logique rigoureuse dans ses compositions qui l'en a empêché. Nietzsche relie son aptitude à danser dans les liens au fait « *qu'il est né dans l'étiquette* »[87] : il ne ressent pas la contrainte de la tradition comme extérieure, mais l'accepte comme allant de soi, et cherche à déployer ses nouveautés en elle. C'est ce qu'il fait notamment par son usage singulier de l'*ambigüité*. Il l'utilise dans ses compositions d'une manière qui lui permet simultanément de maximiser l'expression et d'attirer l'attention sur le processus d'interprétation harmonique. Ce faisant, on pourrait presque croire qu'il réalise *à l'intérieur même de ses compositions* l'agôn artistique des classiques, cette lutte où plusieurs artistes rivalisent par leurs productions sur un même thème, et qui permet au public de développer son sens artistique (*artistisch*) de la mise en forme. Au lieu de résoudre une ambiguïté presque immédiatement après son introduction, comme les compositeurs du classicisme viennois[88], ou de la faire persister avec une insistance démesurée comme Wagner, il a intégré l'ambiguïté tonale dans le tissu rigoureusement organisé de ses œuvres. Il présente souvent, selon les termes du musicologue Eduard Cone, « un contraste, même bref, entre des interprétations possibles, ou entre

---

[86] J.-J. Eigeldinger, *L'univers musical de Chopin*, 2000, p. 24, qui parle d'« harmonies *tristanesques* » chez le compositeur.

[87] VO § 159.

[88] Le début du premier mouvement de la 1re symphonie de Beethoven, Op. 21, fournit un bon exemple de ce procédé. Il s'ouvre sur une série de résolutions de type dominante-tonique qui mènent à chaque fois vers un degré autre que le premier (do majeur). Ce n'est qu'au début de la troisième mesure que devient apparente la tonalité du mouvement, lorsque la musique s'arrête de façon prolongée sur un accord de septième sur la dominante. L'ambiguïté fait son effet, mais ne dure que très peu de temps, et n'est pas récurrente comme chez Chopin.

une interprétation et une réinterprétation ultérieure » de ses mélodies, en les recadrant dans des passages successifs par des harmonies différentes[89]. Dans cette coexistence de perspectives multiples, dont aucune ne semble avoir un rôle privilégié par rapport aux autres, l'auditeur est confronté à un parallèle avec le processus de façonnage du moi, qui consiste lui aussi à essayer différentes configurations pour intégrer dans un ensemble harmonieux ce qui est inamovible et déplaisant, et qui pourtant doit être interprété favorablement.

Cette circonspection interprétative était également évoquée dans la description que fait Lenz de Chopin comme pianiste. Ayant assisté à une représentation au cours de laquelle Chopin avait joué les variations de la Sonate pour piano Op. 26 de Beethoven, il trouva que Chopin avait joué « proprement, mais sans contraste », qu'il avait été trop « féminin » pour la musique de Beethoven. « Moi aussi, écrit-il plus loin, j'ai été charmé, mais seulement par son timbre, par son toucher, par son élégance et sa grâce, par son style absolument pur. » Or Chopin, lorsqu'on lui rapporta ces propos (avec plus de diplomatie, on l'imagine), répondit : « J'indique… — l'auditeur doit terminer le tableau »[90]. En plus de rappeler les réflexions de Nietzsche sur l'effet productif de l'incomplétude pour la pensée, ce passage permet de rattacher Chopin à l'idéal d'une expression circonspecte de l'émotion, propre à « tout être humain moralement substantiel » :

> Vouloir montrer plus de sentiment pour quelque chose que nous n'en possédons réellement corrompt notre style, dans le langage et dans tous les arts. Tout grand art a plutôt la tendance inverse : comme tout être humain moralement substantiel, il aime freiner le sentiment dans son élan et ne pas lui permettre d'aller jusqu'au bout. Cette pudeur à ne dévoiler les sentiments qu'à moitié se voit de la plus belle manière chez Sophocle, par exemple ; et elle semble clarifier les traits d'un sentiment si celui-ci se présente comme plus sobre qu'il ne l'est.[91]

Chopin place donc son « sujet » musical dans le monde contemporain en composant une musique aux tensions et à la circonspection analogues à celles non seulement de l'individu contemporain, mais surtout, de l'esprit libre. Il pourrait, semble-t-il, lui aussi engager son public à travailler à l'avenir de l'humanité et à l'élévation de la culture, mais de façon certes beaucoup plus indirecte que le poète. Son potentiel d'effet semble en outre moindre, en vertu d'un certain défaut d'exemplarité, produit de l'incapacité de la musique à exprimer des pensées. La musique ne peut guère en effet présenter leurs développements *comme pensées*, et parvient surtout à développer *sur* (ou même

---

[89] E. Cone, « Ambiguity and Reinterpretation in Chopin », dans *Chopin Studies 2*, J. Rink & J. Samson (éds), 1994, p. 144.

[90] W. von Lenz, *Die grossen Pianoforte-Virtuosen*, p. 57.

[91] VO § 136.

plutôt *avec*) des pensées dont elle éveille la conscience par association. Ainsi Nietzsche écrivait-il de la possibilité pour la musique d'être exemplaire, dans une note de 1878 : « La musique, certes, n'est pas monumentale. La poésie l'est *bien* PLUS (à cause de la pensée [*des Gedankens wegen*]). »[92]

La musique de Chopin apprend-elle dans ce cas à son public à aimer la vie parce que l'on deviendrait conscient par ses compositions et de la même façon que par la poésie goethéenne de la possibilité de rendre la vie plus belle depuis la situation dans laquelle on se trouve ? Chopin est indéniablement un grand artiste au sens de Nietzsche, il incarne les vertus qui pourraient faire de lui un classique en cette période historique de transition culturelle. Mais la musique elle-même semble apporter des limites à ce qu'il peut faire en comparaison avec la poésie. Le musicien peut certes avoir beaucoup d'esprit (*Geist*), même s'il n'en fait pas forcément montre dans sa vie ou dans sa pensée[93]. Mais la musique a un potentiel formateur largement inférieur aux arts représentatifs ou imitatifs. C'est ce que Nietzsche soulignait dans *Opinions et sentences mêlées* :

> *Contre la culture (*Pflege*) de la musique*. — L'éducation artistique de l'œil dès l'enfance, par le dessin et la peinture, par l'esquisse de paysages, de personnes, de processus, apporte en outre le bénéfice inestimable pour la vie de rendre l'œil vif, calme et persévérant pour l'observation des gens et des situations. La culture (*Pflege*) artistique de l'oreille n'apporte pas un avantage secondaire semblable : c'est pourquoi les écoles primaires populaires (*Volksschulen*) feront bien, en général, de donner la préférence à l'art de l'œil sur celui de l'oreille.[94]

Cette limite, même Chopin ne semble pas pouvoir la dépasser. Mais c'est lui qui, visiblement, s'en est le plus approché parmi les musiciens. Peut-être que plutôt que de contribuer à la formation du public à l'art de vivre comme le poète, le musicien *invite* plutôt à celle-ci, en exprimant ce moment de satisfaction qui en résulte. Le musicien, et Chopin en particulier, s'approcherait de cette façon encore plus de l'esprit libre accompli. De celui-ci, Nietzsche avait écrit que « [l]a joie prise à [l'état de flottement de l'esprit libre], il la communique volontiers et il n'*a* peut-être rien d'autre à communiquer, — ce qui constitue une privation, un renoncement de plus. »[95] Ce à quoi fait écho une note contemporaine à la rédaction du *Voyageur et son ombre*, où Nietzsche écrivait que « [n]ous voulons nous réjouir de telle sorte que *notre joie soit utile aux autres*. »[96] Et c'est peut-être cela,

---

[92] 1878, 27[96]. Cf. VO § 167, qui suggère que le discours sur la musique tendra à la pensée impure, laquelle constitue le propre de la métaphysique : « Les Grecs, peuple loquace et querelleur, n'ont pour cette raison toléré la musique qu'à titre d'*assaisonnement* des arts sur lesquels on peut réellement discuter et disputer : alors que sur la musique on peut à peine *penser* avec rigueur (rein *Denken*). »

[93] 1876, 23[131].

[94] OSM § 213. Cf. OSM § 212, où Nietzche suggérait que la musique fait perdre ses yeux au penseur, et 1880-1881, 10[D62].

[95] HH § 34.

[96] 1879, 42[31].

justement, que *peut* faire la musique sur la voie de la culture : exprimer la joie propre à l'esprit libre, le bonheur paisible de celui qui ne vit plus que pour la connaissance, qui a abandonné ses appuis, mais qui s'est simultanément affranchi du plus importun des fardeaux : la poussée aveugle de l'histoire.

Conclusion

10. Art et science, d'*Aurore* au *Gai savoir*

Le projet de la période moyenne de Nietzsche culmine et opère une transition vers la phase suivante de sa pensée dans le quatrième livre du *Gai Savoir*. Cette section du livre reprend nombre de thèmes abordés dans la période moyenne en mettant un accent particulier sur celui de la création de soi et de la réinterprétation esthétique de sa vie par l'individu. Ces thèmes sont habituellement considérés comme faisant ici leur première apparition depuis les livres des années bâloises. Or, comme nous avons pu le voir au fil de cette étude, il ne s'agit pas seulement d'un *retour* à ces thèmes antérieurs : ceux-ci émergent au fil du questionnement mené depuis *Humain, trop humain*, et revêtent un nouveau rôle dans le contexte du projet qu'est cette philosophie de l'esprit libre. L'objet principal de ce dernier chapitre sera d'aborder ces thèmes dans le contexte de la période moyenne, et en particulier de mettre l'accent sur les continuités entre les idées d'*Humain, trop humain* que j'ai déjà explorées et celles qui surviennent dans le 4e livre du *Gai savoir*. Pour ce faire, il faudra nous arrêter à certaines des notions centrales d'*Aurore* et du *Gai savoir*, pour mettre en lumière d'une part les développements que subit le projet philosophique de Nietzsche dans son ensemble entre 1880 et 1882, ainsi que d'autre part le rôle que pourra occuper l'art dans le contexte de cette problématique renouvelée. Nous serons notamment amenés à voir comment nombre des idées sur l'art généralement associées au *Gai savoir* sont à vrai dire des développements assez directs de réflexions publiées dans les deux volumes d'*Humain, trop humain*, bien que celles-ci se voient infléchies et recontextualisées en fonction d'un renouvellement dans la façon dont Nietzsche conçoit sa problématique culturelle. Par ce parcours rapide, il nous sera enfin possible d'apercevoir comment le projet de l'esprit libre débouche sur quelque chose qui initialement aurait pu sembler son contraire : la parodie évangélique d'*Ainsi parlait Zarathoustra*.

a. Les développements du projet philosophique de Nietzsche dans Aurore *et* Le gai savoir *: passion de la connaissance et créativité individuelle*

Avec *Aurore*, écrira plus tard Nietzsche, « débute ma campagne contre la *morale*. »[1] L'orientation plus étroite sur cet élément de la culture s'explique par une nécessité qui se révèle graduellement au fil son enquête : la morale, en effet, est le vecteur principal de transmission des moyens de culture à

[1] EH, « Pourquoi j'écris de si bons livres », A, § 1.

travers les époques. La « moralité des mœurs (*Sittlichkeit der Sitte*) » en particulier, que l'on peut considérer comme l'objet principal du premier livre d'*Aurore* (§§ 1 à 96), explique comment les premières communautés « civilisées » se maintiennent précisément par le poids des façons de faire traditionnelles, de la contrainte des mœurs conçues comme expression de la sagesse des ancêtres, selon un principe que l'on peut résumer par la formule : « seul l'ancien est le bien ! »[2]

La thématique de la moralité des mœurs s'inscrit toujours dans la logique de la philosophie historique et de son enquête sur les origines de ce qui constitue l'être humain moderne, dont le corps est quelque chose comme un agrégat d'éléments hérités de cultures passées, nombre desquels sont inconnus de l'histoire qui nous a été transmise[3]. La moralité des mœurs correspond au départ à un stade antérieur (voire encore inférieur) à celui de notre culture, à la *Civilisation* au sens du caractère d'une communauté possédant les bases nécessaires pour garantir la sécurité du groupe et de l'individu, mais sans qu'y soit possible la liberté relative nécessaire aux productions spirituelles[4]. Ce type de moralité instaure la contrainte qui permet initialement de lier le groupe, en appelant au respect de ces « mœurs (*Sitten*) dont l'intention semble être la coutume (*Sitte*) elle-même »[5]. Il s'agit, autrement dit, d'une forme de moralité dont la fonction (ceci, non pas selon la perspective de ceux qui y obéissent, mais selon la nôtre, celle de ceux qui l'observent rétrospectivement) est surtout *d'instaurer la moralité elle-même*. Elle sert « au renforcement du grand principe avec lequel débute la civilisation : toute coutume (*Sitte*) est meilleure qu'aucune coutume. »[6] Le geste posé en vertu de cette moralité est un geste détaché de toute fonction concrète (partant, de toute causalité perceptible), qui fonctionne comme une sorte de « symbole »[7], duquel on attend tout de même des conséquences à l'intérieur de ce monde. Les mœurs sont donc adoptées en vertu de la croyance à la supériorité des anciens, qui garantit l'efficacité de leurs façons de faire, modes de culture qui ainsi se perpétuent dans une durée qui dépasse largement leur contexte d'efficacité. Selon ce mode de la morale, il *faut,* par exemple*,* faire telle ou telle chose

---

[2] GS § 4 ; cf. A § 9.

[3] Comparer 1881, 11[122] à HH § 1 et 2.

[4] Voir F. A. Wolf, *Darstellung der Alterthums-Wissenschaft*, p. 816-817 pour un traitement paradigmatique, opposant d'un côté le « *maintien de l'ordre civil* ou *la civilisation* (*bürgerliche Policirung* oder *Civilisation*) », et de l'autre la « *véritable et supérieure culture de l'esprit* (*höher[e] eigentlich[e] Geistescultur*) ». De ce souci pour les premières étapes de la culture dans la contrainte collective imposée par la civilisation résulte qu'*Aurore* est le livre où le terme « *Civilisation* » survient le plus souvent de tout le corpus nietzschéen.

[5] A § 16 ; cf. HH § 96. Je traduis ici (et parfois dans la suite) « *Sitte* » par « coutume » pour éviter de rendre le singulier par le pluriel « mœurs », utilisé habituellement pour « *Sitten* ». Le sens du terme est cependant le même que dans l'expression « *Sittlichkeit der Sitten* ».

[6] A § 16.

[7] A § 33.

précise, faire telle ou telle offrande, si l'on veut avoir un succès à la chasse : c'est ce qu'ont dit et fait les ancêtres, c'est donc une condition nécessaire au succès concret de cette action[8]. Cet écart entre ce que sont initialement ces recommandations pratiques et ce qu'ils représentent pour les individus soumis à la moralité des mœurs est résumé ainsi par Nietzsche :

> La coutume (*Sitte*) représente les expériences d'hommes passés au sujet de ce qui est vraisemblablement utile et nuisible, — mais le sentiment pour la coutume (la morale [*Sittlichkeit*]) ne se rapporte pas aux expériences en tant que telles, mais à l'ancienneté, à la sainteté, au caractère indiscutable de la coutume.[9]

La moralité des mœurs, si plusieurs forces se sont opposées à elle depuis des millénaires[10], n'a pas pour autant entièrement disparu du monde contemporain. Ses justifications se sont en effet effritées par l'effet de la critique de la *Wissenschaft*, de la pensée réflexive en quête de vérité ; on ne croit plus aujourd'hui à cette sainteté du passé, qui devrait rendre absolue l'utilité de certaines pratiques, éternel leur caractère applicable au présent. Certains des effets de la moralité des mœurs persistent cependant : « Nous nous trouvons sous la loi du passé, c'est-à-dire de *ses suppositions et de ses jugements de valeur*. »[11] Et le besoin de se rapporter à l'absolu pour orienter son action s'est seulement déplacé dans d'autres sphères.

L'enquête sur « l'origine des préjugés moraux »[12] que met en œuvre Nietzsche dans *Aurore* est donc encore une tentative pour dépasser le problème exposé dans *Humain, trop humain*, une tentative de se libérer de l'influence de ces moyens de cultures qui pour d'autres époques étaient des remèdes, mais qui pour nous qui en avons hérité sont devenus poisons[13]. Nietzsche réitère le cadre de son problème culturel et les principes de sa méthode au § 95 d'*Aurore*, en les rapprochant spécifiquement de cette enquête :

> *La réfutation historique considérée comme la réfutation définitive*. — Autrefois, on cherchait à prouver qu'il n'y a pas de Dieu, — aujourd'hui on montre comment la croyance qu'il y a un Dieu a pu *apparaître* (entstehen) et par quels moyens cette croyance a obtenu son poids et son l'importance : ce qui rend superflue la preuve, au contraire, qu'il n'y a pas de Dieu. — Si l'on avait autrefois réfuté les « preuves de l'existence de Dieu » que certains avançaient, le doute subsistait quant à savoir si on pouvait trouver

[8] A § 24.
[9] A § 19.
[10] Au A § 9, Nietzsche suggère qu'il y a eu des impulsions en direction du dépassement de cette moralité des mœurs déjà à compter de Socrate (de sa « morale de la maîtrise de soi et de l'abstinence ») et du christianisme. Cf. le début d'A § 14.
[11] 1881, 11[334].
[12] A, sous-titre.
[13] Voir p. ex. A § 42.

> de meilleures preuves que celles qu'on venait de réfuter : les athées de cette époque ne s'entendaient guère à faire table rase.[14]

C'est l'essentiel du projet élaboré dans *Humain, trop humain* qui est réitéré ici[15] : les contre-arguments ne suffisent pas à nous libérer de modes de penser et de sentir que l'histoire de la culture a transportés jusqu'à nous. On ne peut faire table rase, transformer nos façons de vivre par la seule théorie, puisque la réfutation d'arguments isolés laisse toujours la place à l'émergence de nouvelles justifications — comme l'a bien démontré le criticisme kantien et ses suites. L'enquête sur l'apparition et le développement des phénomènes culturels (l'*Entstehungsgeschichte* en son sens large) permet au contraire d'avoir des effets affectifs d'un ordre différent, en rendant suspects les représentations métaphysiques et sentiments qui en découlent, et ainsi en humiliant la sensibilité surchargée de l'individu moderne. Il s'agit donc de mettre en lumière la profonde absurdité des modes de pensée qui ont donné lieu à certaines de nos façons actuelles de voir et de faire, que l'on tient généralement, consciemment ou non, comme échappant au questionnement, en montrant précisément qu'eux aussi sont apparus et se sont développées en contexte, qu'ils sont ainsi soumis au devenir et surtout qu'eux aussi relèvent de la folie humaine. « Nous sommes les héritiers d'habitudes millénaires de sentiment et ne sommes capables de nous en défaire qu'extrêmement lentement » [16]; ce travail de libération s'inscrit lui aussi dans la lente temporalité du devenir, et son terme se situe dans un avenir très lointain, voire impossible[17].

La moralité des mœurs, comme l'indique à plusieurs reprises Nietzsche, est cependant déjà aujourd'hui presque entièrement chose du passé. Ainsi la morale « s'est réfugiée dans l'"idéal". »[18] La science agit d'abord sur la moralité des mœurs et dissout progressivement les modes de pensée qui permettent son apparition (avant tout, ces « *causalités fantasmagoriques* », résultant d'un manque de méthode qui admet les raisonnements « *post hoc* » sur leur validité[19]) ; mais elle ne parvient pas pour autant à véritablement réfuter la moralité au sens large, qu'elle soit religieuse ou encore individuelle, puisque celle-ci échappe, en termes kantiens, au domaine de l'expérience possible[20]. On ne peut ainsi strictement *démontrer* qu'un phénomène, une pratique, une pensée *n'a*

---

[14] A § 95.
[15] Cf. *supra*, ch. 2.
[16] Version préparatoire d'A § 18, KGW V/3, p. 44.
[17] Voir 1880, 7[189] : « J'entends vos chants de sirène, ô sages ! Ah, rien d'autre ne m'émeut ainsi ! Mais je vous le dis : vous vous êtes chanté ce chant à vous-même, vous fûtes comme moi ! Vous fûtes les fous de ces beaux paradis, "justice, mesure" : en vérité, ce sont des *utopies*. »
[18] Conclusion rayée dans la version au propre d'A § 10, OPC IV, p. 727 (KSA 14, p. 204).
[19] A § 10 ; cf. GS § 335.
[20] Sur le caractère pour l'essentiel passé de la moralité des mœurs, voir la version préparatoire d'A § 9, KGW V/3,

pas une origine transcendante ; mais on peut *décrire* comment elle est apparue, ce qui lui a permis de devenir ce qu'elle est aujourd'hui, et ainsi affaiblir, voire supprimer sa capacité à déterminer de façon absolue notre pensée et notre sensibilité.

C'est notamment à la persistance de ce type de moralité idéale-transcendante, plus résistante à l'effet dissolvant de la pensée « scientifique », que répond la reprise dans *Aurore* du thème, déjà essentiel au *Voyageur et son ombre* (et implicite dès *Humain, trop humain*), de l'importance capitale des choses les plus proches. Celles-ci ont jusqu'à présent presque toujours été négligées au profit des choses les plus lointaines. Ces choses lointaines, auxquelles on tend à prêter la plus grande valeur — au premier plan, l'origine et la destination métaphysico-divine, les « choses premières et dernières » — sont également les plus inaccessibles, impossibles qu'elles sont à connaître véritablement ; et elles sont de ce fait les moins importantes, puisque leurs effets sur nous (et nos effets sur elles) sont hautement incertains. Les maladies de l'âme propres à l'être humain moderne ne proviennent pas de mystérieuses causes métaphysico-morales et ne trouvent pas en elles leurs remèdes[21]. Elles naissent plutôt de négligences répétées dans les petites choses, celles-là mêmes auxquelles on attribue une importance minime à cause de leur caractère d'apparence quelconque, mais qui pourtant (au contraire de ces choses lointaines au profit desquelles on les néglige) ont un effet indéniable sur nous : alimentation, climat, hygiène quotidienne, fréquentations, etc. C'est vers celles-ci qu'il faudrait tourner notre attention lorsque l'on cherche remède à ces maux de l'âme moderne, puisque « [t]outes ces cures sont *lentes* et minutieuses ; celui qui veut guérir son âme doit songer lui aussi à modifier ses plus minimes habitudes. »[22] Concentrer notre attention sur les choses les plus proches — sur ce qui, en définitive, est la source véritable de nos biens et de nos maux, le monde dans lequel notre vie effective se déploie — est donc l'un des modes privilégiés de cette

---

p. 35 : « Puisque nous vivons à une époque très immorale (*unsittlichen*) où peu de mœurs (*Sitten*) existent seulement encore en totalité, et que le moral (*das Sittliche*) est pensé de façon très raffinée [...] », ainsi que le début d'A § 14 : « Si malgré cette terrible pression de la "moralité des mœurs", sous laquelle toutes les communautés (*Gemeinwesen*) de l'humanité ont vécu pendant de nombreux millénaires avant notre calendrier (*Zeitrechnung*) et qui persiste dans celui-ci dans l'ensemble jusqu'à aujourd'hui (nous vivons nous-mêmes dans le petit monde des exceptions et à la fois dans la mauvaise zone [*bösen Zone*]) », etc.

[21] Voir 1880, 7[231] : « Les phénomènes moraux traversent l'histoire des maladies : d'abord depuis l'extérieur, effets de forces supranaturelles. Puis de façon totalement humaine, mais [comme] quelque chose d'*en soi*, "le moral". Finalement, on reconnaît que ce sont des processus désignés de façon imprécise, comme les maladies (sur lesquelles chacun a son opinion, et [en rapport auxquelles] l'*individu le plus raisonnable* [*der* Verständigste] *se* distingue en se taisant) — *que le temps du grand scepticisme est arrivé* ! Il n'y a rien de "moral en soi" : ce sont des opinions *engendrées par les pulsions* et *influençant en retour ces pulsions*. »

[22] A § 462 ; cf. A § 435.

médecine culturelle que suggère Nietzsche[23]. Il n'y a pas de recettes universelles pour la guérison, puisqu'« il n'y a pas de santé en soi »[24]. C'est pourquoi cette médecine doit placer l'*individu*, ses besoins singuliers, au centre de ses considérations. Nietzsche, dans *Aurore* et *Le gai savoir*, mettra donc plus que dans les livres précédents l'accent sur l'individu, sur la nécessité de l'*égoïsme*[25] ; ceci, cependant, sans tomber dans un individualisme forcené tel qu'on le lui attribue parfois, puisque l'individu est tout de même toujours pensé comme s'inscrivant dans le cadre plus large de sa communauté et de l'espèce humaine, qui dictent des limites, voire des buts, à ses ambitions. Cet égoïsme découle plutôt de l'abandon de la honte quant à soi, de l'acceptation de sa nature propre et distincte et des besoins et effets qui s'y rattachent. « La richesse en individus est la richesse en ceux-là qui n'ont plus honte de ce qui leur est propre et de ce qui en eux est différent (*Abweichenden*). »[26] L'égoïsme, la recherche du *bien propre*, est en ce sens un signe de liberté : « *Quel est le sceau de la liberté ?* — Ne plus avoir honte de soi-même. »[27]

Bien qu'il continue à défendre son idéal scientifique dans *Aurore* et *Le gai* savoir, Nietzsche y accorde une place plus importante que dans ses livres précédents à la subjectivité et à l'irrationalité. La figure du sage de la raison, de cet homme de la connaissance flottant paisiblement au-dessus de la folie de ce monde et réservant son jugement définitif afin de faire montre de justice, ne cesse pas d'être présentée comme un idéal ; mais elle est maintenant accompagnée par le portrait d'un individu supérieur qui se distingue par une certaine irrationalité, par son caractère *passionné*. Mais si Nietzsche suggère que la « nature supérieure » se distingue par son caractère « plus irrationnel », de sorte qu'en rapport aux très fortes « pulsions de plaisir et de déplaisir » qu'elle ressent « sa pensée s'interrompt parfois ou bien entre *entièrement* en service »[28], cela ne revient pas à dire qu'elle tire sa valeur particulière de la seule force de son sentiment, de ce goût singulier qui la caractérise en propre. La passion, qui correspond à cette soumission de l'ensemble à *une* pulsion, à sa satisfaction, oriente tout entier vers un objet, de sorte que « sa satisfaction est plus importante [pour celui qui la

---

[23] Sur leur importance et pour un rapprochement de ceux-ci avec la nécessité que l'idéal de l'*amor fati* vise à transfigurer, voir notamment 1881, 14[18].

[24] GS § 120.

[25] Sur cet égoïsme, voir p. ex. GS § 162 : « L'égoïsme est la loi *perspectiviste* de la sensation en vertu de laquelle ce qui est le plus proche apparaît grand et lourd : tandis qu'avec la distance, toutes les choses perdent de la grandeur et de leur poids. » Voir également A § 552, GS § 328, et 1881, 11[185] et 11[303].

[26] 1881, 11[303].

[27] GS § 275.

[28] 1880, 6[175]. Cf. GS § 3, où Nietzsche reprend ce développement en l'introduisant par l'idée que « la nature commune se caractérise par le fait qu'elle conserve invariablement l'œil rivé sur son avantage et que cette pensée du but et de l'avantage est encore plus forte que ses pulsions les plus fortes ».

ressent] que la vie. »[29] Mais cette dévotion intense, voire exclusive, cette nature supérieure la partage avec « les buveurs, les voluptueux, les vindicatifs »[30]. Ainsi : « Ce doit être l'*objet* de la passion qui ennobli [celle-ci] et qui en fait le signe de la nature supérieure »[31] :

> Non pas manger, boire, volupté : mais plutôt des choses qui sont *rarement* éprouvées *avec force*, p. ex. pensées, connaissance, le bien d'une ville, d'un État, de l'humanité, le salut de l'âme, le bonheur des autres. Quelque chose donc qui habituellement laisse froid est ici objet de la passion — c'est cela qui constitue la nature supérieure : son goût se tourne vers les exceptions. C'est le *goût individuel* qui apparaît (*hervortritt*) ici : on ne peut *comprendre* (begreifen) une telle passion, tout comme on ne peut comprendre un individu. La nature supérieure possède une *singularité des passions* : elle n'est pas commune (*gemein*), par conséquent elle n'est pas saisissable (*berechenbar*). Son irrationalité est grande en cela ; elle offre à une chose les plus grands sacrifices, pour lesquels elle seule possède un critère de valeur (*Werthmaaß*) : elle ne se tourne pas vers le critère de valeur d'autrui. Donc : avoir un *critère de valeur singulier* dans le sentiment fait la nature supérieure : *soit* estimer d'autres choses que celle qui sont estimées, *soit* estimer les choses différemment de comment elles sont estimées.[32]

Le refroidissement des passions dont il avait été question dans les deux volumes d'*Humain, trop humain*, et qui y était présenté comme essentiellement désirable pour tous, voit ainsi son importance relativisée par le déplacement du questionnement au niveau de la vie pulsionnelle et de la façon dont l'idéal est formulé et poursuivi à l'intérieur de celle-ci. L'enquête sur l'apparition des phénomènes, la méthode de « l'*Entstehungsgeschichte* » est appliquée de façon critique à l'idéal même de Nietzsche, soit à l'esprit libre et aux transformations culturelles qu'il lui serait possible de réaliser. Il avait déjà été question dans *Humain, trop humain* de la pluralité des motifs qui pouvaient mener à la dévotion à la vérité qui caractérise l'esprit libre, comme du caractère profondément impur de ces motifs[33]. Mais, dans le livre de 1878, l'importance de cette origine était relativement négligeable : l'essentiel était que l'esprit libre « [ait] habituellement bien la vérité ou à tout le moins l'esprit de la recherche de la vérité de son côté : [qu']il exige des raisons là où les autres se contentent de croyances. »[34] Dans ce livre, Nietzsche pensait surtout la figure de l'esprit libre comme idéal, en fonction de ce qu'il *pourrait* faire, bien qu'il eût d'emblée signalé explicitement être bien conscient des difficultés qui s'attachaient à lui. Dans les deux suppléments à *Humain, trop humain*, malgré

---

[29] 1880, 6[175]. Voir encore GS § 3 : « Celui-ci [*scil*. "le noble et le généreux", qui ici représentent ensemble le type du passionné] possède quelques sentiments de plaisir et de déplaisir d'une force telle que face à eux l'intellect est contraint de se taire ou de se mettre à leur service : lorsqu'ils entrent en jeu, le cœur s'installe dans la tête et l'on parle alors de "passion". »

[30] 1880, 6[175].

[31] 1880, 6[175].

[32] 1880, 6[175]. Cf. A § 548 : « lorsqu'il s'agit de déterminer le degré de *vénération méritée* (Verehrungswürdigkeit) [par une force], seul le *degré de raison* (*Vernunft*) *au sein de la force* est décisif : il faut précisément mesurer jusqu'à quel point la force a été surmontée par quelque chose de plus haut, au service duquel elle est désormais devenue un instrument et un moyen ! »

[33] Cf., dans A, les §§ 507, 539.

[34] HH § 225.

d'importants développements, Nietzsche ne semble pas avoir trouvé de réponse à la question du caractère paradoxal, peut-être impossible, de l'esprit libre. Ce dernier cherche à tout prix la vérité, tend exclusivement vers la vie contemplative, de sorte qu'il semble devoir devenir incapable d'action en cherchant à renoncer à toute erreur et en niant ainsi les erreurs essentielles à toute vie humaine. Et pourtant, sa tâche dépasse en définitive le domaine de la théorie : ce sont les effets qu'il en attend qui poussent Nietzsche à valoriser l'esprit libre. Le bon tempérament comme solution à ce qui lui semble l'inévitable perte de motivation et de volonté de vie de l'individu qui n'oriente son existence que selon la recherche méthodique de la connaissance restait une issue elle-même problématique. C'est en ce sens que Nietzsche se questionnait encore dans l'un de ses carnets à la mi-1879, soit à l'époque de la rédaction du *Voyageur et son ombre* : « Comment engendrer des hommes avec un bon tempérament ? »[35] En 1880, de nouveaux outils théoriques lui permettent d'aborder cette question à nouveaux frais.

Nietzsche retourne cette fois le questionnement vers lui-même, et considère ce que signifie pour quelqu'un d'aspirer à un idéal du genre de celui de l'esprit libre :

> Je crois que je me représente le plaisir de la sagesse et de la justice comme trop élevé — comme le faisaient les Grecs. Je suis envoûté par tout ce qui se signale là-bas — probablement parce que je suis très passionné ! — Je suis extrêmement méfiant face aux adorateurs éloquents du caractère passionné (*der Leidenschaftlichkeit*) — je suppose qu'ils *voudraient* volontiers être les représentants de quelque chose (*sie* möchten *gern etwas vorstellen*). — Les Grecs vivaient dans le danger : ils vénéraient dans la force, dans le calme de la justice leur *repos*, leur *soupir de soulagement* (Aufathmen), leur *fête*. Ils ne voulaient plus l'émotion — seulement dans la tragédie, celle de la pitié (parce qu'ils étaient habituellement *durs*).[36]

Et sur ces Grecs auxquels Nietzsche se compare, il écrivait quelques pages plus tôt :

> Les vertus grecques sont les idéaux d'hommes qui avaient trop du contraire — ils laissent libre cours à leur imagination (*sie phantasiren*) et exagèrent la valeur de la circonspection (*Besonnenheit*), de la prudence (*Klugheit*), de la justice, de la bravoure. Les hommes qui réalisent cet idéal (Épictète) ne sont pas modelés sur leurs dieux, mais plutôt sur le contraire de ceux-ci ![37]

L'idéal de l'esprit libre peut ainsi désormais être compris de façon fort différente à partir de ce fonds sur lequel il se détache : il est la recherche d'un opposé ressenti comme nécessaire, dictée par un

[35] 1879, 40[27].
[36] 1880, 7[123]. Cf. 1880, 7[91].
[37] 1880, 7[101]. Cf. HH § 114 pour le contraste entre ces vertus « compensatrices » et celles qu'incarnaient les dieux du panthéon grec, qui visaient plus immédiatement l'intégration.

état affectif intense, voire désordonné, même si son objet est le calme et la mesure[38]. Ce type de vertu tend ainsi à l'introduction ou au renforcement du nouveau. Elle jure avec la communauté plutôt que de lui renvoyer une image avantageuse d'elle-même, perturbe (de façon souvent productive) son équilibre. L'irrationalité et la passion sont nécessaires à la transformation de la culture, et même l'idéal de l'esprit libre, qui semble en être le contraire, en émane — et tend à y retourner.

L'orientation vers la connaissance propre à Nietzsche et, par extension, à l'esprit libre, naît donc de son opposé : il s'agit d'une « passion de la connaissance ». Le thème de la passion de la connaissance émerge à compter des notes de 1880 pour *Aurore* et sera encore d'une grande importance dans *Le gai savoir*. Sans exactement s'opposer aux thèmes parcourus dans *Humain, trop humain*, il met davantage en avant l'ancrage dans l'individuel et dans l'affectif de la recherche exclusive de vérité propre à l'esprit libre. Ce faisant, il permet de poser à nouveaux frais le problème de motivation que Nietzsche associait comme sa plus grande difficulté à cette figure, et dont il a été à plusieurs reprises question dans cette étude. On pourrait poser la question, simplifiée, en ces termes : si en effet l'origine de cette aspiration à la connaissance est tout entière affective, si ses motifs proviennent d'une sphère qui est totalement hétérogène à son objet ; est-il seulement possible pour elle de déboucher sur son opposé, soit dans le détachement total, et partant, l'incapacité totale à l'action ? La passion de la connaissance ne s'inscrit-elle pas toujours, par nécessité, dans la vie affective de l'individu — ne peut-elle pas, à terme, fournir *de nouveaux motifs d'action* ? Autrement dit : la poursuite exclusive de la connaissance, celle à laquelle devrait se consacrer l'esprit libre, voue-t-elle nécessairement celui qui s'y adonne à l'inaction, voire à l'autodestruction[39] ? Celui qui veut avant tout connaître peut-il éviter de devenir un être humain incomplet[40] ?

Avec cette passion apparaît une nouvelle forme du rapport à la connaissance : avec elle, « la connaissance veut être davantage qu'un moyen »[41]. La science a existé lors d'époques antérieures,

---

[38] 1881, 7[101]. Sur le caractère agonal du désir de possession de cette vertu, recherchée en raison de sa rareté même, voir 1881, 11[246].

[39] Voir 1880, 7[172] : « Je croyais que le savoir tuait la force, l'instinct, que ne croissait aucune action à partir de lui. Ce qui est vrai est seulement qu'il n'y a d'abord pas de mécanisme exercé au service d'une nouvelle connaissance, encore moins une habitude passionnée et agréable ! Mais *tout* cela peut croître ! même si cela signifie qu'il faut attendre des arbres dont une génération ultérieure *cueillera* les fruits — pas nous ! C'est la là résignation de celui qui connaît ! Il est devenu plus pauvre et plus faible, son action s'est faite plus maladroite, ses membres lui ont été enlevés — il est devenu un *prophète* (Seher), et aveugle et sourd ! »

[40] Voir p. ex. 1880-1881, 8[40].

[41] GS § 123.

elle a su sans cette passion se développer et « devenir grande ». Mais dans ces époques, elle faisait figure d'« "ethos" » plutôt que de « passion » : ce par quoi Nietzsche entend suggérer qu'elle était toujours poursuivie *en vue* d'autres motifs plutôt que d'être visée pour elle-même, qu'elle appartenait ainsi aux conditions habituelles d'une existence autrement orientée. Cette critique des motifs qui mènent à la science fait écho à celle des nombreux motifs impurs des savants qui vivent de la science, formulée dans la deuxième *Considération inactuelle*[42]. Mais cette fois, remarquons-le, ce n'est pas pour reprocher aux savants un excès dans la recherche de la connaissance que Nietzsche les formule : au contraire, sa visée est de leur reprocher de ne pas la chercher avec suffisamment d'ardeur et de ne pas en faire leur principale visée. Dans une version préparatoire du § 123 du *Gai savoir*, il notait au sujet de ces autres motivations pour la poursuite de la science : « Il y manque les perspectives terribles et héroïques. »[43]

En effet, du moment qu'elle est le moyen de réaliser une passion, la *Wissenschaft* comme pratique de recherche de connaissance est comme mise en scene et dramatisée par Nietzsche. En plus de ces thèmes récurrents de l'héroïsme[44] et du danger[45] qui y sont associés, surviennent régulièrement ceux de l'audace, de la solitude, du sacrifice de soi à la vérité. La dévotion à la connaissance ne cesse pas pour autant de viser au calme, au détachement, à la justice — elle peut même permettre parfois de l'atteindre. Mais cette façon d'être du sage n'est pas incompatible avec la passion, avec le caractère éminemment peu *mesuré* que celle-ci comporte.

Qu'est-ce qui fait cependant le propre d'une « passion » de la connaissance ? Nietzsche introduit dans ses notes une distinction entre la « pulsion » et la « passion » de connaissance :

> La pulsion (*Trieb*) de connaissance est encore jeune et grossière et en conséquence, comparée aux pulsions plus anciennes et plus richement développées, laide et offensante : *toutes* l'ont une fois été ! Mais je veux la traiter comme passion (*Passion*) et comme quelque chose à l'aide de quoi l'âme individuelle peut être mise de côté (*zur Seite gehen kann*), afin de rester derrière dans le monde de

[42] Voir aussi 1880, 7[302]. On retrouve ici des reproches analogues à ceux faits au « savant » dans la troisième *Inactuelle*. Voir SE § 6, OPC II-2, p. 67-72 (KSA 1, p. 394-400).

[43] OPC V, p. 629 (KSA 14, p. 256).

[44] 1881, 12[140] : « L'*héroïsme* est la force de souffrir la douleur et d'en *infliger*. » Le projet scientifique de l'esprit libre implique donc de ne pas reculer devant la nécessité de faire souffrir autrui et soi-même : « c'est le fait, me semble-t-il, d'une pensée plus haute et plus libre de *viser plus loin* que ces conséquences prochaines pour les autres et de promouvoir des buts plus éloignés, fût-ce éventuellement *au prix de la souffrance des autres*, — par exemple de promouvoir la connaissance, même en dépit de la certitude que notre liberté d'esprit (*unser Freigeisterei*) jettera d'abord et immédiatement les autres dans le doute, le chagrin et pire encore. » (A § 146)

[45] A § 460.

façon serviable et conciliante : entretemps, le renoncement au monde est à nouveau nécessaire, mais pas un renoncement ascétique ![46]

La passion de la connaissance permettrait de renoncer au monde sans pour autant châtrer sa volonté de vivre. En se détournant de l'individuel, en se concentrant sur des buts d'apparence universels, ou du moins partageables, elle permet de donner à sa vie un caractère plus paisible et plus agréable, pour soi comme pour les autres. C'est cette tendance qu'exprime l'exclamation « [q]u'importe de moi ! », récurrente dans les notes de 1880 comme dans *Aurore* : « "Qu'importe de moi !" est l'expression de la passion véritable, c'est le plus extrême degré du *voir quelque chose hors de soi*. »[47] La passion de la connaissance exige l'appréhension de la nature comme nature, c'est-à-dire aussi objectivement que possible. C'est une tentative de déshumaniser le monde, le désir d'une forme d'extase, de sortie hors de soi ; et c'est simultanément une tentative de naturaliser l'être humain, de le comprendre selon son « véritable » contexte[48]. Or, « [...] même cette lumière [*scil*. la "lumière sans nuage, éternelle et tranquille du sage"] est un *mouvement passionnel*, mais sublimé, dont le caractère grossier n'est plus perceptible (*für Grobe unerkennbar*). »[49] Faire de la pulsion de connaissance une passion équivaudrait donc à tenter l'expérience de la sublimation de cette passion singulière qui serait au maximum compatible avec un rapport probe au monde. La « pulsion de vérité [...] est elle aussi une puissance conservatrice de vie », même si elle s'oppose à nombre d'« erreurs conservatrices de la vie »[50]. Elle aussi est « utile » au sens de l'utilité supérieure, l'« *utilité* pour la vie »[51] ; le risque qu'elle comporte n'est pas, en définitive, plus grand que celui des autres pulsions[52].

Qu'est-ce que cette « pulsion de la connaissance » (ou « pulsion de la vérité »), que Nietzsche veut transformer en passion ? Le terme « pulsion » est souvent employé par Nietzsche, qui reconnaît toutefois son caractère très approximatif : « Le mot "pulsion" n'est rien d'autre qu'une facilité

---

[46] 1880, 7[197]. Sur la « laideur » de la science, voir aussi 1881, 11[30] : « Il n'existe guère encore de belles et saines habitudes dans les occupations scientifiques. On transpose distraitement les habitudes d'autres occupations, par exemple du fonctionnaire, du commis, du jardinier, de l'ouvrier. »

[47] 1880, 7[45]. Parmi les nombreuses apparitions de cette expression, voir en particulier le A § 547, dont je cite la fin : « Il en résulte que, d'une façon générale, la science est jusqu'à présent restée en retard du fait de la *limitation morale* de ses disciples et qu'elle doit désormais être menée avec un sentiment fondamental plus élevé et *plus généreux*. "Qu'importe de moi !" – siège au-dessus de la porte du penseur de l'avenir. » Voir aussi 1881, 11[7], où Nietzsche applique l'absence d'unité véritable de la chose à l'être humain individuel, et se fixe comme but d'« [A]LLER par-delà "moi-même" et "toi-même", [d']ÉPROUVER D'UNE MANIÈRE COSMIQUE ! »

[48] 1881, 11[211].

[49] 1880, 7[19].

[50] GS § 110.

[51] GS § 110.

[52] Sur ce sujet, contraster les 1880, 7[167 & 171] et le 1880-1881, 8[98].

(*Bequemlichkeit*) et est employé partout où l'on ne peut pas encore ramener les effets réguliers d'organismes à leurs lois chimiques et mécaniques. »[53] En d'autres termes, « pulsion » désignerait au départ quelque chose comme une qualité occulte[54], la réification d'un effet récurrent en une qualité propre à l'objet, laquelle lui permettrait de produire cet effet. La « pulsion de connaissance », ainsi conçue, pourrait donc tout simplement désigner une « tendance vers » la connaissance ; autrement dit, une forme de réification du fait démontrable que nombre d'êtres humains recherchent la connaissance, sans précisions quant aux mécanismes à l'origine de cette recherche.

« Avoir » une pulsion (*Trieb*) de faire quelque chose, ce ne serait rien de plus précis que d'être, d'une façon ou d'une autre, poussé (*getrieben*) à la réaliser. La pulsion désigne très imparfaitement un mécanisme par lequel une action est engagée : son origine ne sera pas un motif conscient, ceux-ci étant projetés a posteriori sur les actions, mais plutôt, vraisemblablement, une appréciation préconsciente du caractère agréable ou désagréable de l'action visée qui résulte de « processus inconscients »[55]. Or, bien que selon Nietzsche « toute action est inconnaissable », cela ne signifie pas qu'il nous est absolument impossible de modifier ce qui détermine nos actions d'une façon ou d'une autre : « à coup sûr nos opinions, évaluations et tables des biens font partie des ressorts les plus puissants dans l'engrenage de nos actions, mais [...] pour chaque cas particulier la loi de leur mécanisme est indémontrable. »[56] Nous disposons donc de leviers indirects pour modifier nos pulsions.

Cette discussion des pulsions ramène donc au concept de goût : c'est notre réaction d'apparence *immédiate* (ses éléments comme sa temporalité échappant à notre conscience) et donc *irréfléchie* face l'action considérée qui déterminera si oui ou non nous serons « poussés » vers elle. Le domaine esthétique (élargi à son sens de connaissance sensible, mais pas pour autant déchargé de certains aspects artistiques) détermine donc par ce goût le domaine moral : « Les jugements *esthétiques* (le goût, le malaise, le dégoût, etc.) sont ce qui constitue le fondement (*Grund*) de la table des biens. Celle-ci à son tour constitue le fondement des jugements moraux. »[57] La morale a donc un *fondement esthétique*, c'est-à-dire qu'elle résulte d'un jugement esthétique sur les choses, sur les

---

[53] 1876, 23[9]. Cf. A § 119, où la discussion des pulsions est assimilée à un « discours en image (*Bilderrede*) », ainsi que 1881, 11[12] et 11[75].

[54] Sur les qualités occulte, cf. A. Schopenhauer, *Monde*, vol. I, § 24, SSW p. 145.

[55] A § 129. Voir également, au sujet de la connaissance comme un « *certain rapport mutuel des pulsions* », le GS § 333.

[56] GS § 335.

[57] 1881, 11[78]. Cf. 1881, 11[342], où Nietzsche évoque la « nature fondamentalement *esthétique* du jugement ».

actions : c'est notre corps, notre « préconscient » (pour utiliser une expression tirée de la psychologie contemporaine) qui s'y exprime, sans que l'on puisse questionner sa prise de position, puisque « [l]e goût est plus fort que toute morale »[58].

Renoncer à l'absolu de la morale implique donc qu'on la réinterprète comme produit de jugements de goût, comme tirant son fondement subjectif du domaine *esthétique*.

> Le beau, le répugnant, etc., constituent le jugement plus ancien. Dès qu'il prétend à la *vérité absolue*, le jugement esthétique se retourne en *revendication* morale.
>
> Dès que nous *nions* la vérité absolue, il nous faut renoncer à toute *revendication absolue* et nous replier sur les *jugements esthétiques*. *Telle est la tâche* — créer une abondance d'appréciation de *valeurs esthétiques également justifiées* (gleichberechtigter Werth*schätzungen*) : chacune pour un individu constituant la dernière réalité et la mesure des choses.
>
> *Réduction de la morale à l'esthétique !!!*[59]

Or, les jugements incorporés qui informent le goût sont presque tous des jugements appris, qui expriment en grande part, plutôt que les besoins individuels, ceux de la communauté, conçue comme organisme — ce sont donc, en un sens, les jugements de celui ou de ceux qui la dominent, lesquels jugements à leur tour dominent l'organisation pulsionnelle de l'individu[60]. Ce goût hérité, conventionnel n'est donc pas individuel — il n'est pas celui d'un individu « libre », n'exprime pas *ses* besoins vitaux, lesquels ne peuvent être véritablement connus que par une attention portée à la « réalité », c'est-à-dire avant tout aux choses qui sont de lui les plus proches. C'est pourquoi un abandon au goût individuel ne saurait offrir une voie sûre au projet de dépassement de la morale traditionnelle : le goût tel qu'il existe, au contraire, est entièrement traversé par la moralité. C'est à travers le goût que celle-ci impose son influence chez l'individu[61]. La transformation du goût est donc

---

[58] 1881, 15[39].

[59] 1881, 11[78]. Cf. 1879, 42[15], 1881, 11[88] et 12[155] : « Le jugement du point de vue de la *dégustabilité* (Genießbarkeit) : ceci n'est pas mangeable ! Jugement fondamental de la morale. » Voir encore la version préparatoire de GS § 276 sur l'amor fati (OPC V, p. 637; KSA 14, p. 262) : « Mon souhait est que l'on pèse de moins en moins les choses avec les plateaux de balances morales et de plus en plus avec ceux de balances esthétiques, et qu'on finisse par considérer la morale comme signe d'une époque retardataire et d'une incapacité esthétique ! »

[60] Voir 1881, 11[119], où Nietzsche évoque une organisation sur un mode « "étatique" » à partir de la pulsion. Cf. 1881, 11[56] : « Comment se forment la pulsion (*Trieb*), le goût, la *passion* ? Cette dernière *s'accorde le sacrifice d'autres pulsions*, plus faibles (autre désir de jouir, autre volupté) — : ceci n'est pas dépourvu d'égoïsme ! *Une* pulsion en vient à dominer les autres, et jusqu'au prétendu instinct de conservation ! » Voir aussi 1881, 11[96]. Voir enfin 1881, 15[63] : « tout *jugement de valeur* a son origine dans les grandes émotions d'âmes isolées. »

[61] Voir 1881, 11[112] : « un fait physiologique est la raison de toute modification du goût moral ; et cette modification physiologique n'est pas quelque chose qui exigerait nécessairement ce qui serait en tout temps *utile* à l'organisme. » Le goût ne *décide pas* de la valeur de sa « nourriture » (de son action), laquelle au surplus est « assaisonnée » par les jugements moraux ; autrement dit, le goût n'est pas une mesure sûre de l'utilité. Plusieurs goûts peuvent être valides, puisque

condition des transformations de modes de vivre en fonctions des *individus réels*, plutôt qu'en fonction de la pression de la communauté et des besoins « normaux » qu'elle suppose, mais surtout impose[62]. C'est pourquoi Nietzsche contraste l'importance de la modification du goût avec l'importance secondaire de la modification des opinions, lesquelles lui sont largement secondaires :

> La modification du goût général est plus importante que celle des opinions ; les opinions, avec toutes leurs preuves, leurs réfutations et l'ensemble de la mascarade intellectuelle, ne sont que des symptômes de la modification du goût et absolument *pas*, comme on le prétend encore si fréquemment, ses causes.[63]

À l'époque d'*Humain, trop humain*, Nietzsche avait plutôt suggéré que la lecture de son livre pourrait avoir pour effet une « modification des opinions (*Umstimmung der Ansichten*)[64]. Sans renoncer à ce but, c'est donc à une instance plus fondamentale qu'il s'attaque maintenant pour que puisse s'opérer ces mêmes modifications, puisque la libération des modes de sentir et des représentations anciennes, caduques, passe maintenant par une transformation du goût[65]. Il nous faut, en ce sens, produire et nous approprier — nous incorporer — *nos* évaluations, en faire le moteur de nos actions, en les laissant orienter nos pulsions.

> *Nos évaluations*. — Toutes les actions dérivent d'évaluations, toutes les évaluations sont soit *propres*, soit *adoptées*, — et de cette dernière sorte sont la majorité d'entre elles. Pourquoi les adoptons-nous ? Par crainte, — c'est-à-dire : nous tenons pour plus utile (*rathsamer*) de faire comme si elles étaient les nôtres — et nous nous habituons à cette simulation, de sorte qu'à la fin elle constitue notre nature.

---

plusieurs individus auront des besoins différents : « il existe d'innombrables possibilités de l'évolution ; ce qui a chaque fois mené à l'une de celles-ci est sain ; mais du même coup peut en contrarier une autre. Ce n'est jamais que relativement à un *idéal* qui doit être réalisé qu'il y a un sens à dire : "sain" et "morbide". » Le goût renferme donc la *possibilité* de l'expression de besoins individuels, mais n'est pas *nécessairement* l'expression de tels besoins : l'abandon à la spontanéité ne saurait être une solution au problème de la morale. Cf. également 1881, 11[20] : « la table des valeurs *ne* correspond *pas* DU TOUT *aux degrés d'utilités* ».

[62] Sur la contrainte tyrannique du goût de certains sur les autres, qui devient habitude, puis besoin, voir GS § 39 et 1881, 11[289]. Voir aussi 11[46], qui reprend le thème du succès individuel comme produit du hasard (autrement dit, le thème du génie) : « La morale individuelle : par suite d'un coup de dé fortuit une nature est là qui cherche *ses propres* conditions d'existence ».

[63] GS § 39.

[64] 1877, 23[96].

[65] Contraster, p.ex. sur le sujet de la religion, le GS § 132 (« Désormais, c'est notre goût qui condamne le christianisme, non plus nos raisons ») et les §§ 10 et 34 d'HH (où Nietzsche suggérait que le travail de l'*Entstehungsgeschichte* permet d'« éliminer » [*vernichten*] la religion). Rappelons toutefois que l'*Entstehungsgeschichte* n'était pas exactement une critique au sens habituel, théorique et rationnelle, mais visait à opérer des transformations dans le domaine affectif par la démonstration de l'origine contradictoire et absurde des phénomènes tenus pour supérieurs (cf. *supra*, ch. 2c). Le projet de transformation du goût s'en distingue, mais lui reste complémentaire, en ce qu'il ne requerra plus même, au terme de sa transformation, de telles réfutations : le goût supérieur n'a plus besoin de démontrer la fausseté de la morale, puisqu'il la rejette en vertu de lui-même. Voir sur ce sujet p. ex. la note 1881, 11[85].

> Évaluations propres : cela signifie, prendre la mesure d'une chose en considérant jusqu'à quel point elle nous cause à nous et à nul autre du plaisir ou du déplaisir, — quelque chose d'extrêmement rare ![66]

Les pulsions en effet interprètent les événements, le « texte » auquel nous sommes confrontés dans la vie quotidienne. Nietzsche résume cet aspect construit du monde — construit *individuellement*, mais à partir d'un grand nombre de principes partagés —, par une formule (interrogative dans le texte, mais que le paragraphe dans son ensemble vise à démontrer) : « Erleben ist ein Erdichten », « Avoir une expérience, c'est inventer »[67]. Il peut ainsi affirmer (encore à l'interrogative) que « nos jugements et évaluations moraux ne sont que des images et des fantaisies sur un processus physiologique qui nous est inconnu, une sorte de langage habituel pour désigner des excitations nerveuses »[68] — bref, qu'il s'agit d'une façon *figée*, *héritée*, et surtout *limitée* d'interpréter nos expériences, qu'il serait possible de transformer par le biais d'une révision de nos évaluations.

Comment toutefois opérer cette transformation, ce retour à soi, ce « devenir soi-même » ? Une « recette » est suggérée dans l'important § 335 du *Gai savoir* : « *Tenons*-nous en par conséquent à purifier (*reinigen*) nos opinions et nos évaluations et à *créer de nouvelles tables de biens qui nous soient propres* »[69]. Nous ne pouvons intervenir directement dans le mécanisme des pulsions, que nous pouvons à peine désigner maladroitement et encore moins appréhender. Il nous faut donc intervenir par des moyens relativement indirects. Mais si la transformation des opinions passe par la transformation du goût, reste que le goût est une incorporation d'évaluations formulées initialement par la pensée consciente, autrement dit : que ces « tables de biens », selon lesquelles les jugements esthétiques qui déterminent la direction de l'action sont réalisés, n'ont évidemment rien non plus d'absolu, mais sont progressivement intégrées à l'organisation pulsionnelle de l'individu. Si, en un sens, il faut d'abord transformer notre goût, pour qu'ensuite se transforment nos pulsions, et pour qu'enfin puisse se transformer notre appréhension du monde et notre conscience, le *mode de transformation du goût* doit, lui, d'une façon ou d'une autre *dépendre de* (sans pour autant se *produire dans*) la pensée consciente. Cet aspect circulaire du rapport entre opinions et pulsions est résumé dans une note : « Il n'y a rien de "moral en soi" : il s'agit d'opinions *engendrées par des pulsions* et *qui influencent à nouveau ces pulsions*. »[70]

---

[66] A § 104.
[67] A § 119 ; cf. 1880, 7[169].
[68] A § 119 ; cf. 1881, 11[103].
[69] GS § 335. Ce passage fait suite à l'autre cité un peu plus haut.
[70] 1880, 7[231].

La première partie de la tâche de transformation du goût correspond donc à cette purification par la connaissance ; il s'agit de l'enquête sur l'apparition des phénomènes dont il était déjà question dans *Humain, trop humain*[71]. Il nous faut chercher la vérité, quand bien même elle serait entièrement hors d'atteinte, et tenter nous débarrasser de tout ce que nos opinions et évaluations ont de moral et de religieux, de ce qu'elles ont de faussement absolu, sans lien aucun avec nous-mêmes. Il s'agit là du travail de dissolution opéré par la science, dont il a déjà été question de nombreuses fois dans cette étude. Mais plutôt que de s'arrêter à ce stade négatif, à flotter au-dessus des phénomènes humains, trop humains comme un contemplatif se repaissant de sa sagesse, mais devenu incapable de prendre part à la grande tragicomédie de la vie humaine[72], Nietzsche suggère maintenant qu'il faudrait plutôt poursuivre le travail en se faisant législateur. Il nous faut donc *réévaluer* consciemment les choses selon notre propre position et affirmer notre individualité dans un geste égoïste de recherche des conditions favorables à *notre* vie. La création de nouvelles tables de biens (autrement dit, d'une hiérarchie « morale » des phénomènes et des actions) sera la conséquence de ces deux démarches : à mesure que l'on cessera de penser et d'évaluer le monde en fonction de ce goût et de ces pulsions qui dérivent d'évaluations morales ou religieuses, nous devrons tenter de reconstituer notre rapport à lui selon notre perspective singulière.

C'est ainsi, paradoxalement, à une *nouvelle morale* que l'individu doit préparer, une morale certes pensée comme relative, mais dont la détermination doit tout de même être *ressentie* comme *absolue* :

> Il n'est pas possible *de vivre hors de la morale* : mais pour l'*homme de la connaissance* (*den* Erkennenden), la morale est *impossible*. Morale comme élément régulateur dans le rapport des pulsions (*Triebe*) les unes aux autres. Mais comment cela pourra-t-il se produire! Ça ne peut en définitive n'être qu'inspiré par une pulsion qui a le dessus ![73]

Et la passion, justement, permet une régulation de ce type : la domination d'une pulsion sur l'ensemble, l'organisation de celui-ci en fonction des besoins de celle-là — et la production d'un idéal qui *oriente* l'ensemble et le dote d'une hiérarchie interne[74]. La passion permet une

---

[71] Cf. HH § 34, où Nietzsche parlait déjà de « connaissance purificatrice (*reinigende[r] Erkentniss*) ".

[72] Cf. encore une fois HH § 34 pour un portrait de cet esprit libre pour ainsi dire « paralysé ».

[73] 1880, 7[154]. Sur ce caractère absolu, voir 1881, 11[253].

[74] Voir 1880, 7[95] : « Aussi certainement que nous avons des pulsions, celles-ci fabriquent aussi une sorte de schéma de nous-mêmes, *tel que nous devrions être*, afin de satisfaire adéquatement nos pulsions — c'est cela qu'idéaliser. Même le gredin a son *idéal* : pas exactement édifiant pour nous. Celui-ci l'*élève* ! également ! » On retrouve la même idée en 1880, 7[61].

réorganisation de l'organisme en fonction d'un but unique, la constitution en ce sens d'une forme de *nouvel organisme* pulsionnel[75].

Si Nietzsche a élu pour lui-même la pulsion de connaissance comme sa pulsion directrice , il n'en découle pas qu'elle seule pourra permettre à l'humanité de se développer avantageusement. Au contraire, il faut que chaque individu trouve, chacun pour soi-même, la passion qui correspondra à *son* être, à *ses* besoins. Il faudrait « [c]ultiver chaque passion (dans le développement historique) jusqu'à la hauteur où elle montre sa floraison *individuelle*. »[76] Ce pluralisme, qui vient s'articuler à la fois au thème de la lutte productive entre les forces qui s'autolimitent réciproquement (l'agôn) et à celui du perspectivisme, découle de l'accent nouveau placé sur l'individualité et l'égoïsme :

> Nous sommes plus doux et plus humains (*menschlicher*) ! Mais toute douceur et toute humanité consiste en ceci, que nous imputons beaucoup aux circonstances et non plus tout aux personnes ! et que nous laissons prévaloir diversement l'égoïsme et ne le considérons plus comme ce qui est en soi mauvais et blâmable (comme il est estimé dans la communauté). Donc : dans l'abandon de notre croyance à la responsabilité absolue de la personne et de notre croyance au caractère blâmable de l'individu, c'est en cela que consiste notre progrès hors de la barbarie ! [77]

Puisqu'il n'y a plus de morale absolue, donc de goût et de pulsion qui *doit* dominer l'ensemble, il importe que chacun trouve la passion, l'idéal — autrement dit, la *morale personnelle*, évidemment relative, qui lui conviendra. Toutes les façons de vivre individuelles, toutes les « morales », suggérera Nietzsche dans le *Gai* savoir, qu'elles soient considérées bonnes ou mauvaises, servent à « la conservation de l'espèce humaine »[78]. Un caractère adapté, une certaine « *Zweckmässigkeit* » est associée à l'existence de ces forces en tension au sein de l'humanité : le « bien » comme le « mal » contribuent nécessairement (et conjointement) au développement de l'espèce. Avec la métaphore du « soc du mal (*Pflugschar des Bosens*) », Nietzsche insiste à nouveau, comme il l'avait fait au § 224

---

[75] Ainsi la passion, plutôt que source de désordre, peut être un fort principe d'unité : « Le tempérament excité, bruyant, instable, nerveux est à l'opposé de la *grande passion* : celle-ci, installée au sein de l'être comme un brasier silencieux et sombre, rassemblant là toute chaleur et ardeur, pousse l'homme à contempler le monde extérieur avec froideur et indifférence, elle imprime aux traits une certaine impassibilité. » (A § 471)

[76] 1880, 7[210].

[77] 1881, 11[331]. Voir aussi 1881, 11[222], 11[332] et A § 164 : « il n'y a pas de morale qui détienne le monopole de la moralité et [...] toute morale qui s'affirme seule à l'exception des autres détruit beaucoup trop de force bonne et coût trop cher à l'humanité. » « Les non-conformistes (*Abweichenden*) qui sont si fréquemment les individus inventifs et féconds ne doivent (*sollen*) plus être sacrifiés ; il faut même cesser de considérer comme ignominieux le fait de ne pas se conformer à la morale, en actions et en pensées ; il faut procéder à un grand nombre d'expériences nouvelles de vie et de communauté ; il faut éliminer du monde un énorme fardeau de mauvaise conscience — ces objectifs universels devraient être reconnus et poursuivis par tous les gens probes et tous ceux qui cherchent la vérité (*allen Redlichen und Wahrheitsuchenden*) ! » Cf. également déjà à l'époque de la rédaction d'OSM le 1878, 28[38].

[78] GS § 1.

d'*Humain, trop humain*, sur le caractère productif pour l'humanité de ceux qui s'opposent aux mœurs et à la tradition[79]. Mais cette fois, ces exceptions ne sont plus seulement caractérisées comme des êtres malades et dégénérescents, mais également comme des êtres foncièrement égoïstes et *cruels* : « Penser autrement que ne le veut la coutume (*Sitte*) — ce n'est pas tant l'effet d'un meilleur intellect que l'effet d'inclinations fortes et méchantes, d'inclinations séparatrices, isolantes, réticentes, se réjouissant du malheur d'autrui (*schadenfroher)*, sournoises. »[80] Et à l'échelle individuelle, c'est la souffrance et la douleur qui viennent jouer ce rôle, étant eux-mêmes conditions d'un bonheur supérieur[81].

Mais pour que l'on puisse *trouver* ces nouveaux principes, pour qu'ils émergent, s'avère nécessaire l'expérimentation, condition de la connaissance de soi comme individu de même que de la création de nouveaux modes d'existence. Il faut se poser la « [*q*]*uestion personnelle de la vérité* » : « "Qu'est-ce, à vrai dire, que *je fais* ? Qu'est-ce que je veux atteindre par là, *moi*, précisément ?" »[82] Nul autre que nous-mêmes ne peut prendre la mesure de nos besoins les plus propres — et nul autre que nous ne peut faire l'expérience des façons appropriées de les satisfaire. L'expérimentation, le changement fréquent des habitudes[83] en vue à la fois de se connaître et de trouver de nouvelles façons de vivre qui pourront maximiser l'utilité pour la vie individuelle, se révèle ainsi nécessaire. Il faut d'abord varier les circonstances et les façons de faire ; en arriver à se connaître soi-même en induisant des changements qui multiplieront les perspectives que l'on peut adopter sur nous-mêmes. La science, aussi développée soit-elle, ne touche pas à l'individu : ce qu'elle permet de connaître, ce sont avant tout les erreurs partagées par les communautés culturelles[84]. Faute de certitudes générales dans ce domaine, il faut donc se tourner vers l'expérimentation sur le singulier :

> Reconstruire les lois de la vie et de l'action, — pour cette tâche nos sciences physiologiques et médicales notre théorie de la société et de la solitude ne sont pas encore assez sûres d'elles : pourtant, on ne peut tirer que d'elles les premières pierres des idéaux nouveaux (sinon ces idéaux nouveaux eux-mêmes). Nous vivons ainsi une existence *préliminaire* ou *retardataire*, selon notre goût et nos dons, et ce que nous pouvons faire de mieux, dans cet interrègne, c'est d'être autant que

[79] GS § 4. Sur ce sujet, voir également 1881,11[73] : « Nous ne pouvons nous passer ni du mal, ni des passions ».
[80] GS § 35. Voir, sur la faiblesse initiale (le caractère malade et dégénérescent) de ces nouveaux exemplaires, 1881, 11[189] et 1881, 12[163].
[81] Voir en particulier GS § 15 et § 318
[82] A § 196.
[83] GS § 285 ; notons que ce texte reprend sans le nommer le thème des « nobles traîtres » des derniers aphorismes de HH, dont il a été question *supra* au ch. 3d.
[84] Voir GS § 265 : « *Ultime scepticisme*. — Que sont donc en fin de compte les vérités de l'homme ? Ce sont les erreurs *irréfutables* de l'homme. » Voir aussi 1881, 11[156] et 12[5].

> possible nos propres *reges* et de fonder de petits *États expérimentaux* (Versuchsstaaten). Nous sommes des expériences (*Experimente*) : soyons-le de bon gré ![85]

Nietzsche n'admet toujours pas que la science puisse en elle-même être une source d'orientation pour l'humanité et pour l'individu, mais il demeure convaincu qu'elle est un moyen essentiel pour son développement[86]. Malgré ses limites, et bien que la science ne puisse être un idéal de vie *pour* tous, elle persiste à être une condition d'émergence de nouvelles possibilités de vie individuelles. En ce sens, la passion de la connaissance trouve une justification d'un nouvel ordre, sur le plan de la culture et du développement de l'humanité en général. Nietzsche la formule à l'aide d'une métaphore reproductive :

> La dernière utilité de la connaissance et de la science est de permettre le détachement de nouveaux ovules des ovaires et de laisser émerger toujours et encore de nouvelles espèces : car la science amène les connaissances de moyens de conservation pour de nouveaux individus. — Sans progrès de la connaissance, les nouveaux individus périraient toujours rapidement, les conditions d'existence seraient trop difficiles et aléatoires. Déjà le supplice de la contradiction intérieure ![87]

À cette expérimentation pour ainsi dire « théorique », cette tentative d'en arriver à une connaissance de nous-mêmes comme êtres singuliers et de moyens de conserver un maximum d'individus différents, doit répondre une expérimentation pratique. Il faut faire des expériences quant aux façons dont nous en usons avec nous-mêmes — avec ce dont, en nous, nous décidons de favoriser ou d'entraver le développement. Nous possédons à cet égard une certaine liberté de mise en forme de nous-mêmes :

> *Ce que nous sommes libres de faire*. — On peut en user avec ses pulsions comme un jardinier et, ce que peu de gens savent, cultiver (*ziehen*) les germes de la colère, de la pitié, de la rumination (*Nachgrübeln*), de la vanité, de façon aussi féconde et utile que le sont de beaux fruits pendant aux espaliers [...].[88]

---

[85] A § 453.

[86] Sur la question de la science comme principe directeur (par contraste avec la science comme idéal dicté par la passion de connaissance), cf. 1880-1881, 8[98] : « La science a été d'une grande utilité, on peut désormais <se> soumettre entièrement *à elle* dans notre méfiance face à la religion et aux choses apparentées. Mais c'est une erreur ! Elle ne peut *pas commander*, montrer la voie (*Weg weisen*) ! mais c'est seulement lorsqu'on connaît la direction à emprunter qu'elle *peut* être utile. En général, c'est mythologie que de croire que la connaissance est et connaîtra toujours ce qui est le plus utile et le plus indispensable à l'humanité — elle pourra aussi bien nuire qu'être utile — les formes les plus élevées de moralité sont peut-être impossibles dans la pleine clarté. »

[87] 1881, 11[290]. Cf. HH §§ 24-25, sur la nécessité de la science pour prendre en main le progrès de l'humanité. Voir aussi 1881, 12[40] : « Le rempart de la science et de son universalité rationnelle (*Vernunft-Allgemeineit*) doit d'abord être établi, ensuite le déchaînement des individus pourra avoir lieu : il ne pourra (*darf*) pas y avoir d'erreur à cette occasion, parce que les limites de la rationalité auront été auparavant établies et incorporées dans la conscience (*Gewissen*) et le corps. D'abord incorporation de la science — ensuite : ».

[88] A § 560 ; cf. 1880, 7[211], qui parle d'une formation du tempérament selon ce modèle du jardin.

Le choix de principes, de modes d'existence ne doit pas se faire en fonction de principes hérités de la communauté, mais pas non plus de façon abstraite ; « le *jugement* doit plutôt avoir pour fondement une *comparaison* rigoureuse », rendue possible par l'expérimentation d'une vie vécue tour à tour avec et sans les prescriptions des différentes morales[89]. La métaphore du jardinage renvoie au thème de l'intégration, central aux idéaux de *Bildung* et de culture de Nietzsche depuis ses premiers écrits : ne rien rejeter de ce qui nous appartient (comme individu et comme communauté) et tout agencer, dans la mesure du possible, de façon à en tirer un maximum d'énergies, de puissance. Plutôt que de déraciner des pulsions ou des vertus qui nous apparaissent maintenant comme moins désirables, il faudrait les cultiver de façon nouvelle. Au sujet de « la fidélité, la générosité, la honte de la bonne réputation », Nietzsche écrit que « nous voulons au contraire offrir à ces précieux instincts héréditaires (*köstlichen Erbtriebe*), par une prudente substitution, des objets nouveaux. »[90]

Il faudrait ainsi laisser différentes pulsions dominer tour à tour en nous, passer d'une passion à l'autre dans un exercice expérimental et expérientiel de variation ; faire de nouvelles expériences avec les éléments qui nous constituent à titre d'êtres humains, tels que nous existons actuellement comme organismes pulsionnels déterminés par l'histoire de la culture, et ce, que ces pulsions soient réputées « bonnes » ou « mauvaises » aux yeux de la communauté et de sa morale. Mais il s'agit également de tenter une vie où dominent de nouvelles pulsions, lesquelles n'ont jamais pu à cause de la morale donner son principe à l'organisation individuelle, et ce pour favoriser l'émergence de nouveaux modes d'existence. C'est cette forme de laisser-aller des pulsions qui permettra l'émergence de nouveaux types humains : « La science ne peut rien d'autre que montrer, et non ordonner (mais lorsque l'ordre général est donné quant à la direction à prendre, alors elle peut fournir les moyens) […]. C'est une photographie. Mais il faut les artistes créateurs : ce sont les pulsions ! »[91] Nietzsche suggère de laisser librement agir ces pulsions en relation à une image du monde la plus « vraie » possible : d'employer les résultats de la science pour que les nouveaux idéaux que ces pulsions pourront produire, ces nouvelles images du monde[92], se rapportent le moins possible à des

[89] A § 61, où l'exemple concerne le christianisme.
[90] A § 199.
[91] 1880, 7[179]. Cf. 1880, 7[178] : « Faisons confiance aux pulsions, elles créeront encore de nouveaux idéaux ! comme le fait toujours et encore l'amour. Et ensuite : de temps en temps, réprimer une pulsion par fierté — aussitôt toutes les autres en reçoivent une nouvelle couleur. Le jeu peut longtemps être poursuivi, comme la lumière du soleil et la nuit. »
[92] Cf. GS § 301.

illusions métaphysico-morales et s'appuient plutôt sur cette image scientifique du monde, avec sa nécessité et son innocence.

> « Nous LAISSER POSSÉDER par les choses (non par les personnes) et cela par un ensemble assez vaste de *choses vraies* ! Reste à attendre ce qui peut *croître* à partir de là : nous sommes une *terre arable* pour les choses. À partir de nous doivent croître des *images de l'existence* : et nous devons être tels que nous y oblige cette fertilité : nos penchants, nos aversions seront ceux de cette terre qui portera de semblables fruits. Les images de l'existence ont jusqu'alors été *la chose la plus importante* — elles règnent sur l'humanité. »[93]

L'expérimentation à laquelle en appelle Nietzsche est donc également une expérimentation avec les possibilités de vies nouvelles qui peuvent émerger de l'image scientifique du monde — quand bien même celle-ci ne saurait être l'unique principe d'une vie humaine, pour laquelle l'illusion est et demeure vouée à être une condition d'existence. C'est donc encore une fois le projet du développement d'une « manière de penser non métaphysique (*unmetaphysische Gesinnung*) » dont il s'agit ici, avec les difficultés majeures, voire les contradictions internes que l'atteinte de celle-ci implique[94]. Dans le *Gai savoir*, Nietzsche approchera cette problématique comme une tentative d'incorporation de la vérité. Il s'agit d'expérimenter avec ce que l'on a établi comme « vrai », de tenter pour ainsi dire de vivre dans cette vérité comme dans son élément, de transformer en goût individuel cette façon « scientifique » de sentir. Cette tâche est résumée dans un passage célèbre du même livre :

> Le penseur : c'est désormais l'être chez qui la pulsion de vérité et ces erreurs conservatrices de la vie livrent leur premier combat après que la pulsion de vérité a *prouvé* qu'elle est elle aussi une puissance conservatrice de vie. Par rapport à l'importance de ce combat, tout le reste est indifférent : la question ultime relative à la condition de la vie est ici posée, et c'est ici que l'on fait la première tentative pour répondre à cette question par l'expérience. Jusqu'à quel point la vérité supporte-t-elle l'incorporation ? — voilà la question, voilà l'expérimentation (*das ist die Frage, das ist das Experiment*).[95]

La vérité n'est possible que dans une certaine mesure, soit tant qu'elle ne s'oppose pas aux conditions de la vie. Disposer de critères de vérité plus rigoureux ne garantit pas que nous serons véritablement *transformés* par cette vérité : notre façon de nous rapporter au monde obéit à un impératif d'un genre différent, un impératif vital dont la préséance est absolue[96]. Nous ne sommes

---

[93] 1881, 11[21].

[94] Voir *supra* le ch. 3 dans son ensemble.

[95] GS § 110, fin. Cf. également 1881, 11[229] : « *Ce n'est qu'adaptée aux vivantes erreurs que la vérité, toujours* MORTE *a priori, peut être appelée à vivre*. » Voir également GS § 7, 1881, 11[329] et 11[325] : « Établir le degré du faux et la nécessité de l'erreur fondamentale comme la condition de vie de l'être qui représente (*vorstellenden Seins*) — tâche de la science. La question n'est pas comment l'erreur est-elle possible, mais plutôt : comment est possible une sorte de vérité malgré la non-vérité fondamentale du connaître ? »

[96] Voir 1881, 11[252] et 11[335].

pas, comme êtres organiques, comme animaux, *faits* pour la connaissance rigoureuse — et ce, bien que le moyen de l'atteindre, la logique, soit précisément une forme hautement sublimée des modes illusoires les plus fondamentaux de la vie animale, de notre « force poético-logique »[97]. Mais la nouveauté, le fait que, *comme passion*, comme orientation et idéal, la recherche de la connaissance se soit révélée propice à la vie, a ouvert à la possibilité d'une expérimentation sur l'effet transformateur que ses *résultats* pourront éventuellement avoir sur nous. La question cependant reste ouverte, comme elle l'était encore dans *Humain, trop humain* : *jusqu'où*, en effet, la connaissance peut-elle nous transformer ? À cette question, c'est, comme je l'ai évoqué, l'expérimentation qui pourra répondre. Et le moyen principal de tenter cette incorporation de la connaissance sera la répétition de pratiques nouvelles : « La modification de la morale est bien possible, comme celle du goût : seul l'exercice est nécessaire (*nur Übung*) ! »[98]

Arrêtons-nous enfin, avant de passer plus directement aux questions artistiques telles qu'elles se présentent dans le 4e livre du *Gai savoir*, au thème même du « gai savoir (*fröhliche Wissenschaft*) », qui émerge avec le livre du même nom. Par sa référence historique à l'occitan « *Gay Saber* », ce titre évoque d'abord le savoir pratique de la composition poétique[99]. On peut en ce sens légitimement associer l'expression au projet de mise en forme artistique de soi qui tiendra une place importante dans l'ouvrage, et dont il sera question dans la prochaine section du présent chapitre. Mais les mentions explicites de ce caractère « joyeux » de la science renvoient également à une thématique connexe, soit celle de la nécessaire alternance dans l'individu d'une façon de voir et de vivre scientifique, et d'une autre, non scientifique.

Le rire est cette attitude qui permet la prise de distance vis-à-vis de la conviction, reconnaissance du caractère fondamentalement impossible de celle-ci et de toute la morale qu'elle sous-tend pour l'être humain. « Rire de soi-même comme on devrait rire pour que ce rire soit *l'émanation de la vérité tout entière* — les meilleurs n'avaient jusqu'à présent pas assez de sens de la vérité pour cela, et les plus doués bien trop peu de génie ! »[100] C'est un « rire correcteur », qui, associé à la raison et à son naturalisme, écarte les théories grandiloquentes qui prêtent un but à l'existence, repoussant avec légèreté ces perspectives morales qui ne sauraient coexister avec la conscience de la fondamentale

---

[97] 1881, 15[9].
[98] 1880, 8[55].
[99] Voir S. Kaufmann, *Kommentar zu Nietzsches* « Die fröhliche Wissenschaft », 2022, p. 75 sq. pour un commentaire détaillé des significations diverses de ce titre.
[100] GS § 1.

irresponsabilité de l'homme. « "[L]'espèce est tout, un seul n'est jamais rien" » : ce principe, l'idée que l'être humain, quoi qu'il fasse, contribue toujours à la conservation de l'espèce, qu'un « instinct »[101] auquel il ne peut échapper l'y pousse, engage à admettre que tous, les « bons » comme les « mauvais », participent d'une utilité supérieure. Il n'y aurait donc à cette échelle nulle action bonne ou mauvaise, seulement un jeu de forces multiples participant d'un but plus grand qu'elles. Prétendre que l'existence n'a pas de valeur — que ses conditions sont foncièrement inadaptées à l'individu, qui est donc voué à la souffrance et au désespoir — trahirait une perspective limitée sur l'humanité. La vie humaine, en effet, qu'on le veuille ou non, a bien une direction, un but collectif, inconscient parce qu'intégré à notre constitution depuis des millénaires. Ce sens s'exprime à travers nous — non pas comme « génie de l'espèce » fonctionnant comme appât tendu par la Volonté pour nous maintenir dans une vie dépourvue de valeur, comme l'avait défendu Schopenhauer[102], mais comme élan vers un avenir ouvert, qu'il nous revient encore de créer. Il n'y a pas lieu de désespérer de notre appartenance à cette vague dont nous ne comprenons pas l'origine et la destination — mieux vaut, en effet, en rire.

Nietzsche ajoute toutefois aussitôt que l'être humain a développé au fil du temps un besoin de croire à la rationalité de la vie[103]. Il faut périodiquement que chacun, le sage qui sait rire de l'existence inclus, retourne à la *tragédie* — à l'art (métaphysique), à la morale et la religion, à leurs perspectives dramatiques et pessimistes sur l'existence. L'être humain posséderait deux « conditions contradictoires » qui ne peuvent exister simultanément :

> Et l'espèce humaine ne cessera de décréter de nouveau de temps en temps : « Il y a quelque chose dont on n'a absolument pas le droit de rire ! » Et l'ami des hommes le plus prudent ajoutera : « Ce ne sont pas seulement le rire et la gaie sagesse (*fröhliche Weisheit*), mais encore le tragique avec toute sa sublime déraison qui font partie des moyens et des nécessités de la conservation de l'espèce ! » — Et par conséquent ! Par conséquent ! Par conséquent ! Oh me comprenez-vous, mes frères ? Comprenez-vous que désormais il y a *deux conditions contradictoires* dans la nature humaine, *lesquelles veulent former un rythme dans leur succession* ? Comprenez-vous *pourquoi* il nous faut

[101] Nietzsche ne semble pas distinguer la pulsion et l'instinct dans les textes de cette période, comme le montre p. ex. la note 1881, 11[164] : « Je parle d'*instinct* lorsqu'un quelconque *jugement* (le *goût* à son niveau le plus bas) est incorporé, de sorte qu'il se meut désormais spontanément de lui-même et n'a plus besoin d'attendre de stimuli. Il [*scil*. le jugement] a sa croissance propre et par conséquent également son sens de l'action qui le pousse vers l'extérieur. » Comparer également le 1881, 15[18] à sa version préparatoire. Sur le vocabulaire de la psychologie nietzschéenne, voir plus généralement P. Wotling, *La pensée du sous-sol*, 1999.

[102] Voir A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et représentation*, vol. II, ch. 44.

[103] Cf. HH § 110 sur le « besoin métaphysique ».

> tous avoir notre flux et reflux ? *Ce qu'*il nous est interdit d'*être* simultanément ? — Qu'à cela ne tienne ! Soyons les inventeurs de ce rythme nouveau ! Chacun pour soi et pour sa propre musique ! [104]

Science et illusion doivent donc coexister, dans l'individu tout comme dans les communautés humaines. Le thème et son traitement rappellent fortement certains des textes centraux d'*Humain, trop humain* sur la culture, en particulier ceux traitant du fameux « double cerveau » (HH § 251), de la nécessité d'une danse entre connaissance et illusion (HH § 278), et ceux enfin qui traitent du caractère essentiel de l'alternance entre le refroidissement et le réchauffement (le thème du « noble traître » de HH § 637). Le thème du *refroidissement*, si important dans *Humain, trop humain*, fait cependant ici défaut : l'ironie fait maintenant place au rire, qui repousse avec un plaisir cruel ce qui jure avec son goût[105]. La science, elle aussi, est condition d'existence, peut alimenter la vie à laquelle elle ne s'oppose plus, dès lors que sa recherche se fait passion. En conséquence, elle n'a plus besoin de l'illusion pour « chauffer » la machine[106]. C'est plutôt un besoin appris, une autre pulsion qui demande à être régulièrement satisfaite par l'illusion d'une valeur de l'existence : celle qu'ont formée des millénaires de vie morale. L'alternance entre la prise de distance (le *Schweben* de l'esprit libre), qui pourra éventuellement devenir ce rire de la sagesse, et les larmes du spectateur ému par la tragédie que lui présente le théoricien de la valeur de l'existence, possède dès lors des conditions différentes de celles évoquées dans *Humain, trop humain*. Cette alternance est nécessaire même chez celui qui est habité par la passion de la connaissance : « rien ne nous fait tant de bien que le *bonnet de bouffon* », nécessaire pour conserver « cette *liberté qui se tient au-dessus des choses* que notre idéal exige de nous », ce « planer et jouer » qui se déroule « *au-dessus de* la morale »[107]. Le rire doit aider à dépasser la honte qui s'attache à cette forme nouvelle d'existence, à prendre plaisir à soi malgré tout, car « [*n*]*otre* vie à nous aussi doit finir par triompher à nos propres yeux ! Nous aussi nous devons croître et fleurir à partir de nous-mêmes, librement et sans peur, en un égoïsme innocent ! »[108]

---

[104] Version préparatoire de GS § 1, OPC V, p. 612 (KSA 14, p. 238). Cf. 1881, 11[217].

[105] GS § 200 : « Rire signifie : prendre plaisir au malheur d'autrui, mais avec bonne conscience. » Voir aussi le 1881, 11[89], qui évoque une cruauté dans « tout rire ».

[106] HH § 251.

[107] GS § 107 pour toutes les citations précédentes.

[108] GS § 99. Nietzsche associe dans ce texte tragédie et comédie comme mode d'éloignement face à soi-même : « Nous devons de temps en temps nous reposer de nous-mêmes en jetant d'en haut un regard sur nous-mêmes, et, avec un éloignement artistique en riant *sur* nous-mêmes ou en pleurant *sur* nous-mêmes ; nous devons découvrir le *héros* et de même le *bouffon* qui se cachent dans notre passion de la connaissance, nous devons quelquefois nous réjouir de notre folie pour pouvoir continuer à éprouver de la joie à notre sagesse ! » Ainsi l'héroïsme même associé à la passion de la connaissance semble pouvoir constituer, au moins en partie, l'aspect « tragique » de cette alternance dont il était question plus haut.

Nous en revenons donc à la nécessité pour le sage de laisser une place à l'erreur en vertu même du fait qu'elle permet la connaissance ; non plus seulement toutefois parce que sans les erreurs métaphysiques fondamentales, il ne nous est plus possible d'entrer en rapport avec le monde, mais également parce que la pulsion de connaissance elle-même naît à partir de l'erreur :

> [L]a vérité ultime du flux des choses ne supporte pas l'*incorporation*, nos ORGANES (faits pour *vivre*) reposent sur l'erreur. Ainsi naît chez le sage la *contradiction de la vie* et de ses ultimes décisions ; sa *pulsion* vers la connaissance a comme condition la croyance à l'erreur et la vie dans celle-ci.
>
> La vie est la condition de la connaissance. L'erreur est la condition de la vie, et en effet, elle est dans son plus profond principe erreur. La connaissance de l'erreur ne l'abolit pas ! Ça n'est pas quelque chose d'amer !
>
> Nous devons aimer et cultiver (*pflegen*) l'erreur, elle le berceau de la connaissance. L'art comme culture (*Pflege*) de l'erreur — notre culte.
>
> Au nom de la connaissance, aimer et favoriser la vie, au nom de la connaissance, aimer et favoriser l'erreur, l'illusion. Donner à l'existence une signification esthétique, *augmenter le goût que l'on prend à l'existence* est une condition fondamentale de toute passion de la connaissance.
>
> Ainsi découvrons nous ici une nuit et un jour comme condition de vie pour *nous* : vouloir-connaître et vouloir-se-tromper (*Erkennen-wollen und Irren-wollen)* sont flux et reflux. Si règne *un* absolu, alors périt l'homme ; et *par la même occasion l'aptitude* [à connaître].[109]

L'idéal de connaissance exige donc une transformation de l'existence, l'embellissement du monde de l'erreur lui-même, lequel est contredit par les résultats de la science, mais sur lequel simultanément cette science elle-même repose. Un exercice créatif s'avère nécessaire, qui correspond au rôle intermédiaire du philosophe, entre art et science. En effet, et par nécessité, « [l]es esprits libres prennent leurs libertés aussi à l'égard de la science »[110]. Il faut légiférer, créer de nouvelles valeurs *à partir* de la vérité, mais *au sein même* du monde de l'illusion, pour ainsi dire en respectant ses règles. L'homme de science doit se faire poète, chanter la beauté du monde, sans pour autant oublier ce qu'il a appris.

b. Mise en forme artistique de soi et fiction métaphysique dans le 4^e^ livre du Gai savoir *:* amor fati*, éternel retour et la figure de Zarathoustra*

J'en arrive donc, après cet aperçu des développements dans le projet général de Nietzsche immédiatement après les trois volumes d'*Humain, trop humain*, au 4^e^ livre du *Gai savoir*, où le rôle nouveau de l'esthétique dans le cadre de ce projet est non seulement mis de l'avant, mais également

[109] 1881, 11[162].

[110] GS § 180.

étendu. La section débute sur le thème de l'*amor fati*, qui met en scène l'aspect esthétique de l'idéal de Nietzsche et de la tâche qu'il se propose à cette époque :

> *Pour la nouvelle année*. — Je vis encore, je pense encore : je dois vivre encore, car je dois encore penser. *Sum, ergo cogito : cogito, ergo sum*. Aujourd'hui, chacun s'autorise à exprimer son vœu et sa pensée la plus chère : eh bien, je veux dire moi aussi ce que je me suis aujourd'hui souhaité à moi-même et quelle pensée m'est venue à l'esprit la première cette année, — quelle pensée doit être pour moi le fondement (*Grund*), la garantie et la douceur de toute vie à venir ! Je veux apprendre sans cesse davantage à voir ce qui dans les choses est nécessaire comme cela même qui est beau (*das Nothwendige and den Dingen als das Schöne [zu] sehen*) : — ainsi je serai de ceux qui rendent les choses belles. *Amor fati* : que ce soit désormais mon amour ! Je ne veux pas faire la guerre à la laideur. Je ne veux pas accuser, je ne veux même pas accuser les accusateurs. Que *détourner le regard* (wegsehen) soit ma seule négation ! Et, en tout et pour tout, je veux un jour n'être plus qu'un homme qui dit oui (*ich will irgendwann einmal nur noch ein Ja-sagender sein*) ![111]

À la première lecture, ce texte, bien que son ton diffère fortement des textes sur l'art d'*Opinions et sentences mêlées*, paraît pour l'essentiel reprendre le fil de la réflexion sur un art par-delà (ou en deçà) des œuvres d'art que Nietzsche y avait formulée. L'art semble devoir jouer un rôle similaire à celui qu'il lui avait attribué dans ce livre, soit cette redirection des « forces artistiques » vers la vie propre plutôt que vers la production d'œuvres d'art extérieures à nous-mêmes[112]. On y retrouve similairement le thème de l'utilité de l'art pour la réinterprétation de cette nécessité qui échappe à la transformation par l'action. Le « Wegsehen » que Nietzsche se prescrit (ou se souhaite) fait très clairement écho à la compréhension de l'art comme simplification, que nous avons abordée plus haut au sujet de l'incomplétude : c'est toujours en retirant, jamais en ajoutant, que l'art embellit les choses. Ainsi ce texte, qui introduit au 4e livre du *Gai savoir* — le dernier livre de la première édition de 1882 —, peut être vu comme une récapitulation de bon nombre de thèmes artistiques qui ont progressivement émergé au fil de la période moyenne, voire encore auparavant.

Peut-on pour autant suggérer que ce célèbre paragraphe, une fois analysé dans la trajectoire du développement de Nietzsche pendant cette période, se résume à une synthèse de ce qu'il avait auparavant formulé quant au rôle de l'art dans cette culture à laquelle il aspire, culture d'avenir qui devra absorber en elle-même l'esprit scientifique de la modernité éclairée ? Les développements du cœur même du projet culturel de Nietzsche que j'ai évoqués dans la section précédente, bien qu'ils ne transforment pas en profondeur la teneur de cet idéal esthétique, viennent inévitablement en recontextualiser la signification. Remarquons déjà que le début du § 276 introduit implicitement

---

[111] GS § 276 (cité ici en entier).

[112] Cf. OSM § 174.

l'idée de la passion de la connaissance, de la vie recherchée *pour* et *en vertu de* la connaissance. D'où le renversement appliqué à la formule cartésienne, qui évoque ici non pas tant une nécessité pour *toute* vie de la pensée (entendue, implicitement, comme recherche du vrai), mais plutôt la nécessité de la pensée pour la vie de celui qui est habité par cette passion de la connaissance, et qui voit donc la vie comme *moyen pour la pensée* — c'est-à-dire avant tout une nécessité pour Nietzsche lui-même[113]. L'attitude propre à l'*amor fati* esquissée dans la suite du texte n'est donc pas et ne saurait être une condition de la vie en général. C'est, comme l'indique Nietzsche, *son* souhait, *sa* « pensée la plus chère » — celle qui correspond à *son* type, à *sa* passion. L'idéal d'une transfiguration esthétique de notre rapport à ce qui se révèle nécessaire, laquelle permettra le dire-oui (autrement dit, d'éviter la négation de la valeur de l'existence et le pessimisme[114] sans pour autant tomber dans l'optimiste[115]), appartient en propre à cette figure d'avenir d'un individu synthétisant en lui science, c'est-à-dire connaissance de la nécessité, et aptitude à rendre la conscience de celle-ci tolérable par des moyens esthétiques[116].

L'*amor fati* est ainsi d'emblée présenté comme un idéal parmi d'autres. L'idéal classique de l'art franco-grec que Nietzsche avait valorisé dans *Humain, trop humain*, lui qui semblait devoir caractériser l'ensemble de l'humanité d'avenir, se révèle donc être avant tout lui aussi *son* idéal ; il est, comme l'est l'idéal de l'esprit libre, relativisé, lorsque la quête univoque de connaissance de celui-ci se révèle être l'expression d'une passion, d'un besoin profondément individuel. Plus encore, ce classicisme est rapproché de la morale absolue et du christianisme : « Limiter l'h<omme> à *un* idéal éternel — stoïques christianisme Kant Comte — il s'agit là du classicisme qui ne s'est pas encore évanoui. Morale absolue ! »[117]

---

[113] Rappelons toutefois au passage que Nietzsche critique le cogito cartésien en vertu de l'unité du sujet qu'il postule. Voir p. ex. PBM § 16.

[114] Ne pas accuser les accusateurs signifie, en d'autres termes, ne pas même devenir pessimiste face au phénomène qui serait le plus propice à susciter cette attitude, soit : les pessimistes eux-mêmes, eux qui accusent la vie d'être la cause de tous les maux qui les affligent, et cherchent ainsi par toutes sortes de narcotiques et anesthésiants à s'en extraire momentanément.

[115] Le risque du passage à l'optimisme relié à l'adoption de l'*amor fati* est l'objet du texte qui fait immédiatement suite à celui dont il est ici question, soit le GS § 277. Il est, à mon avis, son complément nécessaire : l'*amor fati* n'est pas, ne saurait être un optimisme, attitude qui impliquerait une confiance naïve en l'avenir, une foi dans le progrès. C'est la vie elle-même qu'il s'agit d'affirmer, le caractère absurde de ses conditions autant que l'incertitude de ses horizons. C'est, en un sens, une approbation sans réserve de la nécessaire et insoluble tension propre à l'existence de tout être vivant — dans un geste aussi anti-schopenhauerien que possible.

[116] Voir 1880-1881, 8[2] : « La morale individuelle : nos pulsions formées (*formirt*) selon notre idéal et à l'aide de la science (*Créer* [schaffen] notre idéal comme artistes ».

[117] 1880, 7[217]. Cf. A § 195, ainsi que 1880, 7[54], 7[62], 7[88], 7[89], 7[94], 7[303] et 1881, 12[51].

L'idéal esthétique tel que Nietzsche cherche à le penser, pour le présent comme pour l'avenir, s'ouvre donc à une plus grande variété de formes possibles dès lors que la recherche de la connaissance se fait passion et que la figure de l'esprit libre apparaît comme l'expression idéale des besoins d'un individu et de sa vie pulsionnelle propre. Déjà dans *Aurore*, la beauté était toujours beauté pour quelqu'un, projection d'un idéal individuel, ou encore d'une collectivité sous le joug d'un goût unique :

> la beauté en art [doit] toujours être comprise comme l'*imitation de l'homme heureux* (Nachbildung des Glücklichen) [...], selon l'idée qu'une époque, un peuple, un grand individu n'obéissant qu'à ses propres lois se fait de l'homme heureux [...].[118]

L'œuvre d'art se présentait comme une tentative pour réaliser hors de soi l'idéal que nous portons en nous, et que nous voudrions pouvoir incarner. Et cette énergie, une fois redirigée vers nous-mêmes pour nous mettre en forme en réinterprétant notre rapport aux choses et à nous-mêmes, pourrait nous permettre de trouver satisfaction à notre existence. Peu importe, de fait, que la vie de chacun soit effectivement meilleure selon une norme « éclairée » : il importe surtout que chacun ressente la sienne propre comme bonne. « Puisse chacun avoir la chance de trouver justement la conception de la vie qui lui permet de réaliser *son* maximum de bonheur : cela n'empêche pas forcément sa vie de rester pitoyable et peu enviable. »[119] Ceci, en retour, devra éviter aux autres membres de sa collectivité de subir le contrecoup qui résulte inévitablement de l'insatisfaction d'un individu avec sa vie, soit la décharge de cruauté vers l'extérieur : « Car tout ce qui apparaît à l'individu comme vie manquée, mal réussie, tout son fardeau de mécontentement, d'incapacité, de maladie, d'irritabilité, d'avidité, il le rejette sur la société — ainsi se condense autour d'elle un air malsain et étouffant et, dans le cas le plus favorable, une nuée d'orage. »[120] L'insatisfaction individuelle, dont Nietzsche avait jusqu'alors évalué les effets en vertu de ce que sa décharge palliative dans la culture métaphysique empêchait, soit l'action transformatrice[121], est cette fois considérée non pas selon ses effets positifs potentiels, mais selon ses *actuelles conséquences destructrices*. Ainsi l'illusion n'entrave pas que des forces productives, mais également leur contraire. Il demeure essentiel de ne pas entièrement abolir l'illusion pour maintenir la vie en général, laquelle repose tout entière sur des fondations fausses, falsifiées pour permettre à l'organisme d'entrer en commerce avec son monde. Les illusions *individuelles*, cependant, trouvent également ici une justification, elles qui, même si

---

[118] A § 433 ; cf. le HH § 149 sur la « beauté lente ».
[119] A § 345.
[120] A § 213. Cf. la fin de GS § 290.
[121] HH § 148.

elles ne sont pas des conditions générales (principielles, pour ainsi dire) de vie, sont néanmoins des conditions vitales à l'échelle individuelle et collective concrète.

La recherche d'un idéal propre, pour aussi nécessaire qu'elle soit pour l'individu singulier, est donc tout aussi essentielle aux communautés et à leur maintien, partant, à l'humanité en général. Le danger du déchaînement de forces destructrices par l'individu dépourvu d'idéal individuel est relié, dans un important texte où Nietzsche résume sa conception d'une création artistique de soi-même, à la nécessité pour chacun de se réinterpréter artistiquement, peu importe selon quel principe, pour autant qu'en résulte une satisfaction individuelle :

> *Une chose est nécessaire*. — « Donner du style » à son caractère — un art grand et rare ! L'exerce celui qui embrasse du regard tout ce que sa nature offre de forces et de faiblesses, et intègre ensuite tout ceci à un plan artistique jusqu'à ce que chaque élément apparaisse comme art et comme raison, et que même la faiblesse enchante l'œil. On a ajouté ici une grande quantité de seconde nature, retranché là un pan de nature originelle : — dans les deux cas au moyen d'un long entraînement (*Uebung*) et d'un travail quotidien. Ici, le laid que l'on ne peut retrancher est caché, là il est réinterprété sous la forme du sublime. Une grande part d'indéterminé rétif à la mise en forme (*Formung*) a été réservée et exploitée pour les perspectives distantes : — elle doit suggérer le lointain et l'incommensurable. Lorsqu'enfin l'œuvre est achevée, il devient manifeste que c'était la contrainte imposée par un goût identique qui commandait et donnait forme dans l'ensemble comme dans le détail : que ce goût soit bon ou mauvais a moins d'importance qu'on ne le pense, — c'est bien assez qu'il s'agisse d'Un goût ![122]

Il n'y a pas de forme de vie assurée pour l'avenir — certes, il importe que la science prépare cet avenir, mais surtout pour que deviennent désormais possible toute une variété de formes de vies nouvelles, qui devront autant que possible s'arrimer à une connaissance rigoureuse du monde, aux « vraies choses ». En définitive, ce type futur ne sera pas toutefois nécessairement le type du chercheur passionné de la connaissance, de l'esprit libre. La vie scientifique ouvre la voie à cet avenir, mais ne saurait être la mesure des types qui s'y manifesteront. Une fois la connaissance davantage

---

[122] GS § 290. Le thème de la « création de soi » est l'un de ceux qui ont été le plus débattus dans le commentaire de langue anglaise. Les principaux participants à ce débat sont A. Nehamas, qui défend une position plus esthétisante (en particulier dans son *Nietzsche. Life as literature*, 1987, ch. 6), et B. Leiter, qui met l'accent sur les aspects naturaliste et fataliste de la philosophie de Nietzsche pour en souligner les contradictions avec l'idée d'une création de soi (voir p. ex. son « The Paradox of Fatalism and Self-Creation in Nietzsche », dans *Willing and Nothingness. Schopenhauer as Nietzsche's Educator*, C. Janaway (éd.), 1998). Pour un traitement plus récent de la question qui considère à la fois ces deux aspects pour donner un portrait plus nuancé de la question de la création de soi, voir P. Franco, « Becoming Who You Are : Nietzsche on Self-Creation », dans *The Journal of Nietzsche Studies*, vol. 49, no 1, 2018. Voir également, dans le commentaire allemand, Gödde, G., Loukidelis, N., & Zirfas, J. (éds.), *Nietzsche und die Lebenskunst : Ein philosophisch-psychologisches Kompendium*, 2016 et W. Schmid, « Uns selbst gestalten. Zur Philosophie der Lebenskunst bei Nietzsche ». *N-S*, vol. 21, 1992.

développée, il faudra se confronter à la question qui, depuis le début de la période moyenne, est restée irrésolue : celle de l'incorporation de la vérité, savoir *jusqu'où* il est possible de *vivre* selon ces connaissances nouvellement acquises. Il se peut, en ce sens, que toutes ne se laissent pas incorporer ; mais il faut en faire la tentative, et seule la prolifération des types, des modes de vie, des justifications, pourra nous permettre d'en approcher. L'idéal classique que Nietzsche avait adopté dans *Humain, trop humain* lui apparaît donc désormais trop restrictif[123]. Le type humain de l'avenir ne devra pas nécessairement contraindre ses passions au silence, puisque la tentative même de les faire taire, la recherche de la sagesse, est le produit d'une passion. Le type scientifique de l'esprit libre n'est donc pas dévalorisé, mais il perd de son exclusivité : il persiste à être une condition de transition apparemment nécessaire vers une culture nouvelle, mais il est moins que jamais l'expression du terme de cette transition.

Nietzsche aborde à nouveau dans *Le gai savoir* le thème, également traité dans *Opinions et sentences mêlées*, de la nécessité d'apprendre des artistes à transformer notre existence. Le motif de la mesure, cependant, fait cette fois défaut : il s'agit de rendre les choses, quelles qu'elles soient, « belles, attirantes, désirables », d'« apprendre des artistes, en étant pour le reste plus sage qu'eux », « [c]ar chez eux, cette force subtile qui leur est propre s'arrête d'ordinaire là où s'arrête l'art et où commence la vie ; mais *nous*, nous voulons être les poètes de notre vie, et d'abord dans les choses les plus modestes et les plus quotidiennes. »[124] La réinterprétation, réorganisation des éléments de notre vie pour qu'ils nous apparaissent beaux permettra en outre comme le suggérait le § 276 sur l'*amor fati* de les « rendre belles » en elles-mêmes. Nietzsche détaille en ce sens les moyens que l'on pourra apprendre de l'art, ses « tours de passe-passe (*Kunststücke*) » :

> S'éloigner des choses jusqu'à ce que beaucoup de leurs éléments échappent à la vue et que l'on doive ajouter beaucoup pour *continuer à les voir* — ou bien voir les choses de biais comme en raccourci — ou bien les disposer de telle manière qu'elles soient partiellement masquées et ne permettent que des aperçus en perspective — ou bien les contempler à travers un verre teinté ou à la lumière du crépuscule — ou les doter d'une surface et d'une peau qui n'offrent pas de transparence parfaite [...].[125]

---

[123] Pour une approche différente, davantage centrée sur Schopenhauer, de l'idéal « classique » de Nietzsche dans les deux suppléments à HH et de ses limites, voir J. Young, *Nietzche's Philosophy of Art*, ch. 2, en particulier p. 78-91.

[124] GS § 299 ; voir aussi GS § 107 : « Comme phénomène esthétique, l'existence demeure toujours *supportable*, et l'art nous offre l'œil, la main et surtout la bonne conscience qui nous donnent le *pouvoir* de faire de nous-mêmes un tel phénomène. » Cf. également GS § 78 et 1881, 11[9].

[125] GS § 299.

Autant de moyens de détourner les yeux devant les choses pour les voir différemment plutôt que de condamner leur existence, de réinterpréter la nécessité pour qu'elle paraisse belle plutôt que troublante, et que la difficulté qu'elle engendre ne soit plus ressentie comme un reproche envers la vie elle-même.

La nécessité première pour chacun de donner forme à son caractère, autrement dit de se justifier par un style, une réinterprétation artistique, sa propre existence, entraîne cependant une nouvelle difficulté. En effet, doit-on comprendre que toute invention poétique sur le texte de la vie individuelle s'équivaut — qu'une pluralité de « réalités » illusoires doivent nécessairement coexister et se faire compétition, chaque fois comme expressions d'un individu, sans appui sur autre chose que sur *ses* besoins singuliers ? Nietzsche abandonne-t-il en d'autres termes son idéal, lorsqu'il semble de la sorte relativiser le rôle de la recherche de la connaissance ? L'art, entendu en son sens élargi comme réinterprétation illusoire de l'existence propre, aurait-il dès lors une valeur prééminente sur la connaissance ?

Si Nietzsche donne bien désormais à l'art une valeur moins conditionnelle que dans les livres antérieurs, il n'en demeure pas moins que la mise en forme de soi dont il est maintenant question devra reposer sur une connaissance du monde et de ses (apparentes) régularités, de la *physis*. Les idéaux nouveaux sont voués à être multiples ; mais il importe qu'ils reposent autant que possible sur une connaissance du réel, qu'ils satisfassent à la conscience intellectuelle et réalisent la vertu de probité. La mesure que devrait permettre la connaissance, le refroidissement qu'elle promet, ne donne plus sa forme à l'idéal culturel et, partant, artistique de Nietzsche — mais c'est bien toujours sur les *résultats* de la science que doivent agir les forces artistiques :

> Mais nous, *nous voulons devenir ceux que nous sommes*, — les nouveaux, ceux qui n'adviennent qu'une seule fois, les incomparables, ceux qui se donnent à eux-mêmes leur loi, ceux qui se créent eux-mêmes ! Et il nous faut pour cela devenir ceux qui excellent à apprendre et à découvrir tout ce qu'il y a de loi et de nécessité dans le monde : nous devons être *physiciens* pour pouvoir être, en ce sens, *créateurs*, — alors que jusqu'à présent toutes les évaluations et tous les idéaux étaient construits sur l'*ignorance* de la physique ou en *contradiction* avec elle. Et donc : Vive la physique ! Et vive plus encore ce qui nous y *contraint*, — notre probité ![126]

[126] GS § 335. Cf. GS § 7, 1881, 15[20] et 1881, 11[18] : « Cette pulsion poétique (*dichterische Trieb*) doit *deviner* (errathen) et non pas fabuler (*phantasiren*), deviner quelque chose d'inconnu à partir d'éléments réels : elle a besoin de la science c.-à-d. de la somme de ce qui est certain et vraisemblable afin de pouvoir inventer (*dichten*) avec ce matériel. Ce processus est déjà dans la *vision*. C'est une libre production dans toute la sensibilité, la plus grande partie de la perception sensible c'est *deviner*. Tous les livres scientifiques

> But : 1) le monde, aussi solidement établi soit-il, est en définitive soumis à une *mesure individuelle* ; tant que nous cherchons, nous pouvons souvent exclure l'individu [ou l'« individuel » — le mot est incomplet] : [mais] vis-à-vis de ce que nous trouvons en définitive, il y a toujours une *position subjective* ! 2) nous devons avoir suffisamment de fierté face à nous-mêmes pour n'adopter une position subjective que vis-à-vis des choses réelles (*wirklichen Dingen*), pas vis-à-vis de schèmes ! et mieux vaut supporter le doute et le voyage en mer que de vouloir des certitudes trop rapidement ! 3) rétablir l'honneur de l'*âme propre* (eigenen Seele) ![127]

La médecine culturelle et son idéal de tension productive des forces en présence — avant tout, connaissance et illusion, science, art et religion — est donc bien toujours d'actualité, avec toutefois, à nouveau, une reconsidération de l'efficacité propre à chaque élément et des possibilités qui en découlent quant à leur mise en relation[128]. La science est désormais ce qui doit ouvrir la porte à un foisonnement d'idéaux, de possibilités nouvelles, alors que l'art (mais *pas* l'art des œuvres d'art) est ce qui doit pouvoir créer ceux-ci. Ce pourquoi « peut-être [la science] est-elle un moyen pour faire de l'homme un artiste en un sens inouï ! »[129] Et plus encore : Nietzsche conçoit désormais le penseur, l'homme de la vie contemplative, comme le véritable créateur — c'est lui qui possède la « *vis creativa* qui *manque* à l'homme d'action, en dépit de l'apparence et de la croyance communes. »[130] Ainsi semble levée la difficulté relative à la possibilité pour l'esprit libre d'avoir une action transformatrice : lui qui semblait auparavant voué à l'inaction, partant incapable d'avoir des effets concrets, de transformer les façons non seulement de voir et de penser, mais bien également *de vivre*, fait maintenant figure de dramaturge et de metteur en scène du domaine de l'action. La part créatrice de son activité, qui s'articule comme nous l'avons vu à son aspiration à la connaissance, doit permettre l'émergence de possibilités de vie nouvelles : de nouveaux goûts, de nouvelles passions, de nouveaux idéaux.

> C'est nous, les hommes qui sentent en pensant, qui ne cessons de construire réellement quelque chose qui n'existe pas encore : tout le monde éternellement en croissance des appréciations, des couleurs, des poids, des perspectives, des gradations, des acquiescements et des négations. Ce poème que nous avons composé est assimilé à force d'étude et d'exercice, traduit en chair et en réalité, et même en quotidienneté par ceux qu'on appelle les hommes pratiques (nos acteurs, ainsi que nous l'avons dit).[131]

Le rôle de jardinier de soi, de celui qui préside à son agencement pulsionnel, revient donc également en propre au contemplatif, lui qui peut se permettre d'expérimenter et de parcourir toute une variété

---

ennuient qui ne fournissent point de pâture à cette impulsion : *le sûr et certain ne nous fait pas de bien* s'il se refuse à nourrir cette pulsion ! »

[127] 1880, 7[256].

[128] Voir notamment GS § 113.

[129] 1881, 11[23].

[130] GS § 301.

[131] GS § 301.

de façons de vivre, d'idéaux et de principes moraux ; ceci, puisque la purification que permet la connaissance fournit, plutôt qu'un mode de vie nouveau caché sous toutes les illusions héritées, la *possibilité d'imaginer de nouvelles possibilités de vie à partir d'une meilleure connaissance du réel* :

> C'est mythologie que de croire que nous trouverons notre moi propre après avoir abandonné ou oublié ceci et cela. Nous nous dénouons ainsi à rebours jusqu'à l'infini : mais *nous faire nous-mêmes*, *agencer* (Gestalten) tous les éléments en une forme (*Form*) — est la tâche ! Toujours celle d'un sculpteur ! D'un homme productif ! Ça *n'est pas* par la connaissance, mais plutôt par l'exercice (*Übung*) et un modèle que nous devenons *nous-mêmes* ! La connaissance a dans le meilleur des cas valeur de moyen ![132]

Nietzsche s'adonne évidemment lui-même à l'exercice de création auquel il en appelle, avec l'expérience de pensée à partir d'une fiction que représente l'éternel retour. Celle-ci, bien qu'il cherche parfois dans ses carnets à lui trouver des justifications scientifiques[133], est bien toujours pensée comme sorte d'illusion, une représentation cosmologique qui permettrait de recentrer l'existence sur *ce* monde. Elle doit répondre à la métaphysique, redonner un poids et une valeur aux choses les plus proches que cette dernière néglige au profit de ses « arrière-mondes », donner à *cette* vie comme seul horizon *elle-même*[134]. Voilà en effet ce que serait un bon tempérament : vouloir la vie alors même qu'elle n'est rien de plus qu'elle-même. On peut en ce sens concevoir la pensée de l'éternel retour comme un moyen de favoriser l'émergence de ces hommes au bon tempérament que Nietzsche cherchait depuis le § 34 d'*Humain, trop humain*. Une telle représentation du monde exige de *se* rendre la vie, ses conditions concrètes, agréables : « il FAUT pouvoir démontrer un excédent absolu de plaisir, autrement il n'y aurait qu'à choisir l'anéantissement de nous-mêmes eu égard à l'humanité en tant que moyen d'anéantir l'humanité. »[135] L'*amor fati* devient dès lors une tâche pour celui qui adopte l'éternel retour comme vision du monde, comme illusion — la transfiguration du nécessaire s'avère essentielle pour contrer le spectre pessimiste qui poursuit partout la connaissance.

---

[132] 1880, 7[213].

[133] La question de l'éternel retour, de son statut de proposition métaphysique ou bien d'expérience de pensée ou de mythe, a donné lieu à de nombreux débats dans le commentaire anglophone. Je le considère ici, dans la continuité des questions que j'ai abordées plus haut, comme une transformation expérimentale du monde par l'homme de la connaissance, le remplacement d'une illusion mortifère par une illusion davantage propice à la vie, proposée sous forme d'expérience de pensée. La critique de la métaphysique est toujours d'actualité en 1881, comme en témoignent grand nombre de notes (1881, 11[162], [201], etc.) : ce pourquoi il me semble que les arguments « scientifiques » visent à prêter une plus grande *vraisemblance* à cette pensée, à montrer qu'elle s'accorde avec les « vérités » de la science déjà établies.

[134] GS § 341.

[135] 1881, 11[141].

Dans ces mêmes notes, Nietzsche suggère que l'homme solitaire, c'est-à-dire l'homme de la science, recherchera à l'avenir un « ami » et un « compagnon » à la place d'un Dieu, et le produira à partir de son « impulsion génératrice de mythes »[136]. Zarathoustra, lui dont la figure est introduite dans le texte qui fait immédiatement suite à celui sur l'éternel retour dans *Le gai savoir*, jouera ce rôle de compagnon sur la voie de la passion de la connaissance. Ce texte, le dernier du *Gai savoir*, est introduit par le titre « *Incipit tragoedia* ». Zarathoustra doit redescendre de sa montagne, abandonner le monde solaire de la connaissance — le verbe qui exprime cette descente, *untergehen*, étant celui-là même utilisé pour désigner le coucher du soleil — pour rencontrer à nouveau le monde de l'humanité morale, tel qu'il avait été décrit dans le tout premier texte du *Gai savoir*[137]. Zarathoustra a appris le rire du sage, mais il ne s'est pas encore *incorporé* la doctrine de l'éternel retour. Et comme l'indiquait Nietzsche dans la note où il consignait pour la première fois cette « pensée des pensées »[138], c'est en l'enseignant qu'il sera possible de se l'incorporer :

> *Le retour de l'identique*.
>
> Projet.
>
> 1. L'incorporation des erreurs fondamentales.
> 2. L'incorporation des passions.
> 3. L'incorporation du savoir et du savoir qui renonce. (Passion de la connaissance)
> 4. L'innocent. L'individu particulier en tant qu'expérimentation. L'allégement de la vie, abaissement, affaiblissement — transition.
> 5. Le nouveau *centre de gravité : l'éternel retour de l'identique*. L'infinie importance de notre savoir, de notre errement, de nos habitudes et manières de vivre, pour tout ce qui est à venir. Que faisons-nous du *reste* de notre vie — nous autres qui avons passé la majeure partie de celle-ci dans la plus essentielle ignorance ? *Nous enseignons la doctrine* — c'est le moyen le plus puissant de nous l'*incorporer* à nous-mêmes. Notre genre de félicité, comme docteur de la plus grande doctrine.[139]

Ainsi parlait Zarathoustra sera en ce sens une mise en scène anticipatrice de ce dernier stade, et simultanément une tentative de le réaliser. C'est bien une illustration du projet que Nietzsche propose à l'avenir, mise en scène qui en évoque simultanément les irrémédiables difficultés, le

---

[136] 1881, 12[23] et 14[10]

[137] Je diverge encore une fois de l'interprétation de M. Meyer dans son *Nietzsche's Free Spirit Works*, 2019, qui suggère que cette introduction de la tragédie serait l'aboutissement délibéré et prévu d'emblée de la période moyenne, en s'appuyant sur le schème de développement culturel de la NT (cf. *supra* ch. 1b). La tragédie dont il est question au GS § 342, à mon avis, est ce retour du sage au monde « tragique » de la morale. Compris dans le contexte du *Gai savoir*, cela n'implique donc pas qu'*Ainsi parlait Zarathoustra* soit une tragédie, mais seulement que Zarathoustra, descendant de sa montagne, s'expose à nouveau à ce monde moral aux horizons tragiques.

[138] 1881, 11[143].

[139] 1881, 11[141].

caractère toujours *problématique* de l'incorporation de la pensée de l'éternel retour et *a fortiori* des effets qu'elle sera en mesure d'avoir. Mais Zarathoustra doit retourner dans le domaine de la tragédie après son séjour dans celui de la comédie et y porter avec lui son rire libérateur. Dans sa parodie délibérée de Platon, Nietzsche le fait *descendre* hors de sa caverne ensoleillée, lui fait quitter ce monde à la fois de la plus grande vérité et de la plus grande liberté dans l'apparence. C'est une condition de sa vie et c'est partie de son expérimentation — comme de celle de Nietzsche, qui lui aussi doit « redevenir homme »[140]. *Ainsi parlait Zarathoustra* est une illustration de son projet philosophique ; non pas de son achèvement, mais bien du type de tentatives qu'il entend mettre en œuvre. Il engage à le suivre dans cette voie expérimentale, à lui opposer nos propres contre-tentatives de constructions artistiques nouvelles sur les frêles fondations des vérités communes de la science, de ces erreurs partagées héritées et pour nous indépassables qui unissent les êtres humains. En mettant en scène ce qui devrait être les dernières conséquences de l'idéal de l'être humain habité par la passion de la connaissance, *Ainsi parlait Zarathoustra* achève le projet de l'esprit libre en en explorant les possibilités les plus distantes, et ouvre pour Nietzsche lui-même comme pour ses lecteurs la possibilité de nouvelles expérimentations artistiques avec et pour la vie.

[140]GS § 342.

Bibliographie

1. Littérature primaire

a. Textes de Nietzsche en allemand

NIETZSCHE, F. (1994[1933-1943]). *Historich-kritische Gesamtausgabe. Werke* (H. J. Mette, éd.). dtv.

NIETZSCHE, F. (1967-). *Werke. Kritische Gesamtausgabe* (G. Colli & M. Montinari, éds). Berlin/New York: de Gruyter.

NIETZSCHE, F., ROHDE, E., VON WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF, R., & WAGNER, R. (1969). *Der Streit um Nietzsches «* Geburt der Tragödie *»* (K. Gründer, éd.). Hildesheim: Olms.

NIETZSCHE, F. (1975-2004). *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe* (M. Montinari & G. Colli, éds). Berlin/New York : de Gruyter.

NIETZSCHE, F. (1980). *Sämtliche Werke : Kritische Studienausgabe in 15 Bänden* (G. Colli & M. Montinari, éds). München/Berlin/New York: dtv - de Gruyter.

NIETZSCHE, F. (1986). *Sämtliche Briefe : Kritische Studienausgabe in 8 Bänden* (G. Colli & M. Montinari, éds). München/Berlin/New York: dtv - de Gruyter.

b. Textes de Nietzsche en français

NIETZSCHE, F. (1967-1997). *Œuvres philosophiques complètes* (G. Deleuze & M. de Guandillac, éds). Gallimard.

NIETZSCHE, F. (1972). *Ainsi parlait Zarathoustra* (G.-A. Goldschmidt, trad.). Libr. Générale Française.

NIETZSCHE, F. (1986-2023). *Correspondance* (M. de Guandillac & J. Lacoste, éds). Paris : Gallimard.

NIETZSCHE, F. (1992). *Le Service divin des Grecs* (E. Cattin, trad.). Paris : L'Herne.

NIETZSCHE, F. (1992). *Ecce homo, suivi de Nietzsche contre Wagner* (É. Blondel, trad.). Paris : Flammarion.

NIETZSCHE, F. (1994). *Les philosophes préplatoniciens* (N. Ferrand, trad.). Paris : Édition de l'Éclat.

NIETZSCHE, F. (2000). *Par-delà bien et mal* (P. Wotling, trad.). Paris : Flammarion.

NIETZSCHE, F. (2000). *La généalogie de la morale* (P. Wotling, trad.). Paris : Librairie générale française.

NIETZSCHE, F. (2000). *Œuvres*, *tome I* (M. B. de Launay, éd.). Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard.

NIETZSCHE, F. (2002). *Premiers écrits* (J.-L. Backès, trad.). Paris : LGF.

NIETZSCHE, F. (2005*). Le cas Wagner, suivi du Crépuscule des idoles* (É. Blondel & P. Wotling, trads). Paris : Flammarion.

NIETZSCHE, F. (2007). *Le Gai savoir* (P. Wotling, trad. ; nouvelle éd. revue et augmentée). Paris : Flammarion.

NIETZSCHE, F. (2012). *Aurore : Pensées sur les préjugés moraux* (É. Blondel, O. Hansen-Løve, & T. Leydenbach, trads). Paris : Flammarion.

NIETZSCHE, F. (2015). *La naissance de la tragédie* (C. Denat, trad.) Paris : Flammarion.

NIETZSCHE, F. (2019). *Humain, trop humain I* (P. Wotling, trad.). Paris : Flammarion.

NIETZSCHE, F. (2019). *Humain, trop humain II* (É. Blondel, O. Hansen-Løve, & T. Leydenbach, trads). Flammarion.

Nietzsche, F. (2019-) *Écrits philologiques* (P. D'Iorio et A. Merker, éds). 12 vols prévus. Paris : Belles lettres.

NIETZSCHE, F. (2023). *La vision dionysiaque du monde et autres écrits sur la tragédie* (P. Wotling & V. Wampfler, trads). Paris : Flammarion.

2. Ouvrages de référence

BERLIN-BRANDENBURGISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN & AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN ZU GÖTTINGEN (dirs). (1965-2018). *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Neubearbeitung*. En ligne : https://www.dwds.de/wb/dwb2

CRESCENZI, L. (1994). « Verzeichnis der von Nietzsche aus der Universitätsbibliothek in Basel entliehenen Bücher (1869—1879) ». Dans *Nietzsche-Studien*, vol. 23, p. 388-441.

Grimm, W., & Grimm, J. (dirs). (1854-1961). *Deutsches Wörterbuch*. En ligne : https://www.dwds.de/wb/dwb.

JANZ, C. P. (1984-1985). *Nietzsche. Biographie*, 3 vols. Paris : Gallimard.

CAMPIONI, G., D'IORIO, P., FORNARI, M. C., FRONTEROTTA, F., ORSUCCI, A. (dirs) & MÜLLER-BUCK, R. (collab.) (2003). *Nietzsches persönliche Bibliothek*. Berlin/New York : de Gruyter.

SCHABERG, W. H. (1995). *The Nietzsche Canon : A Publication History and Bibliography*. University of Chicago Press.

3. Textes historiques

ANONYME [R. ZIMMERMANN]. (2013) « Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik » (recension). Dans H. Reich (éd.), *Rezensionen und Reaktionen zu Nietzsches Werken : 1872-1889*. Berlin/New York : de Gruyter.

ADELUNG, J. C. (1782). *Versuch einer Geschichte der Cultur des menschlichen Geschlechts*. Leipzig: C. G. Hertel.

ADELUNG, J. C. (1793). « Cultur ». Dans *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber des Oberdeutschen* (p. 1354-1355). Leipzig: J. G. I. Breitkopf.

AMBROS, A. W. (1862). *Geschichte der Musik, Bd. 1 : Die Musik des griechischen Altertums und des Orients*. Breslau : F. E. C. Leuckart.

AMBROS, A. W. (1865). *Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart* (2. Auflage). Leipzig : Heinrich Matthes.

ARISTOXÈNE DE TARENTE. (1871). *Éléments harmoniques* (C.-É. Ruelle, trad.). Paris : Pottier de Lalaine.

BAGEHOT, W. (1873). *Physics and Politics ; or, Thoughts on the Application of the Principles of « Natural Selection » and « Inheritance » to Political Society*. New York : D. Appleton.

BALZAC, H. DE. (1977). *Le Cousin Pons*. Dans *La Comédie humaine*. *Vol. 7 : Études de mœurs, suite des Scènes de la vie parisienne* (P.-G Castex, éd.). Paris : Gallimard.

BLASS, F. (1877). *Die attische Beredsamkeit. Dritte Abtheilung. Erster Abschnitt : Demosthenes*. Leipzig : Teubner.

BRENDEL, A. (1852). *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*. Leipzig: B. Hinze.

BURCKHARDT, J. (1869a). *Der Cicerone*, 3 vols (2. Auflage, unter Mitwirkung von Mehreren Fachgenossen bearbeitet von Dr. A. von Zahn). Leipzig : Seeman.

BURCKHARDT, J. (1869b). *Die Cultur der Renaissance in Italien* (2. Auflage). Leipzig : Seemann.

BURCKHARDT, J. (1929). *Weltgeschichtliche Betrachtungen*. Dans *Gesamtausgabe* (vol. 7, p. 1-208). Stuttgart/Berlin/Leipzig : Deutsche Verlags-Anstalt.

CELLINI, B. (2022). *La vie de Benvenuto Cellini : Fils de maître Giovanni, Florentin, écrite par lui-même à Florence (1500-1571)* (N. Blamoutier, trad.). Paris : Klincksieck.

CICÉRON, M. T. (1964). *L'orateur* (A. Yon, trad.). Les Belles Lettres.

DEODATI DE TOVAZZI, G. L. (1761). *Dissertation sur l'excellence de la langue italienne*. Paris : Bauche.

DESCARTES, R. (1902). *Oeuvres. Vol. 6 : Discours de la méthode et essais* (C. Adam & P. Tannery, éds). Paris : Le Cerf.

DOUDAN, X. (1876). *Mélanges et lettres*. Paris : Calmann Lévy.

DÜHRING, E. (1865). *Der Werth des Lebens*. Breslau : Trewendt.

EMERSON, R. W. (1857). *Ueber Goethe und Shakespeare* (H. Grimm, trad.). Hannovre : Carl Rümpler.

EMERSON, R. W. (1858). *Versuche* (G. Fabricius, trad.). Hannover: Carl Meyer.

EMERSON, R. W. (1983). *Essays & lectures*. New York: Library of America.

EURIPIDE. (1988). *Oreste*. Dans M. Delcourt (éd.), *Tragédies complètes* (vol. 2, p. 1117-1204). Paris : Gallimard.

GERBER, G. (1871). *Die Sprache als Kunst*. Bromberg : Mittler.

GOETHE, J. W. (1991). *Poésie et vérité : Souvenirs de ma vie* (P. du Colombier, trad.). Paris : Aubier.

GOETHE, J. W. (1998). *Werke. Hamburger Ausgabe*, 14 vols. München : dtv.

GOETHE, J. W. (2019). *Écrits autobiographiques, 1789-1815* (J. Le Rider, éd. ; J. Porchat, trad.). Paris : Bartillat.

GOETHE, J. W, & SCHILLER, F. (1994). *Correspondance. 1 : 1794 - 1797*. Paris : Gallimard.

HANSLICK, E. (1880). « Richard Wagner's "Nibelungen Ring" im Wiener Hofoperntheather ». Dans *Die Moderne Oper Bd. II: Musikalische Stationen* (p. 277-289). Berlin : Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur.

HANSLICK, E. (1865). *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst* (3e éd.). Leipzig : Rudolph Weigel.

HEINE, H. (1973-1997). *Lutezia*. Dans M. Windfuhr (éd.), *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke* (vol. 13). Hoffmann und Campe : Hamburg.

HERDER, J. G. (1774). *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*. Riga : Hartknoch.

HERDER, J. G. (1791). *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. Riga : Hartknoch.

HOFFMANN, E. T. A. (1985). *Écrit sur la musique*. Lausanne : L'Âge d'homme.

JAHN, O. (1866). *Gesammelte Aufsätze über Musik*. Leipzig : Breitkopf und Härtel.

KANT, I. (1968). *Werke. Akademie Textausgabe*, 9 vols. Berlin : de Gruyter.

VON KLEIST, H. (1974). *Penthésilée*, éd. bilingue (R. Ayrault, trad.). Paris : Aubier-Montaigne.

LANGE, F. A. (1866). *Geschichte des Materialismus und Kritik seiner Bedeutung in der Gegenwart* (1ère éd.). Iserlohn: J. Baedeker.

VON LENZ, W. (1872). *Die grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft. Liszt - Chopin - Tausig – Henselt*. Berlin: Behr.

LESSING, G. E. (1867). *Laokoon*. Dans *Werke*, vol. 5 (p. 91-264). G. J. Göschen.

LICHTENBERG, G. C. (1867). *Vermischte Schriften, vol. I*. Göttingen : Verlag der Dieterichschen Buchhandlung.

Lucrèce. (2002). *De la nature des choses* (A. Gigandet, éd. ; B. Pautrat, trad.). Paris : Librairie générale française.

DE MONTAIGNE, M. (2007). *Les Essais* (J. Balsamo, M. Magnien, C. Magnien-Simonin & A. Legros, éds), coll. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard.

NOTTEBOHM, G. (1887). *Zweite Beethoveniana. Nachgelassene Aufsätze von Gustav Nottebohm*. Leipzig : C. F. Peters.

[PSEUDO-]PLUTARQUE. (1900). *De la musique* (H. Weil & T. Reinach, éds). Paris : E. Leroux.

PUSCHMANN, T. (1873). *Richard Wagner. Eine psychiatrische Studie*. Berlin : B. Behr.

ROUSSEAU, J.-J. (1995). *Dictionnaire de musique*. Dans B. Gagnebin (éd.), *Oeuvres complètes. 5 : Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, coll. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard.

SCHILLER, F. (2004). *Sämtliche Werke* (H. G. Göpfert & P.-A. Alt, éds). München : dtv.

SCHOPENHAUER, A. (1873-1874). *Sämtliche Werke* , 6 vols (A. Frauenstädt,éd.). Leipzig: Brockhaus.

SCHOPENHAUER, A. (1985). *Der handschriftliche Nachlaß : In fünf Bänden* (A. Hübscher, éd.; réimpression en 6 volumes de l'édition de1866-1875). München: dtv.

SCHUBART, C. F. D. (1806). *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst*. Wien: J. V. Degen.

STIFTER, A. (1994). *Bunte Steine : Erzählungen* (H. Bachmaier, éd.). Ditzingen : Reclam.

STRAUß, D. F. (1872). *Der alte und neue Glaube*. Leipzig: S. Hirzel.

THEINER, A. (1874). *Acta Concilii Tridentini: Vol. II*. Zagreb : Societatis Bibliophilae.

TYLOR, E. B. (1871). *Primitive Culture. Research into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*, 2 vols. New York: J. P. Putnam's Sons.

TYLOR, E. B. (1873). *Die Anfänge der Cultur. Untersuchungen über die Entwicklung der Mythologie, Philosophie, Religion, Kunst und Sitte*, 2 vols. Leipzig : C.F. Winter'sche Verlagshandlunh.

VISCHER, F. T. (1857*). Aesthetik, oder Wissenschaft des Schönen*. *3. Theil., 2. Abschnitt, 4. Heft : Die Musik*. Leipzig : C. Mäcken.

VISCHER, F. T. (1858). *Ueber das Verhältnis von Inhalt und Form in der Kunst*. (1858). Zürich : Meyer & Zeller.

VOLTAIRE. (1876*). Lettres choisies. Tome I*. Paris : Garnier Frères.

WACKENRODER, W. H., & TIECK, L. (2009*). Épanchements d'un moine ami des arts, suivi de Fantaisies sur l'art* (C. Le Blanc & O. Schefer, éds). Paris : J. Corti.

WAGNER, C. (1979). *Journal*, 4 vols. Paris : Gallimard.

WAGNER, R. (1911). *Sämtliche Schriften. Volks-Ausgabe, vol. 16*.Leipzig : Breitkopf und Härtel.

WAGNER, R. (1983). *Dichtungen und Schriften : Jubiläumsausgabe in zehn Bänden* (D. Borchmeyer, éd.). Frankfurt am Main : Insel-Verlag.

WINCKELMANN, J. J. (1992). *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, éd. bilingue (L. Mis, trad.). Paris : Aubier-Montaigne.

WOLF, F. A. (1869[1807]). *Darstellung der Alterthums-Wissenschaft*. Dans G. Bernhardy (éd.), *Kleine Schriften in lateinischer und deutscher Sprache: vol. 2* (p. 808-895). Halle : Buchhandlung des Waisenhauses.

WÖLFFLIN, H. (2017). *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (C. Raymond & M. Raymond, trads). Marseille : Parenthèses.

WÖLFFLIN, H. (2017). *Renaissance et baroque* (G. Ballangé, trad.). Marseille : Parenthèses.

ZIMMERMANN, J. (2009). « Press Releases from the Bayreuth Festival, 1876 : An Early Attempt at Spin Control » (N. Vazsonyi, trad. et édition). Dans T. S. Grey (dir.), *Richard Wagner and His World* (p. 391-408). Princeton University Press.

ZIMMERMANN, R. (1865). *Aesthetik, 2. Bd : Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft*. Wien : W. Braumüller.

3. Littérature secondaire

ABBEY, R. (2000). *Nietzsche's Middle Period*. Oxford University Press.

ABBEY, R. (2014). « Lumping It and Liking It. On Reading The Works of Nietzsche's Middle Period ». Dans *Pli*, vol. 25, p. 131-152.

ANDREAS-SALOMÉ, L. (1992[1984]). *Friedrich Nietzsche à travers ses œuvres* (J. Benoist-Méchin & O. Mannoni, trads). Paris : Grasset.

ANSELL-PEARSON, K. (2018). *Nietzsche's Search for Philosophy : On the Middle Writings*. New York : Bloomsbury Academic.

BARBERA, S. (1994). « Ein Sinn und unzählige Hieroglyphen. Einige Motive von Nietzsches Auseinandersetzung mit Schopenhauer in der Basler Zeit ». Dans T. Borsche, F. Gerratana, & A. Venturelli (dirs)*, Centauren-Geburten : Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche* (p. 217-233). Berlin/New York : de Gruyter.

BARBERA, S. (2004). « Goethe versus Wagner. Le changement de fonction de l'art dans *Choses humaines, trop humaines* ». Dans P. D'Iorio & O. Ponton (dirs), *Nietzsche, philosophie de l'esprit libre : Études sur la genèse de Choses humaines, trop humaines* (p. 37-60). Paris : Presses de l'École normale supérieure/Éditions rue d'Ulm.

BÉLAND, M. (2012). *Kulturkritik et philosophie thérapeutique chez le jeune Nietzsche*. Presses de l'Université de Montréal.

BÉLAND, M. (2014). « Les préfaces de Nietzsche : Invitation à la philosophie comme expérience ». Dans *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, vol. 139, no 4, p. 495-512.

BÉLAND, M., DENAT, C., PIAZZESI, C., & WOTLING, P. (dirs). (2021). *Nietzsche on Making Sense of Nietzsche—Comprendre Nietzsche selon Nietzsche*. Reims : ÉPURe.

BERTRAM, E. (1958). « Nietzsche, die Briefe Stifters lesend ». Dans *Möglichkeiten : Ein Vermächtnis* (p. 201-221). Pfulligen : Neske.

BLONDEL, E. (2006). *Nietzsche le corps et la culture : La philosophie comme généalogie philologique* (2e éd.). Paris : L'Harmattan.

BORCHMEYER, D. (1982). *Das Theater Richard Wagner, Idee—Dichtung—Wirkung*. Stuttgart : Reclam.

BORCHMEYER, D., & SALAQUARDA, J. (1994). « Nachwort. Legende und Wirklichkeit einer epochalen Begegnung ». Dans *Nietzsche und Wagner : Stationen einer epochalen Begegnung* (p. 1271-1386). Frankfurt am Main : Insel.

BROBJER, T. H. (2008). *Nietzsche's Philosophical Context : An Intellectual Biography*. University of Illinois Press.

BROCK, E. & GEORG, J. (dirs). (2020). *Friedrich Nietzsche : Menschliches, Allzumenschliches. Nietzsche* (Collection *Klassiker Auslegen*). Berlin/New York : de Gruyter.

BROWN, M. J. E. & HAMILTON, K. L. (2001). Article « Barcarolle ». Dans *Grove Music Online*. Consulté le 2025-11-11. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02021

BRÜCKER, T. (2019). *Auf Dem Weg Zur Philosophie : Friedrich Nietzsche Schreibt «* der Wanderer und Sein Schatten ». Boston : Brill.

BRUSOTTI, M. (1997). *Die Leidenschaft der Erkenntnis : Philosophie und ästhetische Lebensgestaltung bei Nietzsche von Morgenröthe bis Also sprach Zarathustra*. Berlin: de Gruyter.

BUDD, M. (2001). *Music and the Emotions : The Philosophical Theories*. London: Routledge.

CAMPIONI, G. (1987). « "Wohin man reisen muss." Über Nietzsche Aphorismus 223 aus Vermischte Meinungen und Sprüche ». Dans *Nietzsche-Studien*, vol. 16, no 1, p. 209-226.

CAMPIONI, G. (2018). « Nietzsche's "Inactual" Untimely as Compared With Wagner's Actuality ». Dans A. Caputo (dir.), *Rethinking the Nietzschean Concept of « Untimely »* (p. 41-60). Milano : Mimesis.

CANCIK, H. (1994). « "Philologie als Beruf". Zu Formengeschichte, Thema und Tradition der unvollendeten vierten Unzeitgemäßen Friedrich Nietzsches ». Dans T. Borsche, F. Gerratana, & A. Venturelli (dirs*), « Centauren-Geburten » : Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche* (p. 81-96). Berlin/New York : de Gruyter.

CLAESGES, U. (1999). *Der maskierte Gedanke : Nietzsches Aphorismenreihe « Von den ersten und letzten Dingen »*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

COHEN, J. (1999). « Nietzsche's Fling with Positivism ». Dans B. E. Babich (dir.), *Nietzsche, Epistemology, and Philosophy of Science* (p. 101-107). Springer Dordrecht.

COHEN, J. R. (2010). *Science, Culture and Free Spirits : A Study of Nietzsche's « Human, All Too Human »*. Amherst, N. Y. : Humanity books.

CONE, E. T. (1994). « Ambiguity and Reinterpretation in Chopin ». Dans J. Rink & J. Samson (dirs), *Chopin Studies 2*. Cambridge University Press.

DAHLHAUS, C. (1994). *Les drames musicaux de Richard Wagner* (M. Renier, trad.). Bruxelles : Mardaga.

DAHLHAUS, C. (2006). *L'idée de la musique absolue. Une esthétique de la musique romantique* (M. Kaltenecker, trad.) Genève : Contrechamps.

DENAT, C. (2017). « “Où il faut aller en voyage” : À propos du § 223 des Opinions et sentences mêlées et de la métaphore nietzschéenne du “voyageur” ». Dans C. Denat & P. Wotling (dirs), *« Humain, trop humain » et les débuts de la réforme de la philosophie* (p. 355-378). Reims : ÉPURe.

D'IORIO, P. (1994). « La naissance de la philosophie enfantée par l'esprit scientifique ». Dans F. Nietzsche, *Les philosophes préplatoniciens, suivi de Les diadochai des philosophes* (p. 11-49). Paris : Édition de l'Éclat.

D'IORIO, P. (2012). *Le voyage de Nietzsche à Sorrente : Genèse de la philosophie de l'esprit libre*. Paris : CNRS éditions.

D'IORIO, P. (2020). « Les volontés de puissance ». Dans M. Montinari, *« La volonté de puissance » n'existe pas* (p. 143-202). Paris : Éditions de l'Éclat.

DUFOUR, É. (1999). « L'esthétique musicale formaliste de Humain trop humain ». *Nietzsche-Studien*, vol. 28, p. 215-233.

DUFOUR, É. (2005). *L'esthétique musicale de Nietzsche*. Lille : Presses universitaires du Septentrion.

EGER, M. (1999). « Zum Fall Wagner/Nietzsche/Hanslick ». Dans A. Schirmer & R. Schmidt (dirs), *Entdecken und Verraten : Zu Leben und Werk Friedrich Nietzsches* (p. 111-131). Weimar : Verlag H. Böhlaus Nachfolger.

EIGELDINGER, J.-J. (2000). *L'univers musical de Chopin*. Paris : Fayard.

EIGELDINGER, J.-J. (2013). *Chopin, âme des salons parisiens : 1830-1848*. Paris : Fayard.

ESPAGNE, M. (2004). Article « *Bildung* ». Dans B. Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies : Dictionnaire des intraduisibles* (p. 195-205). Paris : Seuil/Le Robert.

FAUSTINO, M. (2017). « Nietzsche's Therapy of Therapy ». Dans *Nietzsche-Studien*, vol. 46, p. 82-104.

FELLERER, K. G. (1953). « Church Music and the Council of Trent ». Dans *The Musical Quarterly*, vol. 39, no 4, p. 576-594.

FÖRSTER-NIETZSCHE, E. (1895). *Das Leben Friedrich Nietzsche's*, vol. I. Leipzig : C. G. Naumann.

FOSTER, C. (1999). « Ideas and Imagination. Schopenhauer on the Proper Foundation of Art ». Dans C. Janaway (dir.), *The Cambridge Companion to Schopenhauer* (p. 213-251). Cambridge University Press.

FRANCO, P. (2007). « Nietzsche's "Human, All Too Human" and the Problem of Culture ». Dans *The Review of Politics*, vol. 69, no 2, p. 215-243.

FRANCO, P. (2011). *Nietzsche's Enlightenment : The Free Spirit Trilogy of the Middle Period*. University of Chicago Press.

FRANCO, P. (2018). « Becoming Who You Are : Nietzsche on Self-Creation ». Dans *The Journal of Nietzsche Studies*, vol. 49, no 1, p. 52-77.

GAUGER, H.-M. (1986). « Nietzsches Auffassung vom Stil ». Dans H. U. Gumbrecht & K. L. Pfeiffer (dirs), *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*. Frankfurt am Main : Suhrkamp.

GÖDDE, G., LOUKIDELIS, N. & ZIRFAS, J. (éds.). (2016). *Nietzsche und die Lebenskunst : Ein philosophisch-psychologisches Kompendium*. Stuttgart: J. B. Metzler.

GOMBRICH, E. H. (1993[1966]). « Norm and Form: The Stylistic Categories of Art History and Their Origins in Renaissance Ideals ». Dans *Gombrich on the Renaissance. Volume 1 : Norm and Form* (p. 81-98). London : Phaidon.

GRODDECK, W. (1991). « "Vorstufe" und "Fragment". Zur Problematik einer traditionellen textkritischen Unterscheidung in der Nietzsche-Philologie ». Dans M. Stern (dir.), *Textkonstitution bei mündlicher und bei schriftlicher Überlieferung* (p. 165-175). Berlin/New York : de Gruyter.

GROSSMANN-VENDREY, S. (1977). *Bayreuth in der deutschen Presse*. Cassel : G. Bosse.

HARTMANN CALVACANTI, A. (2006). « Nietzsche als Leser : Seine frühen Quellen und die Lektüre von Eduard Hanslick ». Dans M. Knoche, J. H. Ulbricht, & J. Weber (dirs), *Zur unterirdischen Wirkung von Dynamit : Vom Umgang Nietzsches mit Büchern, zum Umgang mit Nietzsches Büchern* (p. 47-69). Wiesbaden : Harrassowitz.

HELLER, P. (1972). *Von den ersten und letzten Dingen : Studien und Kommentar zu einer Aphorismenreihe von Friedrich Nietzsche*. Berlin : de Gruyter.

HUSSAIN, N. J. Z. (2004). « Nietzsche's Positivism ». Dans *European Journal of Philosophy*, vol. 12, no 3, p. 326-368.

JANZ, C. P. (1998). « Friedrich Nietzsches Frage nach dem Wesen der Musik ». Dans *Nietzscheforschung*, années 5-6, p. 23-31.

JENSEN, A. K. (2015). *Nietzsche's Philosophy of History*. Cambridge University Press.

KAUFMANN, S. (2022). *Kommentar zu Nietzsches « Die fröhliche Wissenschaft »*. Berlin/New York: de Gruyter.

KAUFMANN, W. A. (1974). « Translator's Introduction ». Dans F. Nietzsche, *The Gay Science : With a Prelude in Rhymes and an Appendix of Songs*. New York: Vintage Books.

KIVY, P. (1989). *Sound Sentiment : An Essay on the Musical Emotions*. Philadelphia: Temple University Press.

KOPP, B. (1974). *Beiträge zur Kulturphilosophie der deutschen Klassik : Eine Untersuchung im Zusammenhang mit dem Bedeutungswandel des Wortes Kultur*. Meisenheim am Glan : A.Hain.

KREMER-MARIETTI, A. (1997). « Menschliches-Allzumenschliches : Nietzsches Positivismus ? ». Dans *Nietzsche-Studien*, vol. 26, p. 260-275.

KROPFINGER, K. (1985). « Wagners Musikbegriff und Nietzsches "Geist der Musik" ». Dans *Nietzsche-Studien*, vol. 14, p. 1-12.

LANDERER, C. (2006). « Form und Gefühl in Nietzsches Musikästhetik ». Dans *Nietzscheforschung*, année 13, p. 51-58.

LANDERER, C. (2012). « "Dies ist alles sehr beängstigend": Nietzsche, Wagner, Hanslick und die "jüdische Presse" ». Dans *Nietzsche-Studien*, vol. 41, p. 183-190.

LANDERER, C. & SCHUSTER, M.-O. (2002). « Nietzsches Vorstudien zur Geburt der Tragödie in ihrer Beziehung zur Musikästhetik Eduard Hanslicks ». Dans *Nietzsche-Studien*, vol. 31, p. 114-133.

LANDERER, C., & ZANGWILL, N. (2017). « Hanslick's Deleted Ending ». *The British Journal of Aesthetics*, vol. 57, no 1, p. 85-95.

LARGE, D. (2015). « The Free Spirit and Aesthetic Self-Re-Education ». Dans R. Bamford (dir.), *Nietzsche's Free Spirit Philosophy* (p. 69-83). London : Rowman & Littlefield International.

LEBEAU-HENRY, C. (2023). « "Die Kunst in der Zeit der Arbeit" : Nietzsche on Acceleration and the Possibility of Cultural Transformation Through Art ». Dans R. Reschke & K. Ebeling (dirs), (p. 49-60). Berlin/New York : de Gruyter.

LEITER, B. (1998). « The Paradox of Fatalism and Self-Creation in Nietzsche ». Dans C. Janaway (dir.), *Willing and Nothingness*. *Schopenhauer as Nietzsche's Educator* (p. 217-257). Oxford University Press.

LIÉBERT, G. (1995). *Nietzsche et la musique*. Paris : Presses universitaires de France.

LOVE, F. R. (1963). *Young Nietzsche and the Wagnerian Experience*. Chapell Hill : University of North Carolina Press.

LOVE, F. R. (1981). *Nietzsche's Saint Peter : Genesis and Cultivation of an Illusion*. Berlin/New York: de Gruyter.

MEYER, M. (2019). *Nietzsche's Free Spirit Works : A Dialectical Reading*. Cambridge University Press.

MONTINARI, M. (1982). *Nietzsche lesen*. Berlin : de Gruyter.

MONTINARI, M. (2006). « Nietzsche contra Wagner : Été 1878 ». Dans M. Crépon (dir.), *Nietzsche* (Cahiers de l'Herne). Paris : Éditions de l'Herne.

MONTINARI, M. (2020). *« La volonté de puissance » n'existe pas* (P. Farazzi & M. Valensi, trads). Paris : Éditions de l'Éclat.

MÜLLER, W. G. (1998). Article « Stil ». Dans J. Ritter, K. Gründer, & G. Gabriel (dirs), *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (vol. 10, p. 150-159). Basel : Schwabe.

NEHAMAS, A. (1987). *Nietzsche. Life as Literature*. Cambridge Mass./London : Harvard University Press.

ORSUCCI, A. (1996). *Orient—Okzident : Nietzsches Versuch einer Loslösung vom europäischen Weltbild*. Berlin/New York: de Gruyter.

PERNOT, L. (2000). *La rhétorique dans l'Antiquité*. Paris : LGF.

PONTON, O. (2004). « “Danser dans les chaînes” : La définition nietzschéenne de la création comme jeu de la convention ». Philosophique, vol. 7, p. 5-27.

PRANGE, M. (2016). « Was Nietzsche ever a true Wagnerian ? » Dans *Nietzsche, Wagner, Europe* (p. 21-51). Berlin/New York : de Gruyter.

PRANGE, M. (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 ». Dans A. Durakoglu, M. Steinmann & Y. Tuncel (dirs), *Nietzsche and Music : Philosophical Thoughts and Musical Experiments* (p. 181-197). Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing.

RESCHKE, R. (2008). « Warum die Kultur von Zeit zu Zeit an sich selbst zugrunde geht… Friedrich Nietzsche, die Décadence und die Ambivalenz einer ästhetisch dominierter Kultur ». Dans A. U. Sommer (dir.), *Nietzsche—Philosoph der Kultur(en)?* (p. 203-226). Berlin/New York : de Gruyter.

RETHY, R. A. (1976). « The Descartes Motto to the First Edition of *Menschliches, Allzumenschliches* ». Dans *Nietzsche-Studien*, vol. 5, p. 289-297.

SALANSKIS, E. (2013). « “La langue retrouvée du sentiment juste” : La réflexion de Nietzsche sur l’art wagnérien à la veille de Bayreuth ». Dans C. Denat & P. Wotling (dirs), *Nietzsche. Un art nouveau du discours* (p. 127-158). Reims : ÉPURe.

SALAQUARDA, J. (1999). « Wagner als Heilmittel und Gift. Nietzsches geplante “Mittheilung an die Freunde“ vom Sommer 1878 ». Dans A. Schirmer & R. Schmidt (dirs), *Entdecken und Verraten : Zu Leben und Werk Friedrich Nietzsches* (p. 132-147). Weimar : Verlag H. Böhlaus Nachfolger.

SANTINI, C. (2014). « The History of Literature as an Issue : Nietzsche’s Attempt to Represent Antiquity ». Dans A. K. Jensen & H. Heit (dirs), *Nietzsche as a Scholar of Antiquity* (p. 159-179). London : Bloomsbury.

SCHLINK, W. (2020). *Jacob Burckhardt historien de l’art : Conférences du Collège de France*. Presses universitaires de Strasbourg.

SCHMID, W. (1992). « Uns selbst gestalten. Zur Philosophie der Lebenskunst bei Nietzsche ». *Nietzsche-Studien*, vol. 21, p. 50-62.

SCHMIDT, B. (1991). *Der ethische Aspekt der Musik : Nietzsches « Geburt der Tragödie » und die Wiener klassische Musik*. Würzburg : Könighausen & Neumann.

SCHMIDT, J. (2004). *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik, 1750-1945*, 2 vols (3e édition augmentée). Heidelberg: Winter.

SCHOECK, H. (1948). *Nietzsche’s Philosophie des Menschlichen, Allzumenschlichen*. Tübingen : J. C. B. Mohr.

SCHÜLE, C. (2000). « Ästhetik ». Dans H. Ottmann (dir.), *Nietzsche Handbuch* (p. 197-200). Stuttgart : J.B. Metzler.

SIEMENS, H. W. (2001). « Agonal Configurations in the Unzeitgemäße Betrachtungen ». Dans *Nietzsche-Studien*, vol. 30, p. 80-106.

SIEMENS, H. W. (2007). « Nietzsche sobre el genio : Schopenhauer y el desplazamiento del genius por el «espíritu libre» en los años posteriores a 1870 ». Dans *Estudios Nietzsche*, vol. 7, p. 99-120.

SILENZI, M. (2023). « "Aelter als die Sprache ist das Nachmachen von Gebärden". Der Leib als Entstehungsort der Sprache ». Dans *Nietzsche-Studien*, vol. 52, p. 99-123.

SMALL, R. (2005). *Nietzsche and Rée : A Star Friendship*. Oxford University Press.

SOMMER, A. U. (2016). *Kommentar zu Nietzsches Jenseits von Gut und Böse* (Nietzsche-Kommentar 5/1). Berlin/New York : de Gruyter.

SOMMER, A. U. (2018). *Was bleibt von Nietzsches Philosophie?* Berlin, Duncker & Humblot.

SOMMER, A. U. (2019). *Nietzsche und die Folgen* (2e édition augmentée). Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, Springer-Verlag GmbH.

SOMMER, A. U. (2021). « Was Nietzsche las und nicht las ». Dans H.-P. Anschütz, A. T. Müller, M. Rottmann, & Y. Souladié (dirs), *Nietzsche als Leser* (p. 7-28). Berlin/New York : de Gruyter.

STEGMAIER, W. (2009). *Friedrich Nietzsche zur Einführung*. Hamburg : Junius.

VAN TONGEREN, P. (2008). « Vom "Arzt der Cultur" zum "Arzt und Kranken in einer Person". Eine Hypothese zur Entwicklung Nietzsches als Philosoph der Kultur(en) ». Dans A. U. Sommer (dir.), *Nietzsche—Philosophe der Kultur(en)?* (p. 11-30). Berlin/New York : de Gruyter.

VAN TONGEREN, P. (1994). « Die Kunst der Transfiguration ». Dans R. Duhamel & E. Oger (dirs), *Die Kunst der Sprache und die Sprache der Kunst* (p. 84-105). Würzburg : Königshausen & Neumann.

TONNING, G. (2020). « "Faire mourir le génie de froid": Le programme positiviste de Nietzsche ». Dans U. Batini & M. Riguet (dirs), *Le Génie au XIXe siècle. Anatomie d'un monstre* (p. 67-82). Paris : Classiques Garnier.

TREIBER, H. (1994). « Zur ‚Logik des Traumes' bei Nietzsche. Anmerkungen zu den Traum-Aphorismen aus Menschliches, Allzumenschliches ». Dans *Nietzsche-Studien*, vol. 23, p. 1-41.

URE, M. (2008). *Nietzsche's Therapy : Self-Cultivation in the Middle Works*. Lanham, MD : Lexington Books.

URE, M. (2013). « Nietzsche's "View from Above" ». Dans H. Hutter (dir.), *Nietzsche's Therapeutic Teaching for Individuals and Culture* (p. 117-139). London : Bloomsbury.

VANDENABEELE, B. (2003). « Schopenhauer, Nietzsche, and the Aesthetically Sublime ». Dans *Journal of Aesthetic Education*, vol. 37, no 1, p. 90-106.

WALTON, K. L. (1970). « Categories of Art ». Dans *The Philosophical Review*, vol. 79, no 3, p. 334-367.

WARNING, R., FABIAN, B. & RITTER, J. (1974). Article « Genie ». Dans J. Ritter, K. Gründer, & G. Gabriel (dirs), *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (vol. 3, p. 279-309). Basel : Schwabe.

WELLEK, R. (1946). « The Concept of Baroque in Literary Scholarship ». Dans *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 5, no 2, p. 77-109.

WOTLING, P. (1999). *La pensée du sous-sol*. Paris : Allia.

WOTLING, P. (2016). *Oui, l'homme fut un essai : La philosophie de l'avenir selon Nietzsche*. Paris : PUF.

WOTLING, P. (2022). *Nietzsche. La d'une conquête pensée*. Paris : PUF.

YOUNG, J. (1992). *Nietzsche's Philosophy of Art*. Cambridge University Press.

ZAVATTA, B. (2019*). Individuality and Beyond : Nietzsche Reads Emerson*. Oxford University Press.

ZEITLER, J. (1900). *Nietzsches Ästhetik*. Leipzig: Hermann Seemann Nachfolger.

ZELLINI, S. (à paraître). « Eduard Hanslick », *Nietzsche Handbuch*.