

Université de Montréal

Friedrich Nietzsche. Metteur en scène de la forme aphoristique

par

Stéphane Roy-Desrosiers

Département de philosophie
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)
en philosophie

août, 2012

© Stéphane Roy-Desrosiers

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Friedrich Nietzsche. Metteur en scène de la forme aphoristique

présenté par

Stéphane Roy-Desrosiers

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Iain Macdonald
Président-rapporteur

Jean Grondin
Directeur de recherche

Claude Piché
Membre du jury

Objet

Les écrits aphoristiques de Friedrich Nietzsche (1844-1900) posent une évidente difficulté. Cette difficulté n'a pas échappé à l'auteur qui a recommandé à ses lecteurs, en 1887 dans sa préface à *Zur Genealogie der Moral*, qu'ils pratiquent en lisant ses aphorismes un « *art de l'interprétation* [Kunst der Auslegung] » [KSA, V, p. 255, § 8.]. Malheureusement, Nietzsche ne dit pas précisément en quoi consiste une telle lecture. *Comment le lecteur doit-il alors interpréter les écrits aphoristiques de Friedrich Nietzsche?* Pour répondre à cette question herméneutique nous nous servirons de la « métaphore du théâtre », présente en filigrane dans l'œuvre du philosophe.

Notre mémoire se propose d'abord d'examiner ce que Nietzsche a lui-même dit au sujet des « formes brèves » (la maxime, la sentence, mais surtout l'aphorisme), et en même temps ce qu'il attend plus particulièrement d'un lecteur de ces formes d'expression. Cette analyse philologique du corpus nietzschéen se fera aussi à la lumière des commentaires que Peter Sloterdijk (1947-) et Sarah Kofman (1934-1994) ont proposés de la philosophie nietzschéenne. Après avoir nous-mêmes analysé les propos de Nietzsche portant sur ce qu'il estime être un lecteur à la hauteur de ses écrits, il sera dès lors possible de porter un jugement critique sur la pertinence et la portée des études de Sloterdijk et Kofman qui abordent eux-mêmes la *mise en scène* de la pensée nietzschéenne au moyen de la métaphore du théâtre. Une part importante de notre critique portera notamment sur la nature synthétique de leurs interprétations philosophiques, menées dans une perspective *thématico-synthétique* et *trans-aphoristique*, qui marginalisent à bien des égards la particularité et l'autonomie des formes d'expression au moyen desquelles Friedrich Nietzsche s'exprime.

Mots clefs : Friedrich Nietzsche, philosophie, interprétation, maxime, sentence, aphorisme, métaphore du théâtre.

Abstract

Reading Friedrich Nietzsche's (1844-1900) aphoristic works poses an evident difficulty for any reader. This difficulty was not lost on the author of *Menschliches, Allzumenschliches* (1878), *Morgenröthe* (1881), *Die Fröhliche Wissenschaft* (1882) and explains why he recommended to his readers, subsequently in 1887 in his preface to *Zur Genealogie der Moral*, that they read him by means of a "art of exegesis [Kunst der Auslegung]" [KSA, V, p. 255, § 8.]. Unfortunately, Nietzsche remains ambiguous with regards to what such an art of reading involves. The present dissertation will nevertheless employ the 'theatre metaphor' recurrent throughout Nietzsche's works in the aim of shedding light on this fundamental (hermeneutical) question: *How can we, as readers of Friedrich Nietzsche's aphoristic writings, correctly interpret our role?*

The first part of the present dissertation examines what Nietzsche has himself said on the subject of "short expressions" in his work (the maxim, the adage, and especially the aphorism), along with the expectations he has of a reader of such forms of expression. This philological analysis of Nietzsche's writings will also be followed by the commentaries of his philosophy offered by Peter Sloterdijk (1947-) and Sarah Kofman (1934-1994).

I will then conduct my own analysis of Nietzsche's expectations regarding his readership, on the basis of which I will mount a critique of Sloterdijk and Kofman's readings, both of whom also employ the 'theatre metaphor' in order to show how Nietzsche stages his thought. The brunt of this critique will be directed towards the synthetic nature of their philosophical interpretations. Sloterdijk and Kofman construct their readings *thematically* and *trans-aphoristically* and in so doing neglect the distinctiveness and autonomy of the individual aphorisms through which Friedrich Nietzsche expresses himself.

Keywords: Friedrich Nietzsche, philosophy, interpretation, maxim, adage, aphorism, theatre metaphor.

Note bibliographique

Tous les passages de Friedrich Nietzsche cités en français sont issus des textes (avec leurs variantes) établis par Giorgio Colli etazzino Montinari dans leur édition des *Œuvres philosophiques complètes* parue chez Gallimard, à l'exception du *Livre du philosophe* et d'*Ainsi parlait Zarathoustra* publiés par les éditions GF-Flammarion.

En ce qui a trait aux passages ou précisions en allemand, ceux-ci sont tirés de l'édition des œuvres de *Friedrich Nietzsche : Sämtliche Werke – Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA)* parue chez de Gruyter (Neuausgabe 1999) – textes et variantes établis par Giorgio Colli etazzino Montinari.

La méthode de référence sera la suivante : l'ouvrage sera toujours identifié au complet une première fois dans une note en bas de page; seuls le titre de l'ouvrage et la page de référence seront subséquentement cités lorsqu'on s'y référera à nouveau.

En ce qui a trait plus particulièrement aux œuvres de Friedrich Nietzsche, chaque référence aux traductions françaises identifiera en même temps, à la fin et entre crochets, le volume, la page et le paragraphe de l'édition allemande de référence (*KSA*). Une liste complète des ouvrages cités et consultés est présente à la fin de ce mémoire.

Table des matières

Objet	p. iii
Abstract	p. iv
Note bibliographique	p. v
Préface	
<i>La forme aphoristique chez Friedrich Nietzsche</i>	p. 1
<i>Un modèle de lecture « pour-soi », un modèle de lecture « pour-moi »</i>	p. 2
<i>Un nouveau modèle de lecture. La métaphore en filigrane du théâtre</i>	p. 4
<i>Le partage du sensible. La scène théâtrale et philosophique</i>	p. 6
Introduction	
<i>Friedrich Nietzsche ou bien Solness, le constructeur</i>	p. 8
<i>Friedrich Nietzsche. Metteur en scène de la forme aphoristique</i>	p. 9
Première partie – <i>Die Geburt der Tragödie : Nachgelassene Schriften 1870-73</i>	
<i>I) Le philosophe-acteur</i>	p. 13
<i>II) Le philosophe-spectateur</i>	p. 16
<i>III) Le philosophe-artiste</i>	p. 18
<i>IV) Le rôle du lecteur</i>	p. 20
Deuxième partie – <i>Unzeitgemässe Betrachtungen</i>	
<i>I) L'« esprit libre » et le « peuple »</i>	p. 21
<i>II) L'« esprit libre » et la vie</i>	p. 22
<i>III) L'« esprit libre » et l'art</i>	p. 25
<i>IV) L'« esprit libre » et les « formes brèves »</i>	p. 27
<i>V) Le rôle du lecteur</i>	p. 28
Troisième partie – <i>Menschliches, Allzumenschliches : Morgenröthe</i>	
<i>I) Un livre pour « esprit libre ». Ein Buch für freie Geister</i>	p. 29
<i>II) Die große Gesundheit des freien Geistes</i>	p. 31
<i>III) La « grande santé » de l'« esprit libre » et les « formes brèves »</i>	p. 33
<i>IV) L'« esprit libre » du philosophe-artiste et Solness, le constructeur</i>	p. 36
<i>V) Le rôle du lecteur</i>	p. 37
Quatrième partie – <i>Die fröhliche Wissenschaft</i>	
<i>I) Le philosophe-architecte. Oder der Leser als Baumeister</i>	p. 39
<i>II) Le lecteur Solness. Der Baumeisterleser</i>	p. 41
<i>III) Le metteur en scène de la forme aphoristique</i>	p. 45
<i>IV) Mise en scène d'une pièce. Mise en scène des scènes d'une pièce</i>	p. 46
<i>V) Le rôle du lecteur</i>	p. 49

Cinquième partie – *Also sprach Zarathoustra*.

- I) *Le drame de Zarathoustra* p. 51
II) *Ruminer comme une vache* p. 53
III) *Le rôle du lecteur* p. 55

Sixième partie – *Lectures thématique-synthétiques et trans-aphoristiques*

- I) *Avantages et inconvénients de la lecture thématique-synthétique et trans-aphoristique* p. 56
II) *Peter Sloterdijk, lecteur de Friedrich Nietzsche* p. 57
III) *Sarah Kofman, lectrice de Friedrich Nietzsche* p. 61
IV) *Lecture « pour-moi », lecture « pour-soi »* p. 64

Conclusion

- La « pensée nietzschéenne » en perspectives* p. 66

Bibliographie p. 69

Annexe I p. ix

Annexe II p. xiii

Remerciements

J'aimerais d'abord sincèrement remercier mon directeur de recherche, Jean Grondin, pour l'ensemble de son soutien tout au long de ce mémoire de recherches; Adam Westra, pour ses nombreux encouragements; et enfin, Bibiane Roy, dont la générosité demeure incommensurable.

Ce projet a été réalisé grâce au financement du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

*In jeder Philosophie gibt es einen Punkt, wo die „Überzeugung“
des Philosophen auf die Bühne tritt.
– Friedrich Nietzsche*

Préface

– *La forme aphoristique chez Friedrich Nietzsche* –

Il est impossible d'interpréter *Crainte et tremblement* sans s'imprégner de l'*atmosphère* et du *mystère* que véhicule l'œuvre. C'est l'avertissement qu'adresse au lecteur Søren Kierkegaard (1813-1855) dès les premières lignes de son livre. Une mise en garde un tant soit peu inusitée cependant, car rares sont ceux justement qui, déboutés par celle-ci, ne se croiront pas à la hauteur de cette exigence. Près de trente ans plus tard, cette même idée est reprise pourtant, quoique de manière un peu modifiée, par Friedrich Nietzsche (1844-1900) dans la deuxième de ses *Considérations inactuelles : De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie* (1874), où il est dit que « *tout être vivant a besoin d'être enveloppé dans une atmosphère [Atmosphäre], dans un voile de mystère [geheimnissvollen Dunstkreis]* »¹ pour qu'il puisse espérer s'élever et s'épanouir.

Par rapport à leurs œuvres respectives, une constance se manifeste chez Kierkegaard et Nietzsche invitant le lecteur à se disposer de manière appropriée à cette *atmosphère* ou à ce *mystère* qu'elles suscitent. Ces auteurs mettent surtout en scène la possibilité qu'en tant que lecteur, on puisse mal jouer son rôle en négligeant ce que ce rôle implique. Il s'ensuit que cette question s'impose d'emblée : comment bien jouer son rôle comme lecteur ?

C'est cette question que nous adresserons plus particulièrement à la philosophie nietzschéenne dans le présent travail de recherche. Toutefois, une grande difficulté se pose étant donné la diversité thématique et formelle qu'on retrouve dans son œuvre. Il est inutile d'énumérer à cet effet les différentes amitiés et ruptures personnelles de l'auteur, ni même de mentionner la grande relecture de ses livres entre 1886-87 auxquels il ajouta de nouvelles préfaces. Chacun sait que Nietzsche a vécu un parcours intellectuel sinueux. Inutile aussi de signaler que sur le plan formel, ce dernier a adopté pour s'exprimer aussi bien l'essai que des « formes brèves » comme la sentence, la maxime et l'aphorisme. Ce qui importe pourtant, c'est que malgré les difficultés apparentes, il soit possible d'identifier un objet thématique et une réalité formelle dans les textes nietzschéens qui touchent au cœur même de cette interrogation : comment bien interpréter le rôle du lecteur des textes nietzschéens ? Il s'agit ici de la *forme*

¹ Nietzsche, Friedrich. *Considérations inactuelles I et II*, trad. de l'allemand par Pierre Rusch, Éditions Gallimard (coll. « Folio/Essais »), Paris, 1990, p. 138, § 7. [KSA, I, p. 298, § 7]

aphoristique que prennent souvent et dont traitent parfois certains des textes nietzschéens et dont Nietzsche lui-même se disait orgueilleusement être « *passé maître parmi les Allemands* » pouvant « *dire en dix phrases ce que tout autre dit en un volume* »². Pompeux, arrogant, effronté et bien d'autres qualificatifs du genre peuvent être employés afin de décrire cet écrivain, lorsqu'il vante la qualité de ses aphorismes. Il est d'ailleurs étonnant de constater que l'énergie qu'a mise ce dernier afin de justement se distinguer par cette forme d'expression n'est pas toujours égalée par ses interprètes quand vient le temps d'expliquer pourquoi Nietzsche écrit en aphorismes. Il y a plus : encore aujourd'hui, certains penseurs³ se trompent lamentablement lorsqu'il s'agit simplement d'identifier ce qu'est un « aphorisme » chez Nietzsche⁴. À la lumière de ce fait, le fil conducteur véritable des lignes qui suivent se veut plus précisément être le suivant : *Comment bien interpréter le rôle du lecteur des écrits aphoristiques de Friedrich Nietzsche?*

Un modèle de lecture « pour-soi », un modèle de lecture « pour-moi »

Il semble qu'il y ait différentes manières d'interpréter le rôle du lecteur. Nous avons subtilement fait état de cette différence plus haut lorsqu'il a été question, tour à tour, de la question de savoir comment jouer « *son rôle de lecteur?* » et comment interpréter « *le rôle de lecteur?* » En effet, les écrits adoptant une forme brève chez Nietzsche ouvrent en quelque sorte à la possibilité de les lire d'une manière plutôt incarnée (« jouer son rôle », veut alors dire qu'un lecteur doit les lire à sa manière) ou bien d'une manière plutôt désincarnée (« jouer le rôle » signifie dans ce cas que le lecteur doit les lire à la manière d'un autre). Cette réalité de la *forme brève*, ce qu'est l'aphorisme, en passant par la sentence et la maxime, tous présents à la fois dans l'expression philosophique et littéraire, n'a pas été négligée en tant qu'objet d'étude

² Nietzsche, Friedrich. *Crépuscule des idoles*, trad. de l'allemand par Henri Jean-Claude Hémery, Éditions Gallimard (coll. « Folio essais »), Paris, 1974, p. 95, § 51. [KSA, VI, p. 153, § 51].

³ Voir à titre d'exemple : Wilcox, John T. « What Aphorism Does Nietzsche Explicate in Genealogy of Morals, Essay III? », dans *Journal of the History of Philosophy*, vol. 35, n. 4, octobre 1997, The Johns Hopkins University Press, p. 593-610.

⁴ En ce qui concerne la présente recherche, il sera question de ce que Nietzsche lui-même considère comme ses écrits aphoristiques. C'est-à-dire, sa période médiane à commencer par le « *recueil d'aphorismes* [Aphorismen-Sammlung] intitulé « *Humain, trop humain. Un livre pour esprits libres.* » (Nietzsche, Friedrich. *La généalogie de la morale*, trad. de l'allemand par Isabelle Hildenbrand et Jean Gratien, Éditions Gallimard (coll. « Folio/Essais »), Paris, 1971, p. 8, § 2. [KSA, V, p. 248, § 2])

par certains auteurs, dont Roland Barthes (1915-1980). À ce sujet justement, Barthes analysa un écrivain, nommé François de la Rochefoucauld qui, à propos de l'expression en « forme brève », demeure intimement lié aux écrits de Nietzsche.

Barthes thématise remarquablement les deux stratégies de lecture mentionnées. Au sujet des *Réflexions, sentences et maximes morales* de la Rochefoucauld, il dit qu'une lecture « *pour-moi* »⁵ est d'abord envisageable. Il s'agit d'une lecture *personnelle*, au gré de la volonté du lecteur qui peut lire au hasard la série de réflexions, sentences et maximes. Ainsi, le lecteur s'approprie et s'incorpore en quelque sorte ces formes brèves : « *je fais de cette forme anonyme la voix même de ma situation ou de mon humeur* »⁶. Cette première perspective de lecture se différencie cependant d'une deuxième qui se veut plutôt « *pour-soi* »⁷, moins personnelle suivant Barthes, plus désincarnée et où c'est davantage la voix de l'auteur qui doit s'exprimer. C'est une lecture qui respecte la présence de ce dernier, ses intentions, sa volonté et ainsi « *je lis les maximes pas à pas, comme un récit ou un essai; mais du coup, le livre me concerne à peine* »⁸. Il faut dès lors comprendre que ces deux perspectives de lecture sont régulièrement applicables en ce qui a trait aux aphorismes, sentences et maximes nietzschéens.

Barthes formule en effet un modèle de lecture intéressant. Toutefois, alors qu'on peut conserver l'intuition première derrière ces propos de Barthes, son essai venant structurer ce qui au départ n'était qu'une intuition ne nous aide pas beaucoup lorsqu'on tente de l'appliquer directement au corpus nietzschéen. Dans son essai, Barthes traite strictement d'un auteur de *maximes* et prend bien soin d'écarter de cette catégorie des « *maximes ouvertes* », des « *maximes-discours* », cette « *tout autre littérature* » que sont les « *réflexions* »; c'est-à-dire, des fragments de discours qui ne se caractérisent pas par leur extrême brièveté et sont plutôt analogues à la forme aphoristique – sans « *pointe* », ni « *crochet* »⁹. Cette différence entre la *maxime* et l'*aphorisme* se manifeste selon Barthes d'autant plus qu'il y aurait « *une affinité particulière entre le vers et la maxime, la communication aphoristique et la communication divinatoire* »¹⁰, de sorte qu'on ne pourrait pousser plus loin une analyse comparative des

⁵ Barthes, Roland. « La Rochefoucauld : « Réflexions ou Sentences et maximes » », dans *Degré zéro de l'écriture. Suivi de : Nouveaux Essais critiques*, Le Seuil, Paris, 1972, p. 71.

⁶ Idem.

⁷ Idem.

⁸ Idem.

⁹ « La Rochefoucauld : « Réflexions ou Sentences et maximes » », p. 72-73.

¹⁰ « La Rochefoucauld : « Réflexions ou Sentences et maximes » », p. 74.

maximes par rapport aux aphorismes (ou « réflexions ») même s'ils proviennent du même auteur¹¹.

Malgré l'incomplétude de ce modèle de lecture, son intuition principale a néanmoins le mérite d'accorder un semblant de réponse à cette question centrale : *comment bien lire les écrits aphoristiques de Friedrich Nietzsche?* Désormais, on peut répondre que tout dépend du rôle que le lecteur choisit d'interpréter lors de sa lecture, un rôle *pour-moi* ou bien un rôle *pour-soi*.

Un nouveau modèle de lecture. La métaphore en filigrane du théâtre

En se distançant notamment de l'idée avancée par Barthes selon laquelle une réflexion aphoristique est dépourvue de « *structure et de spectacle* »¹², les développements qui suivent se proposent de démontrer que c'est précisément le spectacle, plus particulièrement la scène théâtrale qui rend possible de nouvelles perspectives sur la forme aphoristique chez Nietzsche – tout en conservant l'intuition fondamentale de Barthes. D'ailleurs, force est de constater que ce qui autorise l'utilisation de la « métaphore du théâtre » afin d'interpréter la forme aphoristique chez Nietzsche est précisément son utilisation massive dans l'ensemble de son œuvre (voir

¹¹ À cet effet, Éric Blondel distingue aussi chez Nietzsche sa production aphoristique de celle de ses maximes : « *L'aphorisme ne se confond pas avec les maximes (Sprüche) ou les pointes (Pfeile).* » Il conçoit davantage l'aphorisme comme un « essai » (*Versuch*) ou bien des « expérimentations » faites de la part de l'auteur. (Blondel, Éric. « Ruminations – Notes de lecture sur quelques aphorismes », dans *Lectures de Nietzsche*, choix de textes établi par J-F Balaudé et P. Wotling, Éditions Le livre de poche (coll. « Philosophie »), Paris, 2000, p. 398.) Alors qu'une distinction nette peut être formulée afin de différencier l'aphorisme de la maxime chez Nietzsche, il n'est pas aussi évident en ce qui concerne la sentence. En effet, si *Humain, trop humain* est considéré par Nietzsche comme étant son « *recueil d'aphorismes* », il n'en demeure pas moins que le premier chapitre du deuxième tome comprend une quantité importante de sentences qui semblent détenir le même statut que ses aphorismes. Qui plus est, lorsque Nietzsche s'adresse à son éditeur au sujet de cette section, il ne se gêne pas pour mettre entre guillemets « *sentences* », ce qui pourrait dénoter une certaine indifférence à les nommer des « sentences » ou bien des « aphorismes ». (Nietzsche, Friedrich. *Humain, trop humain II*, trad. de par l'allemand par Robert Rovini, Éditions Gallimard (coll. « Folio/Essais »), Paris, 1988, p. 350. [Notes et variantes]) Il est à noter que dans les lignes qui suivent, maxime, sentence et aphorisme seront tous catégorisés sous la rubrique des « formes brèves » d'expression, même si les propos tenus spécifiquement au sujet de l'aphorisme et de la sentence ne pourront être aussi aisément transposés en ce qui a trait aux particularités de la maxime. (Voir aussi cet exemple où Nietzsche place la sentence et l'aphorisme sur un pied d'égalité : Nietzsche, Friedrich. *Crépuscule des idoles*, p. 95, § 51. [KSA, VI, p. 153, § 51]) Il faut aussi préciser, en terminant, qu'il ne semble pas y avoir consensus dans la littérature secondaire sur cette question. À titre d'exemple, Maurice Blanchot concède volontiers que l'aphorisme doit se comprendre comme un « *Versuch* » mais distingue l'aphorisme de la sentence et de la maxime. (Blanchot, Maurice. *L'Entretien infini*, Éditions Gallimard (coll. « NRF »), Paris, 1969, p. 228-229.) En revanche, chez Löwith, peut-être en raison d'une mauvaise traduction, maxime, sentence et aphorisme se présentent parfois comme des termes interchangeable. (Löwith, Karl. *Nietzsche : Philosophie de l'éternel retour du même*, trad. par Anne-Sophie Astrup, Éditions Hachette (coll. « Littératures »), Paris, 1958, p. 19-30.)

¹² « La Rochefoucauld : « Réflexions ou Sentences et maximes » », p. 72.

l'*annexe I*). Cette métaphore du théâtre se retrouve en filigrane (certains parleront d'un « *héliotrope* »¹³) dans ses écrits et plusieurs interprètes ont su la mettre à profit dans leurs analyses. À titre d'exemple, les interprétations de Nietzsche menées par des auteurs comme Sarah Kofman (1934-1994) et Peter Sloterdijk (1947-), dont il sera aussi question ici, témoignent d'une manière flagrante du pouvoir de cette métaphore pour interpréter la pensée nietzschéenne.

À l'image de la nomenclature employée jusqu'à présent, la « métaphore du théâtre » permet de structurer dans une représentation éclairante les différentes perspectives de lecture que rend possible la mise en scène de l'aphorisme dans les textes nietzschéens. Comme il a été dit, l'aphorisme chez Nietzsche peut se lire selon *le rôle* que le lecteur veut *interpréter* – *pour-moi* ou bien *pour-soi*. Suivant cette même idée, en l'occurrence chez Sarah Kofman et Peter Sloterdijk, il est surprenant de constater comment ces derniers privilégient avant tout et surtout une lecture *pour-soi*, c'est-à-dire, une lecture où le commentateur s'efface le plus possible de son commentaire afin de laisser la « pensée nietzschéenne » s'exprimer. Dans ce qui suit, on tentera de démontrer comment la particularité de la forme aphoristique des écrits nietzschéens est malencontreusement évacuée par ces auteurs au profit d'une lecture trop *impersonnelle*; c'est-à-dire, une lecture qui se veut trop *thématico-synthétique*, et procède finalement d'une manière *trans-aphoristique* qui finit par rater son objet. Le propos de ce travail est de réhabiliter face à cette situation une lecture de Nietzsche qui respecte *à la fois* la particularité de la forme aphoristique selon laquelle on peut bâtir une lecture personnelle (*pour-moi*), sans négliger pour autant la valeur d'une lecture plus philosophiquement conventionnelle qui traverse par thèmes les aphoristiques pour en livrer une interprétation d'ensemble qui va au-delà de chaque aphorisme particulier (*pour-soi*).

¹³ Tout comme la tête de l'héliotrope au courant d'une journée suit le mouvement du soleil, la métaphore du théâtre permet aussi de comprendre ce que Nietzsche « met en lumière », sous les projecteurs, dans les différentes mises en scène de ses écrits. En d'autres mots, la pensée nietzschéenne ne se départit pas comme les philosophies avant elle du complexe métaphorique du clair/obscur. Au sujet de l'« héliotrope », il faut voir : Derrida, Jacques. « Mythologie blanche », dans *Marges de la philosophie*, Les Éditions de minuit (coll. « Critique »), Paris, 1971, p. 247-324.

Le partage du sensible. La scène théâtrale et philosophique

Nietzsche n'ignore aucunement la possibilité de ces deux perspectives de lecture sur un texte. Sa troisième *Considération inactuelle : Schopenhauer éducateur*, certainement l'une des plus personnelles comme en témoigne le ton de l'ouvrage, et qui traite notamment de sa formation intellectuelle vécue à la lecture d'Arthur Schopenhauer (1788-1860), souligne catégoriquement que « *c'est ainsi qu'il faut toujours interpréter d'abord la philosophie de Schopenhauer [und so soll auch Schopenhauers Philosophie immer zuerst ausgelegt werden] : de façon individuelle, par l'individu seul [für sich selbst] et à son propre usage* »¹⁴. Mais il ajoute à ce propos, en dernier lieu, qu'« *au départ, certes, ce n'est d'abord que pour soi [suivant le vocabulaire équivoque qu'emploie Barthes, il faudrait dire ici pour-moi] : mais à travers soi, à la fin, c'est pour tous* »¹⁵.

L'intérêt de la « métaphore du théâtre » réside précisément dans le fait qu'elle permet d'osciller librement entre ces deux perspectives de lecture. D'une part, il est effectivement possible d'interpréter activement un aphorisme comme une pièce autonome et particulière où le lecteur doit jouer activement son rôle, s'imprégner et surtout s'appropriier l'atmosphère de ce qui est dit. Mais il n'en demeure pas moins, d'autre part, qu'il est tout aussi possible d'interpréter les aphorismes, non pas comme des pièces autonomes et particulières, mais bien plutôt de manière trans-aphoristique, comme différentes scènes qui contribuent toutes ensemble au sens plus général de la grande pièce nietzschéenne. Ici, le rôle que joue le lecteur n'est pas le sien, mais plutôt celui qu'exige l'exercice d'un certain type de discours philosophique qu'adoptent, entre autres, Sarah Kofman et Peter Sloterdijk. Cette lecture se propose davantage de mettre au clair un sens plus important qui embrasse l'ensemble des aphorismes, et leurs différentes scènes, même si cette perspective ne respecte pas toujours l'autonomie et la particularité de ceux-ci, et même parfois l'intention de l'auteur.

Enfin, l'une des raisons pour laquelle la métaphore du théâtre permet d'osciller entre ce qui se présente à première vue comme différents domaines de l'action et du savoir (mise en scène théâtrale/mise en scène philosophique, interprétation théâtrale/interprétation

¹⁴ Nietzsche, Friedrich. *Considérations inactuelles III et IV*, trad. de l'allemand par Henri-Alexis Baatsch, Pascal David, Cornélius Heim, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Éditions Gallimard (coll. « Folio/Essais »), Paris, 1990, p. 35. [KSA, I, p. 357]

¹⁵ Idem.

philosophique, metteur en scène/philosophe...) serait que cette métaphore n'opère pas un rapprochement entre deux domaines véritablement autonomes ni pleinement distincts. En effet, l'emploi de la métaphore du théâtre en filigrane chez Nietzsche n'a pas qu'une valeur strictement utilitaire où le philosophe emprunte simplement d'un domaine étranger ce qui permet d'éclaircir ses propos philosophiques. Il faut plutôt penser qu'à même ces deux domaines, comme Nietzsche le constate lui-même à sa façon (voir l'*annexe II*), le théâtre ne peut « donner » à la philosophie, et la philosophie à l'art théâtral, que ce qu'ils ont en commun. De ce fait, rien n'est proprement « donné », parce qu'ils se rejoignent dans un *espace partagé* qu'on peut assurément nommer, en modifiant légèrement le sens d'une idée introduite par Jacques Rancière, celui du « *partage du sensible* »¹⁶. L'intérêt de la « métaphore du théâtre » pour élucider la forme aphoristique ne relève alors pas d'une prouesse rhétorique qui chercherait à rapprocher avec violence différents domaines du savoir et de l'action dans le but d'une plus grande clarté explicative. Son intérêt est plutôt de rendre possible une interprétation plus sensible et personnelle de la pensée nietzschéenne qui met en valeur qu'une interprétation philosophique plus conventionnelle, c'est-à-dire thématique-synthétique et dès lors trans-aphoristique de sa pensée, néglige plus souvent qu'autrement cette première lecture qui se fait *pour-moi* et que Nietzsche entend privilégier. Nous le suivrons à cet égard.

¹⁶ En effet, les points d'intersection entre différents domaines du savoir et de l'action ne se limitent pas à ceux qui viennent d'être mentionnés entre la philosophie et l'art théâtral. Voir à cet effet : Rancière, Jacques. *Le partage du sensible : esthétique et politique*, La Fabrique-éditions, Paris, 2000, 75 pages.

Introduction

– Friedrich Nietzsche ou bien Solness, le constructeur –

Et Walter Benjamin (1892-1940) et Theodor W. Adorno (1903-1969) ont insinué qu'il était possible de tisser des liens entre Friedrich Nietzsche et le personnage de théâtre d'Henrik Ibsen (1828-1906) *Baumeister Solness*¹⁷. Même si cela peut surprendre, leur comparaison n'en demeure pas moins éclairante tout en confirmant la sagesse de cette vieille sentence : « *all the world's a stage, and all the men and women merely players* »¹⁸.

Benjamin voulut en effet souligner, comme le font encore certains penseurs contemporains¹⁹, l'initiative exemplairement moderne de la pensée nietzschéenne qui, sur ce point précisément, permet de comparer la vie du philosophe à celle du personnage de la dramaturgie d'Ibsen. C'est que Nietzsche partage avec Solness « *l'essai de l'individu de se mesurer avec la technique [soit architecturale, soit stylistique] en s'appuyant sur son essor intime* »²⁰ – même si, à vrai dire, pour chacun cela a pu les mener à leur perte. En continuité avec cette même idée, Adorno se figura aussi Nietzsche semblable à ce personnage. À ses yeux, chacun est un grand créateur « *qui a bâti une tour dans le vide à partir de sa seule volonté de*

¹⁷ Ibsen, Henrik. *Baumeister Solness*, trad. du norvégien par Hans Egon Gerlach, Édition Reclam, Stuttgart, 2007, 95 pages. On peut se demander cependant ce que Nietzsche aurait pensé d'une telle comparaison. Lui qui dans *Ecce Homo* traite Ibsen de « *vieille fille typique [typischen alten Jungfrau]* » qui contamine « *ce qu'il y a de bonne conscience et de naturel dans l'amour sexuel...* » (Nietzsche, Friedrich. *L'Antéchrist*, suivi de *Ecco homo*, trad. de l'allemand par Jean-Claude Hémery, Éditions Gallimard (coll. « Folio/Essais »), Paris, 1974, p. 137, § 5. [KSA, VI, p. 307, § 5])

¹⁸ Shakespeare, William. *As you like it*, Édition Reclam, Stuttgart, 2010, p. 74.

¹⁹ Entre autres, il faut souligner les travaux de Jacques Rancière qui voit le caractère profondément moderne de la pensée nietzschéenne dans le fait que celle-ci met en scène un dynamisme entre le savoir et le non-savoir, le dit et le non-dit, la présence et l'absence, le visible et l'invisible, le *logos* et le *pathos* : « *comme immanence du logos dans le pathos, de la pensée dans le non-pensée [chez Hegel par exemple, par rapport à la marche de l'Esprit et la raison dans l'Histoire] ou, à l'inverse, comme immanence du pathos dans le logos, de la non-pensée dans la pensée [chez Nietzsche plus précisément, voire la démesure pulsionnelle du dionysiaque voilée par la mesure apollinienne].* » (Rancière, Jacques. *L'inconscient esthétique*, Éditions Galilée (coll. « La philosophie en effet »), Paris, 2001, p. 31.) Une dynamique foncièrement moderne qui, aux yeux de Rancière, refait surface dans *Baumeister Solness* d'Ibsen Henrik. (Rancière, Jacques. *Aisthesis : scènes du régime esthétique de l'art*, Éditions Galilée (coll. « La philosophie en effet »), Paris, 2011, p. 138-154.)

²⁰ Benjamin, Walter. *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle*, Éditions Allia, Paris, 2006, p. 29.

construire »²¹ de nouvelles valeurs, une nouvelle demeure qui permettrait à l'homme d'y vivre pleinement²².

Du point de vue de ses œuvres philosophiques, il est en effet possible d'envisager que Nietzsche sut être un *constructeur* ou un *architecte* en son genre; mettant en scène ses aphorismes comme autant de foyers où ses lecteurs peuvent se réchauffer – « *il y a tant de demeures à construire encore !* »²³ – et ses œuvres comme autant de villes dans lesquelles on s'élève et s'épanouit. Mais tout comme Solness, qui sut bâtir à une époque des églises, ensuite des foyers et enfin des tours, comment comprendre que Nietzsche sut concevoir lui aussi ses œuvres en empruntant divers matériaux et formes, dont, souvent à contre-pied de l'essai philosophique, les « formes brèves », comme la maxime, la sentence, et surtout, l'aphorisme. Comme il les a destinées à un public, il faut se demander à la fois comme historien de la pensée et comme penseur critique pourquoi ces formes furent employées, pourquoi ce matériel et non un autre afin de concevoir ses œuvres?

Friedrich Nietzsche. Metteur en scène de la forme aphoristique

Nietzsche est exigeant envers ses lecteurs mais la difficulté particulière que pose la forme aphoristique qu'il emploie dans ses écrits ne lui a pas échappé. À cet effet précisément, alors même qu'il signe sa préface de la *Généalogie de la morale* en date du mois de juillet

²¹ Gadamer, Hans-Georg. « Nietzsche et nous », dans *Nietzsche l'antipode. Le drame de Zarathoustra*, Éditions Allia, Paris, 2007, p. 59-60.

²² « HILDE (*langsam, während ihr Blick sich allmählich verschleiert, gleichsam nach innen gerichtet*). Mein Schloß soll hoch oben liegen. Ganz hoch oben. Mit freiem Blick nach allen Seiten. Daß ich weit, weit aufs Land hinausschauen kann.

SOLNESS. Und einen hohen Turm soll es wohl auch haben?

HILDE. Einen mächtig hohen Turm. Und an der obersten Spitze des Turms, da soll ein Altan sein. Und auf diesen Alten will ich hinaustreten –

SOLNESS (*faßt sich unwillkürlich mit der Hand an die Stirn*). Daß Sie Lust haben können, so hoch oben zu stehen – in so schwindelnder Höhe –

HILDE. Ja! Da ganz oben will ich stehen und hinuntersehen auf die anderen – die Kirchen bauen – und Häuser für Menschen. Und Sie, Sie dürfen auch heraufkommen und sich das alles ansehen.

SOLNESS (*gedämpft*). Ja? Darf des Baumeister hinauf zu der Prinzessin?

HILDE. Wenn der Baumeister mag?

SOLNESS (*noch leiser*). Ich glaube, dann kommt er auch. » (*Baumeister Solness*, p. 77.)

²³ Nietzsche, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. de l'allemand par Geneviève Bianquis, GF-Flammarion, Paris, 2006, page 162. [KSA, IV, p. 49]

1887, il s'avise d'ajouter à celle-ci une huitième partie qui s'attarde notamment sur la difficulté de lire ses écrits et plus particulièrement ceux qui adoptent la forme aphoristique²⁴ :

Dans d'autres cas, la forme aphoristique de mes écrits présente une difficulté : de nos jours on n'accorde *pas suffisamment de poids* [*nicht schwer genug*] à cette forme [Form]. Un aphorisme, si bien frappé soit-il, n'est pas « déchiffré » [*entziffert*] du seul fait qu'on le lit; c'est alors que doit commencer son *interprétation* [*Auslegung*], ce qui demande un art de l'interprétation [*Kunst der Auslegung*]²⁵.

Dans le même écrit, Nietzsche formule plus loin des directives aux lecteurs soucieux de bien saisir ses propos, voire ce qu'impliquerait en quelque sorte cet *art de l'interprétation*. Avec humour, il souligne qu'il faut être « *de la race bovine* [*beinahe Kuh*] » pour lire ses aphorismes; « *je veux dire : savoir ruminer* [*Wiederkäuen*]... »²⁶ L'aspect comique de ces propos cache leur profonde ambigüité. Effectivement, les seules autres instances où Nietzsche fait référence dans son œuvre à la « race bovine » et à la « rumination » se trouvent dans le *Gai savoir*²⁷, *Ainsi parlait Zarathoustra*²⁸, de même que dans son *Crépuscule des idoles*. Plus précisément dans cette dernière œuvre, Nietzsche qualifie notamment l'auteur George Sand de « *vache laitière* »²⁹. Or, grâce aux travaux de Giorgio Colli (1917-1979) etazzino Montinari (1928-1986), nous découvrons que les propos de Nietzsche sont vraisemblablement tirés à cette époque d'un exemplaire du *Journal des Goncourt*, présent dans sa bibliothèque personnelle, et

²⁴ Cet ajout est en date du 5 octobre 1887 lorsque Nietzsche écrit à son éditeur pour ajouter spécifiquement cette dernière partie à sa préface. (*La généalogie de la morale*, p. 202. [Notes et variantes])

²⁵ Ce mémoire conserve la traduction « *Kunst der Auslegung* » par « art de l'interprétation » tout en reconnaissant que d'autres traducteurs préfèrent la traduction « art de l'exégèse ». Ce qui motive en partie ce choix s'explique au rapprochement évident qui peut se réaliser entre l'« art de l'interprétation » et l'art théâtral. La dimension plus vitale et artistique qu'offre « interprétation » par rapport à « exégèse » est aussi non négligeable. (« Préface » (1887), dans *La généalogie de la morale*, p. 17, § 8. [KSA, V, p. 255-256, § 8])

²⁶ Idem.

²⁷ « *Ce que le peuple entend par sagesse (et qui donc aujourd'hui n'est pas « peuple » ? –), cette pieuse aménité de curé de campagne qui se repose dans les prés avec une prudence et bovine tranquillité d'âme* [*klugen kuhmässigen Gemüthsstille*] *et regarde passer la vie avec un sérieux de ruminant* [*dem Leben ernst und wiederkäuend zuschaut*] – *voilà, je pense, ce dont les philosophes se sont toujours sentis le plus éloignés, probablement parce qu'ils ne se sentaient pas assez « peuple », pas assez curé de campagne.* » (Nietzsche, Friedrich. *Le gai savoir*, trad. de l'allemand par Pierre Klossowski, Éditions Gallimard (coll. « Folio/Essais »), Paris, p. 249-250, § 351. [KSA, III, p. 586-588, § 351] Voir aussi : § 67. [KSA, III, p. 426-427, § 67])

²⁸ « *Si nous ne nous convertissons et ne devenons semblables aux vaches, nous n'entrerons pas au royaume des cieus. Il y a une chose que nous devrions apprendre d'elles : à ruminer.* » (Nietzsche, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 326. [KSA, IV, p. 334] Voir aussi : p. 65, 67, 320, 329 et 397. [KSA, IV, p. 31, 33, 327, 336-337])

²⁹ *Crépuscule des idoles*, p. 58, § 1. [KSA, VII, p. 111, § 1]

où il est écrit au sujet de George Sand que « *dans son attitude, il y a une gravité, une placidité, quelque chose du demi-endormement d'un ruminant* », et les frères Goncourt ajoutèrent, « *Mme Sand, un sphinx ruminant, une vache Apis* »³⁰. Évidemment, cette découverte n'éclaircit en rien les propos de Nietzsche, elle pourrait même les brouiller davantage. Dans la préface mentionnée de la *Généalogie de la morale*, la rumination se veut une stratégie à adopter pour lire un aphorisme, alors que, dans ses œuvres, être de la race bovine ne témoigne d'aucune excellence mais rapproche davantage de la bêtise que Nietzsche perçoit chez le « peuple ».

Notre propos est de comprendre ce que Nietzsche entend au juste par un *art de l'interprétation* dans lequel la rumination tient une place privilégiée. L'hypothèse directrice de notre travail est qu'il demeure possible d'envisager que l'*art de l'interprétation*, en ce qui a trait à la lecture des aphorismes nietzschéens, peut être mis en rapport avec l'« art de l'interprétation » qui s'exerce sur une scène théâtrale. Nous soutiendrons que Nietzsche met en scène dans ses écrits des aphorismes qui exigent implicitement que le lecteur les interprète pour lui-même, qu'il s'investisse et donne corps au texte. Les lignes directrices de notre interprétation seront les suivantes :

i) Nous soutiendrons d'abord, que l'œuvre de Nietzsche entretient des liens intimes avec la scène théâtrale comme en donne déjà un avant-goût la première partie de cette introduction, et comme en témoignera ce travail tout au long de son développement.

ii) Mais aussi, que le lecteur suivant Nietzsche interprète bien son rôle lorsqu'il se fait actif et intéressé, jouant *personnellement* la scène à laquelle l'invite l'aphorisme en qualité de *philosophe-artiste*. Selon Nietzsche, le lecteur n'interprète pas correctement son rôle en étant désintéressé et en ne s'édifiant pas à partir de ce qu'il lit.

iii) Il sera ensuite mis en lumière comment certaines lectures philosophiques, alors même qu'elles intègrent à leurs explications synthétiques cet apport théâtral qu'on peut tirer des textes nietzschéens, négligent plus souvent qu'autrement une lecture où l'interprète se met en scène justement, où le sens de certains aphorismes s'achève uniquement avec la participation du lecteur.

iiii) Nous montrerons en dernier lieu en partant des commentateurs nietzschéens que sont Sarah Kofman et Peter Sloterdijk qu'une lecture aux explications synthétiques, c'est-à-dire

³⁰ *Crépuscule des idoles*, p. 133. [Notes et variantes]

thématico-synthétique et *trans-aphoristique*, marginalise l'autonomie et la particularité de la forme aphoristique.

L'intention des recherches du présent mémoire est de mettre expressément en valeur, en lui redonnant vie, l'importance et la singularité expressive de la forme aphoristique dans les écrits de Nietzsche. Pour ce faire cependant, attardons-nous d'abord sur ce que Nietzsche a lui-même dit au sujet de la forme aphoristique tout au long de son œuvre afin de voir si nos lignes directrices tiennent la route ou non.

Première partie

– *Die Geburt der Tragödie : Nachgelassene Schriften 1870-73* –

1) Le philosophe-acteur

Bien que Nietzsche ne considère pas ses écrits de jeunesse comme ceux dans lesquels il se soit déjà servi de la forme aphoristique, il n'en demeure pas moins qu'ils sont en mesure d'informer le lecteur à ce sujet. Ces écrits portent effectivement les signes avant-coureurs de son intérêt pour le théâtre, de la liaison intime qu'il perçoit entre la philosophie et l'art théâtral, mais aussi plus généralement sur la manière avec laquelle cet auteur souhaiterait qu'on aborde ses ouvrages.

En ce qui a trait à sa première publication, *La Naissance de la tragédie* (1872), il affirme qu'une préoccupation centrale la parcourt. Celle-ci aurait surtout voulu évaluer l'importance du personnage mythologique de Dionysos (et dans une moindre mesure celle d'Apollon) pour la civilisation grecque antique. À son avis, il est impossible de comprendre cette civilisation, et encore moins son théâtre qui met au jour la réalité tragique du monde, sans s'efforcer d'abord de saisir la portée de « l'esprit dionysiaque ». Or, de ce fait, dès sa première publication, ses interrogations portaient sur un objet intimement lié à la scène théâtrale. C'est que Nietzsche perçoit ouvertement chez Dionysos l'archétype à partir duquel toute une série de dramaturges créeront ensuite leur héros scénique³¹. Qu'il s'agisse de l'exemple « *paradigmatique* »³² d'Œdipe chez Sophocle ou bien de Prométhée chez Eschyle, l'histoire tragique de ces héros, suivant Nietzsche, illustre le combat que se livrent chez eux l'esprit dionysiaque et apollinien et d'où découlerait notamment la naissance de la tragédie.

Le caractère tragique dans l'*Œdipe* de Sophocle tiendrait, d'une part, à ce versant « d'esprit apollinien », synonyme ici d'une force conservatrice permettant de mesurer, voire modérer le déchaînement de forces primitives; l'apollinien étant justement représenté dans la pièce sous la forme d'une limite conventionnelle et sociale interdisant le parricide et l'inceste. Mais d'autre part, il se présenterait aussi dans cet autre versant plus dionysiaque que la pièce tragique dramatise, et auquel se confronte la mesure apollinienne. C'est ce fond déchaîné de

³¹ Nietzsche, Friedrich. *Naissance de la tragédie*, trad. de l'allemand par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Éditions Gallimard (coll. « Folio/Essais »), Paris, 1977, p. 69, 10 §. [KSA, I, p. 71, § 10]

³² Kofman, Sarah. *Nietzsche et la scène philosophique*, Éditions Galilée (coll. « Débats »), Paris, 1986, p. 77.

forces primitives qui mènerait à la destruction, la transgression des frontières, la dissolution de l'individualité; le dionysiaque étant notamment aperçu dans la pièce à travers les actions du personnage d'Œdipe bafouant la structure familiale par le meurtre de son père et épousant subséquemment sa mère. Ensemble, ce mélange de forces apollinienne et dionysiaque serait aussi entrevu selon Nietzsche chez Prométhée dans sa quête immodérée et titanesque de justice; cette dernière étant néanmoins l'incarnation même du balancier et de la mesure. La conception tragique de Nietzsche se base alors largement sur le combat que se livreraient Apollon et Dionysos, la mesure et la démesure, la modération et l'immodération, la conservation et la destruction, l'individualité et l'indéfini primordial.

Ce type de réflexion esthétique sur la scène théâtrale n'a assurément rien d'anodin lorsqu'on sait que Dionysos demeure tout au long de l'œuvre nietzschéenne un personnage de premier plan. Et d'autant plus qu'en suivant les travaux de Peter Sloterdijk, on constate que Nietzsche opère même dans ses œuvres subséquentes une remarquable mais subtile transition où Dionysos se trouvera à gagner en importance dans sa philosophie³³. En effet, Dionysos en viendra à être défini, non plus en opposition avec Apollon, mais bien plutôt comme le seul et unique personnage chez qui les combats (mesure/démesure, modération/immodération, conservation/destruction, individualité/indéfini primordial...) ont lieu. Dionysos hérite en quelque sorte dans les œuvres tardives de Nietzsche des caractéristiques de l'esprit apollinien, au même point où il finira par incarner à lui seul l'esprit même du tragique : « *tout ce qui existe est juste et injuste et, dans les deux cas, également justifié* »³⁴.

D'emblée on peut donc se demander si ce n'est pas en adoptant le rôle de Dionysos que Nietzsche souhaiterait qu'on interprète ses œuvres aphoristiques. Le lecteur doit-il s'inspirer de l'esprit dionysiaque et devenir ce personnage qu'autrefois Nietzsche lui-même avait voulu jouer et incarner³⁵? Pour diverses raisons cependant, dont il sera ici question, cette piste de réflexion n'est pas praticable et doit être rejetée catégoriquement.

³³ Sloterdijk, Peter. *Le penseur sur scène : le matérialisme de Nietzsche*, Éditions Christian Bourgeois, trad. de l'allemand par H. Hildenbrand, Paris, 1990, 200 pages.

³⁴ *Naissance de la tragédie*, p. 68-69, § 9. [KSA, I, p. 70-71, § 9]

³⁵ « *Dire que Dionysos est un philosophe et que les dieux aussi s'occupent de philosophie, voilà qui me paraît déjà une nouveauté propre à rebuter et peut-être à susciter la méfiance, chez les philosophes surtout – mais vous, mes amis, une telle proposition ne vous heurte pas tant (...)* » (Nietzsche, Friedrich. *Par-delà bien et mal*, trad. de l'allemand par Cornélius Heim, Éditions Gallimard (coll. « Folio/Essais »), Paris, 1987, p. 208, § 295. [KSA, V, p. 238, § 295]) On sait aussi qu'en proie à la folie, Nietzsche signait ses lettres entre autres sous le pseudonyme de Dionysos. (Zweig, Stefan. *Nietzsche*, Éditions Stock (coll. « La Cosmopolite »), Paris, 2004, p. 142.)

Comme le souligne Sloterdijk, Dionysos n'est pas un rôle qu'un lecteur pourrait volontairement endosser comme acteur afin d'informer ses lectures du corpus nietzschéen³⁶. Ce dernier signifie pour Nietzsche la démesure, l'immodération, la destruction et comprend aussi la dissolution de toute forme d'individualité. Afin d'illustrer ces propos, Nietzsche affirme même que « *l'artiste originaire du monde* »³⁷ chez qui l'esprit dionysiaque prend une part décisive, dissout momentanément les dichotomies identitaires par la résorption chez lui du poète, du spectateur et de l'acteur dans une expérience esthétique essentielle et anté-prédicative³⁸. On ne peut espérer jouer Dionysos comme un acteur joue son rôle à moins de devenir, dans tous les sens du terme, un *artiste*. L'esprit dionysiaque se vit d'autre part à des moments de création très particuliers où l'on est sujet à une intense ivresse (lors d'orgies ou de l'accouchement, sous l'influence de l'alcool ou de stupéfiants...) qui se caractérisent par une perte de contrôle, une perte de soi, mais en même temps, par l'affirmation de ce qu'il y a de plus foncier en nous, le devenir.

L'un des points à retenir des analyses de Sloterdijk est que lorsqu'on veut « cerner » l'affirmation dionysiaque du devenir, ou bien « l'identifier » et « mesurer » sa puissance, ces tentatives témoignent davantage d'une victoire des forces apolliniennes sur Dionysos qu'un dévoilement définitif du dionysiaque³⁹. Seule la retenue et la mesure d'Apollon permettent d'entrevoir le bas-fond de libre démesure dionysiaque et témoignent dès lors de sa présence⁴⁰. Finalement, seule l'interdiction d'inceste et de parricide entendue dans l'*Œdipe* reflète, de par sa présence même, l'intolérable réalité du dionysiaque.

Mais qu'en est-il de Dionysos dans les écrits plus tardifs? Celui-là même qui fut mentionné, incarnant seul les combats (mesure/démesure, modération/immodération, conservation/destruction, individualité/indéfini primordiale...) tel que Sloterdijk l'a proposé dans ses travaux? Le temps n'est pas encore venu d'aborder cette question. C'est que la *Naissance de la tragédie* de 1872 (de même que sa réédition en 1874) dont il est question

³⁶ *Le penseur sur scène : le matérialisme de Nietzsche*, p. 72-73.

³⁷ *Naissance de la tragédie*, p. 47, 5 §. [KSA, I, p. 47-48, § 5]

³⁸ *Idem*.

³⁹ « *En vérité, la polarité Apollon-Dionysos n'est pas une opposition mobile qui oscille librement entre les extrêmes – au contraire, nous avons affaire à une polarité arrêtée qui conduit à un dédoublement clandestin de l'apollinien.* » (*Le penseur sur scène : le matérialisme de Nietzsche*, p. 57.)

⁴⁰ « *Apollon est, au double sens du terme, un masque de Dionysos : il est la figure et la manifestation, mais aussi le voile; il le révèle et le dissimule – au point de finir par faire « oublier » celui dont il est double.* » (*Nietzsche et la scène philosophique*, p. 59.)

présentement est étrangère à cette conception plus tardive de Dionysos dans l'œuvre de Nietzsche. Il serait plus habile d'y revenir plus tard lorsqu'il sera question d'*Ainsi parlait Zarathoustra* (1885), étant donné les évidentes complémentarités qui existent entre le rôle de Dionysos et celui de Zarathoustra dans l'œuvre de Nietzsche.

II) *Le philosophe-spectateur*

Comment peut-on alors être à la hauteur des exigences de Nietzsche et correctement interpréter son rôle de lecteur? Il se pourrait très bien, en lisant les œuvres du jeune Nietzsche, que le rôle que doit jouer le lecteur soit moins celui d'un « acteur idéal », devant incarner l'esprit dionysiaque afin de pénétrer ses aphorismes, que celui d'un « spectateur idéal ». Nietzsche fait d'ailleurs référence par intertextualité à ce « *spectateur idéal* »⁴¹ dans ses œuvres de 1870-73. Il n'en demeure pas moins qu'à ce sujet, il critique notamment A. W. Schlegel (1767-1845) dans la *Naissance de la tragédie* puisque ce dernier a justement envisagé « l'idéalité » du spectateur. Tel que Nietzsche la comprend, la conception schlegellienne du « *spectateur idéal accompli, c'est celui qui subit la scène non du tout de manière esthétique, mais physiquement, empiriquement.* » Autrement dit, alors que le chœur tragique est au cœur même du théâtre tragique comme le souligne Nietzsche, suivant Schlegel, ce chœur serait un « *condensé de la foule spectatrice* »⁴². Le spectateur idéal serait alors placé au diapason du théâtre tragique dans la mesure où il monte en quelque sorte sur scène. Nietzsche critique pourtant avec véhémence ce « *concept de spectateur sans spectacle* »⁴³ parce que selon lui, il y a une différence marquée entre le chœur tragique et la foule spectatrice. Le chœur tragique n'estime pas la distance qui le sépare de la scène et la fiction qui s'y joue car il y participe pleinement. Mais en revanche, le véritable spectateur ne monte jamais sur scène pour se faire acteur étant toujours conscient qu'il a affaire à une fiction représentée; voilà en quoi la perspective du chœur tragique et celle de la foule spectatrice n'est pas la même vis-à-vis de la scène. Nietzsche critique tout aussi sévèrement cette autre conception, intimement liée à celle

⁴¹ *Naissance de la tragédie*, p. 52, § 7. [KSA, I, p. 53, § 7] Aussi : *La philosophie à l'époque tragique des Grecs*, trad. de l'allemand par Jean-Louis Backes, Michel Haar et Marc B. de Launay, Éditions Gallimard (coll. « Folio/Essais »), Paris, 1975, p. 141. [KSA, I, p. 721]

⁴² *Naissance de la tragédie*, p. 52, § 7. [KSA, I, p. 53, § 7]

⁴³ *Naissance de la tragédie*, p. 53, § 7. [KSA, I, p. 54, § 7]

du « spectateur idéal », suivant laquelle c'est le « peuple » qui monterait en quelque sorte sur scène afin de porter virtuellement son jugement à travers le chœur (souvent moral ou politique) sur les protagonistes de la pièce – une variante du « *spectateur sans le spectacle* » qui atteint d'ailleurs son paroxysme chez un philosophe tel que Jean Jacques Rousseau⁴⁴ (1712-1778). Permettre au spectateur, voire au « peuple » de monter sur scène afin de participer au spectacle, c'est précisément l'un des plus grands reproches que Nietzsche formule à l'endroit d'Euripide. Il considère justement ce dernier, et pour cette même raison, comme étant celui qui mis un terme au théâtre authentiquement tragique⁴⁵ au profit du « *socratisme esthétique* »⁴⁶.

Aux yeux de Nietzsche, Euripide et Schlegel veulent en quelque sorte faire du spectateur un acteur rationnel et participant. Qu'il compose le chœur tragique (Schlegel) ou qu'il participe au spectacle dans la mesure où son jugement populaire est exprimé par le chœur tragique (Euripide), c'est un spectateur qui se veut acteur rationnel montant sur scène qu'ils privilégient tous les deux. À ces conceptions du spectateur, Nietzsche oppose une idée qui cherche non pas à faire du spectateur un acteur rationnel et participant, mais bien plutôt un spectateur plus complet qui tout en participant, revêt une certaine forme de passivité. En ce sens, son idée du spectateur doit être comprise comme celle d'un « *auditeur véritablement artiste* »⁴⁷, ou bien d'un « *public artiste* »⁴⁸, celui-là même qui participe activement à un spectacle à partir de l'expérience esthétique qu'il lui procure, mais, auprès duquel la représentation scénique demeure une fiction séparée et autonome. Le chœur tragique est dans ce cas supposé offrir activement à l'auditoire, de par ses effets sublimes et comiques, une « *consolation métaphysique* »⁴⁹ où « *l'art dompte et maîtrise l'horreur* »⁵⁰ en sublimant le monde, mais aussi, « *permet au dégoût de l'absurde de se décharger* »⁵¹ en révélant le sous-bassement comique de la vie. L'horrible et l'absurde sont bien entendu intimement liés aux

⁴⁴ « *Séparation et passivité, tels sont les traits propres, les traits antisociaux, de la scène représentative. À cela Rousseau oppose la fête où tous participent, où tous deviennent acteurs et se communiquent ces émotions que la scène détournait vers ses simulacres. Telle était selon lui la continuelle fête spartiate. Telles pourraient être les fêtes civiques des républiques modernes dont les divertissements champêtres et nautiques des Genevois présentent l'embryon.* » (Aisthesis : Scènes du régime esthétique de l'art, p. 36.)

⁴⁵ *Naissance de la tragédie*, p. 72-77, § 11. [KSA, I, p. 75-81, § 11]

⁴⁶ *Naissance de la tragédie*, p. 80, § 12. [KSA, I, p. 85, § 12]

⁴⁷ *Naissance de la tragédie*, p. 129, § 22. [KSA, P. 141, § 22]

⁴⁸ *Naissance de la tragédie*, p. 53, § 7. [KSA, P. 53, § 7]

⁴⁹ *Naissance de la tragédie*, p. 55, § 7. [KSA, P. 56, § 7]

⁵⁰ *Naissance de la tragédie*, p. 56, § 7. [KSA, P. 57, § 7]

⁵¹ Idem.

forces dionysiaques. Le spectateur comprend pourtant, selon Nietzsche, qu'il est toujours question d'une fiction qu'on représente devant lui et il attend patiemment et passivement le déroulement de l'intrigue. En même temps, il n'en demeure pas moins actif étant affectivement investi dans le spectacle qui éveille chez lui une expérience esthétique unique, une « *consolation métaphysique* ».

Ainsi, alors que Nietzsche critique la trop grande place accordée chez Euripide et Schlegel à l'activisme supposé du spectateur, il critique tout aussi fortement l'impertinence pour un homme à s'élever et à s'épanouir comme simple auditeur passif – que cela se produise dans un cadre artistique ou bien académique⁵². La conception nietzschéenne du spectateur doit donc être comprise à l'intersection du passif et de l'actif, du public auditeur et de l'artiste.

III) *Le philosophe-artiste*

Pour revenir à l'enjeu qui nous préoccupe, comprendre comment interpréter le rôle du lecteur d'aphorismes nietzschéens, il se pourrait que Nietzsche veuille que son lecteur soit à l'image de ce « *public artiste* » ou de cet « *auditeur véritablement artiste* » qui réconcilie en lui l'activité et la passivité dont il a été question jusqu'à présent. Mais puisque'il s'agit davantage de philosophie et non pas d'une pièce de théâtre, il est vraisemblablement plus juste de dire que Nietzsche exige qu'un lecteur soit ce partage d'art et de philosophie, ce type qu'il identifie lui-même à l'époque comme étant l'« *artiste-philosophe* »⁵³; actif au sens où « *l'art de l'interprétation* » implique qu'un lecteur s'investisse affectivement dans ce qu'il lit, mais passif en ce sens que n'étant pas à l'origine de ce qu'il lit, une certaine distance l'en sépare. Il ne faut pas s'étonner d'ailleurs que les aphorismes nietzschéens maintiennent une certaine forme d'autonomie vis-à-vis du lecteur. Bien souvent, comme le précise Nietzsche lui-même, ses œuvres et ses aphorismes sont bâtis « *à coups d'expériences personnelles* »⁵⁴. Le lecteur n'a donc pas affaire, le plus souvent, à ses propres expériences. Il s'ensuit, de manière concise, que face à la scène que monte un aphorisme chez Nietzsche, le lecteur se fait à la fois spectateur

⁵² « Sur l'avenir de nos établissements d'enseignement », dans *La philosophie à l'époque tragique des Grecs*, p. 156. [KSA, I, p. 739]

⁵³ Nietzsche, Friedrich. *Le livre du philosophe*, texte établi à partir de l'édition Kröner, trad. de l'allemand par Angèle Kremer-Marietti, GF-Flammarion, Paris, 1969, p. 51, § 44.

⁵⁴ « Essai d'autocritique » (1886), dans *Naissance de la tragédie*, p. 13, § 2. [KSA, I, p. 13, § 2]

passif et séparé de la scène, mais en même temps spectateur actif, affectivement investi en elle. Les deux ensemble, le « *public artiste* » et l'« *artiste-philosophe* » semblent être à la hauteur de « *l'art de l'interprétation* » qu'exige la lecture de l'aphorisme. Le seul bémol, l'investissement du lecteur ne serait ici qu'« affectif », alors que bien entendu, les aphorismes nietzschéens font appel tout autant à l'esprit qu'au cœur.

Un autre problème, il faut dire que Nietzsche croit que « *la valeur de la philosophie [...] ne tient pas à la sphère de la connaissance mais à la sphère de la vie* »⁵⁵. Surtout dans ses œuvres de jeunesse, il ne cesse d'insister sur les répercussions de la perte de l'esprit antique pour la philosophie de son époque. Lorsque ces philosophes de l'Antiquité s'instruisaient dit-il, leur savoir, « *ils voulaient tout aussitôt le vivre* »⁵⁶. C'est pourquoi, comme autant de rôles scéniques, les Grecs, ces « *comédiens-nés* »⁵⁷, pouvaient véritablement inventer et jouer ce qu'on peut reconnaître aujourd'hui comme étant « *les grands types de l'esprit philosophique* »⁵⁸ – le sceptique, l'épicurien, le stoïcien, le cynique... Ce phénomène s'est produit à l'origine de la philosophie mais il ne s'est jamais reproduit depuis, déplore Nietzsche. À cette époque maintenant révolue, le sage pouvait faire de lui-même un « *artiste-philosophe* » :

Le philosophe cherche à faire résonner en lui toute l'harmonie de l'univers et à l'extérioriser en concept. Alors qu'il est contemplatif comme le peintre, en compatissant comme l'homme religieux, à l'affût de finalités et de causalités comme l'homme de science, tandis qu'il se sent s'étendre aux dimensions du macrocosme, il garde la présence d'esprit de se considérer de sang-froid comme un reflet de l'univers – présence d'esprit que possède l'homme de théâtre lorsqu'il s'incarne en d'autres corps, parle avec leur voix et cependant sait extérioriser cette métamorphose et l'exprimer en vers. Ce qu'est ici le vers pour le poète, c'est, pour le philosophe, la pensée dialectique⁵⁹.

Cette réalité esthétique essentielle à l'activité philosophique est d'ailleurs sous-entendue dans le nom même du « sage ». Tel que Nietzsche le mentionne, « sage » serait « *lié étymologiquement à sapio (je goûte), sapiens (le dégustateur), sisyphos, l'homme au goût le plus subtil* »⁶⁰. La philosophie revêtirait ainsi dès ses origines une dimension esthétique qui ne peut en rien jurer

⁵⁵ *Le livre du philosophe*, p. 54, § 48.

⁵⁶ *La philosophie à l'époque tragique des Grecs*, p. 15, § 1. [KSA, I, p. 807, § 1]

⁵⁷ Nietzsche, Friedrich. *Aurore*, trad. de par l'allemand par Julien Hervier, Éditions Gallimard (coll. « Folio/Essais »), Paris, 1980, p. 37, § 29. [KSA, III, p. 39, § 29]

⁵⁸ *Idem*.

⁵⁹ *La philosophie à l'époque tragique des Grecs*, p. 24, § 3. [KSA, I, p. 817, § 3]

⁶⁰ *La philosophie à l'époque tragique des Grecs*, p. 23, § 3. [KSA, I, p. 816, § 3]

avec les exigences et intentions de Nietzsche selon laquelle il faut redevenir « *artiste-philosophe* », seul capable d'occuper le rôle de lecteur et d'interpréter sa philosophie.

IV) Le rôle du lecteur

À vrai dire, les écrits de jeunesse dont il a été question jusqu'à présent ne dessinent aucune ligne droite vers l'expression aphoristique qu'empruntera Nietzsche dans ses œuvres plus tardives. Ils donnent cependant une très bonne idée de ce que l'on peut attendre d'un « *art de l'interprétation* » : I) le rôle du lecteur n'est pas à proprement parler celui d'un acteur; en l'occurrence, Dionysos n'est pas un rôle qu'un lecteur pourrait volontairement incarner afin d'informer ses lectures du corpus nietzschéen; II) le lecteur ne doit pas non plus jouer le rôle du « peuple » en souscrivant à ses opinions courantes (politiques ou morales); III) le rôle du lecteur n'est pas non plus celui d'un spectateur simplement passif et indifférent; il s'investit affectivement tout en demeurant passivement à l'écart n'étant pas à l'origine de ce qu'il lit; IV) le lecteur de Nietzsche est plus qu'un acteur ou spectateur de sa philosophie, il doit être en même temps un *philosophe-artiste* conscient du « bon goût » et du « *grand théâtre du monde* »⁶¹; V) la philosophie nietzschéenne vise à servir la vie du lecteur.

⁶¹ *L'Antéchrist*, suivi de *Ecco homo*, p. 50, § 36. [KSA, VI, p. 208, § 36]

Deuxième partie

– *Unzeitgemässe Betrachtungen* –

I) L'« esprit libre » et le « peuple »

Plusieurs prises de position tirées des œuvres de jeunesse se précisent et se développent chez Nietzsche dans ses quatre *Considérations inactuelles* (de 1873 à 1876). Par ces écrits, Nietzsche s'acharne à critiquer encore davantage le « peuple » et la « culture philistine » qu'il perçoit chez certains savants, dont David Strauss (1808-1874), et le milieu journalistique qui l'encense. À ses yeux, cette « culture philistine » et le « triomphe »⁶² qu'il trouve chez un auteur comme Strauss se caractérisent nettement par une acceptation aveugle de l'ordre établi sur le plan culturel. Un philistin, suivant Nietzsche, ne se pose jamais les questions qui importent (où va la culture? où va la science? où va la philosophie?) et par ce défaut, s'approche d'un pseudo-intellectualisme en s'éloignant davantage de ce qui pourrait ressembler à un penseur crédible, encore moins à un *philosophe-artiste*. David Strauss, souligne Nietzsche à titre d'exemple, tente en effet de se faire passer pour un philosophe. Or, les raisons pour lesquelles Strauss alterne entre la « dialectique de Lessing »⁶³ et l'esprit de « libre penseur »⁶⁴ chez Voltaire se révèlent dans le fait qu'il emprunte aux autres parce qu'il est incapable de parcourir par lui-même un chemin intellectuel original. Son utilisation de la « simplicité du style »⁶⁵ par exemple, comme l'ont maîtrisée avant lui les grands écrivains, ne serait qu'une piètre imitation selon Nietzsche. Strauss, en tant que philistin accompli et « satisfait »⁶⁶, éviterait à tout prix le scandale et toute tentative qui viserait à remettre en question l'ordre établi sur le plan culturel. Ce faisant, il se condamnerait à n'être qu'un membre du « peuple » d'après Nietzsche, ne pouvant jamais prétendre à la liberté d'esprit qu'on retrouverait chez un Voltaire, qui comme tout grand penseur et authentique éducateur, pousserait son lecteur et lui-même à s'élever au-dessus de sa condition⁶⁷.

⁶² *Considérations inactuelles I et II*, p. 60, § 8. [KSA, I, p. 208, § 8]

⁶³ *Considérations inactuelles I et II*, p. 68, § 10. [KSA, I, p. 216-217, § 10]

⁶⁴ Idem.

⁶⁵ Idem.

⁶⁶ *L'Antéchrist*, suivi de *Ecco homo*, p. 146, § 2. [KSA, VI, p. 317, § 2]

⁶⁷ Un grand penseur et un authentique éducateur respecte ce principe que Nietzsche cite de R. W. Emerson (1803-1882) : « Un homme ne s'élève jamais plus haut que lorsqu'il ne sait pas où son chemin peut encore le mener. » (*Considérations inactuelles III et IV*, p. 19, § 1. [KSA, I, p. 340, § 1])

Il s'ensuit que le caractère du *philosophe-artiste* en vient ici à être précisé. Aux antipodes d'un David Stauss, le *philosophe-artiste* n'est forcément jamais un représentant du « peuple » et n'adhère pas à ses opinions (politiques ou morales) parce qu'il remet justement en question l'ordre culturel dans lequel ce peuple se plaît. Il est un « esprit libre » notamment parce qu'il se libère des idées reçues et s'engage même à les contester. Pour ce faire cependant, le *philosophe-artiste* doit témoigner d'une certaine force pour agir « contre l'histoire »⁶⁸, contre la culture de son époque et ne jamais s'excuser devant elle, tel un Strauss.

C'est aussi en ce sens, faut-il d'ailleurs dire, que s'inscrit l'esprit des *Inactuelles* écrites par Nietzsche⁶⁹. Ce dernier ne vise pas à se faire contemporain des savants philistins, ni des journalistes, étant précisément donné qu'il propose des « idées inactuelles » vis-à-vis de la culture et la société de son époque.

II) L'« esprit libre » et la vie

L'écriture de Strauss serait d'ailleurs métonymique d'une singulière approche. Elle l'inscrirait dans une « perspective monumentale » de l'histoire puisque Strauss « permet de voir que telle grandeur [en l'occurrence, celle de Lessing et de Voltaire] a jadis été possible, et sera donc sans doute possible à nouveau »⁷⁰. Il se bernerait pourtant, selon Nietzsche, à se croire fidèle à ces monuments de la pensée et pire encore en continuité historique avec eux. Sa lecture monumentale de l'histoire, de ce qui fut grand et accompli ici et là sur le plan culturel, a justement le défaut d'évacuer les détails et les différences pour ne retenir que les grandes lignes; en l'occurrence, une méthode dialectique (Lessing), la revendication d'être un « libre penseur » (Voltaire), une « simplicité du style »... Cette approche de l'histoire serait véridique, explique Nietzsche, « si la terre recommençait toujours la même pièce après le cinquième acte »⁷¹ et que Strauss ne pouvait que reprendre le rôle là où les défunts G. E. Lessing (1729-1781) et Voltaire (1694-1778) l'ont laissé. Mais c'est précisément dans la mesure où Strauss emprunte une méthode, une vision de l'intellectuel et un style à Lessing et à Voltaire sans lui-

⁶⁸ *Considérations inactuelles I et II*, p. 149, § 8. [KSA, I, p. 311, § 8]

⁶⁹ Agamben, Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain?*, trad. de l'italien par Maxime Rovere, Édition Rivages poche (coll. « Petite bibliothèque »), 2008, p. 7-11.

⁷⁰ *Considérations inactuelles I et II*, p. 105, § 2. [KSA, I, p. 260, § 2]

⁷¹ *Considérations inactuelles I et II*, p. 106, § 2. [KSA, I, p. 261, § 2]

même créer une pensée originale afin de s’immiscer dans le monde culturel qu’il serait un philistin. C’est d’ailleurs l’un des problèmes de tous ceux qui s’adonnent avec tant de dévouement à la perspective monumentale de l’histoire; la création originale qui bien souvent se produit « *contre l’histoire* » est laissée pour compte. Dans cette perspective, « *l’esprit créateur* [Schaffende] *a toujours été défavorisé vis-à-vis du simple spectateur* [nur zusah] *qui se garde bien de mettre lui-même la main à la pâte* »⁷². Seul un homme d’une certaine force, un « esprit libre » à l’image d’un *philosophe-artiste* serait en mesure de tirer de l’histoire monumentale ce qu’il lui faut sans s’engloutir dans une trop grande vénération ou même, dans l’imitation.

On voit que Nietzsche formule ici une autre critique du « spectateur passif ». Le *philosophe-artiste* ne doit pas être un « simple spectateur » face à la vie et face à la lumière que l’histoire jette sur elle. Il se doit justement d’adopter une perspective historique qui favorise la vie présente, mais plus particulièrement encore, qui favorise la création dans sa vie présente. Cette idée est à la base même de la pensée nietzschéenne lorsqu’il critique notamment cet autre rapport à l’histoire qu’il nomme la « perspective traditionaliste ». L’homme de tradition ne serait catégoriquement jamais « *contre l’histoire* » parce qu’il hérite simplement et passivement de tout ce qui concerne la tradition sociale : les mœurs, les opinions, les règles... L’esprit critique et l’acuité à créer un genre nouveau ne seraient d’ailleurs pas particulièrement développés chez un homme de tradition puisqu’il embrasse l’ordre culturel des choses dans lequel il a grandi et ne ferait que recréer ou reproduire sans grande originalité ce qui l’a précédé. Qui plus est, pour reprendre les mots exacts de Nietzsche, l’homme de tradition « *ne sait en effet que conserver l’histoire, non pas l’engendrer* »⁷³; ce qui le rapproche naturellement du « simple spectateur » qui adhérerait toujours sans réserve au déroulement de l’histoire. Mais aussi, ce qui le rapprocherait de l’homme qui s’étant complètement immergé dans la perspective monumentale de l’histoire, n’est plus à la hauteur de créer une production originale et donc, s’adonnerait simplement à de pauvres imitations et réappropriations (Strauss).

Comment le *philosophe-artiste* peut-il alors adopter une perspective « *contre l’histoire* » et « contre-culture » (se faire « inactuel ») afin d’éviter d’être un « simple spectateur », et ce faisant, espérer produire une pensée originale? Nietzsche fait comprendre que ce serait en

⁷² *Considérations inactuelles I et II*, p. 108, § 2. [KSA, I, p. 263, § 2]

⁷³ *Considérations inactuelles I et II*, p. 112, § 3. [KSA, I, p. 268, § 3]

adoptant notamment une « perspective critique », à la fois face à l'histoire passée et actuelle de la culture, que l'« esprit libre » du *philosophe-artiste* peut se déployer. Il met en garde cependant ses lecteurs à propos des abus du criticisme. Alors qu'il permettrait de briser le passé, ses égarements, afin d'oublier pour essayer de revivre à nouveau, il ne faut cependant pas que l'exercice qui permet d'oublier le passé élimine en même temps ce qui dans ce passé permettrait à un homme de s'édifier. En d'autres mots, comme il a été dit, le *philosophe-artiste* vise à penser l'histoire et modérer ses critiques dans la mesure où ces dernières servent la création et la vie⁷⁴.

Nietzsche en vient même à comparer le *philosophe-artiste* qui critique l'histoire et construit à partir d'elle à un dramaturge. À son avis, les historiens à la recherche d'une « objectivité » sous les événements disparates ne deviendraient que des « résonateur[s] passif[s] »⁷⁵ qui collectionnent les données sans que celles-ci aient une véritable importance dans l'existence des hommes. En revanche, « l'objectivité » dont parle Nietzsche, et qu'il faut rechercher, serait plutôt celle qu'un *philosophe-artiste* crée en faisant ressortir artistiquement (comme *dramaturge* ou *architecte*⁷⁶) ce qui dans l'histoire n'est pas encore mort, c'est-à-dire ce qui sert encore à la vie de ceux, très peu nombreux, mais assez forts, qui visent à s'élever au-dessus d'eux-mêmes en s'élevant au-dessus de leur passé :

Penser l'histoire avec cette objectivité-là, tel est le travail secret du dramaturge [*Arbeit des Dramatikers*] : tout rassembler par la pensée, rapporter chaque événement particulier à l'ensemble du tissu, sur le principe qu'il faut introduire dans les choses une unité de plan, quand elle ne s'y trouve pas déjà. C'est ainsi que l'homme étend sa toile sur le passé et s'en rend maître, c'est ainsi que se manifeste son instinct artistique – mais non pas son instinct de vérité et de justice⁷⁷.

Il est d'ailleurs remarquable de constater que Nietzsche se référera un peu plus loin dans ce passage au dramaturge Franz Grillparzer (1791-1872) afin de ni plus ni moins affermir ses propos philosophiques. L'autorité en matière d'histoire ne serait pas ici seulement la philosophie, mais *l'espace qu'elle partage* avec l'art théâtral et le dramaturge.

⁷⁴ *Considérations inactuelles I et II*, p. 165, § 10. [KSA, I, p. 329, § 20]

⁷⁵ *Considérations inactuelles I et II*, p. 129, § 6. [KSA, I, p. 288, § 6]

⁷⁶ « *La parole du passé est toujours parole d'oracle : vous ne la comprendrez que si vous devenez les architectes du futur [Baumeister der Zukunft] et les interprètes du présent [Wissende der Gegenwart].* » (*Considérations inactuelles I et II*, p. 135, § 6. [KSA, I, p. 294, § 6])

⁷⁷ *Considérations inactuelles I et II*, p. 131, § 6. [KSA, I, p. 290, § 6]

III) L'« esprit libre » et l'art

Tout comme l'histoire, l'art aussi est en mesure d'élever le *philosophe-artiste*. À titre d'exemple, comme ce fut déjà mentionné, une pièce de théâtre authentiquement tragique serait à même de procurer au spectateur une « *consolation métaphysique* ». Or, il faut le souligner, cette idée précise ne se retrouve pas dans l'ensemble des œuvres nietzschéennes. Nietzsche dira même dans son *Essai d'autocritique* (1886) qu'à plusieurs égards, toute cette métaphysique qu'on retrouve par exemple dans *La Naissance de la tragédie* n'est que le fruit d'un « *débutant* »⁷⁸ qui ne conçoit, pour le meilleur et pour le pire, qu'une « *œuvre de jeunesse* »⁷⁹. Sans catégoriquement tenter d'oublier *La Naissance de la tragédie*, comme il n'a jamais voulu voir publier ses conférences *Sur l'avenir de nos établissements d'enseignement* (1872)⁸⁰, il n'en demeure pas moins qu'avec le recul, Nietzsche voit dans cette œuvre de jeunesse de fâcheuses conclusions⁸¹. C'est alors qu'il faut repenser ici à la lumière de ce fait comment un spectateur qui devient *philosophe-artiste* en viendrait à s'élever à travers l'art. Tout comme il faut préciser comment ce dernier comme lecteur d'aphorismes pourrait non seulement s'investir affectivement mais *aussi* intellectuellement dans les scènes que les aphorismes peuvent monter; ce problème n'avait pas encore trouvé de véritable résolution.

Pour récapituler, la dynamique de la « *consolation métaphysique* » suit le combat que se livrent la force d'Apollon et celle de Dionysos dans la trame dramatique d'une pièce tragique; le spectateur n'en demeurant pas moins affectivement investi mais en restant passivement à l'écart de la scène représentée. Cette réalité du spectateur nietzschéen n'est cependant pas monolithique, et Nietzsche approfondit notamment dans ses *Considérations inactuelles* sa conception du spectateur. Il met l'accent à quelques reprises, par exemple, non plus sur les

⁷⁸ « Essai d'autocritique » (1886), dans *Naissance de la tragédie*, p. 13, § 2. [KSA, I, p. 13, § 2]

⁷⁹ Idem.

⁸⁰ Derrida, Jacques. *Otobiographie : l'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Éditions Galilée (coll. « Philosophie en effet »), Paris, 1984, p. 84. On peut d'ailleurs ajouter que Derrida ira jusqu'à qualifier le style de cette œuvre en ces termes : « *Autre protocole : il faut faire la part du « genre » dont le code est constamment remarqué, de la forme narrative, fictionnelle, et du « style indirect », bref de tout ce par quoi l'intention ironise et se démarque, démarque le texte en y laissant la marque du genre. Il s'agit, dans ces conférences d'un universitaire à des universitaires et à des étudiants au sujet des études à l'université et au lycée, d'une infraction théâtrale aux lois du genre et de l'académisme.* » (*Otobiographie : l'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, p. 86-87.)

⁸¹ « *Vous devriez apprendre à rire, (...). Ainsi, peut-être qu'un jour, en riant, vous enverrez au diable toute cette consolation métaphysique – à commencer par la métaphysique elle-même !* » (« Essai d'autocritique » (1886), dans *Naissance de la tragédie*, p. 20, § 7. [KSA, I, p. 22, § 7])

forces (apollinienne et dionysiaque) sous-jacentes à la trame dramatique d'une pièce, mais dorénavant sur les personnages fictifs qui composent réellement cette trame. Ainsi, lorsqu'on chasse l'esprit des forces apollinienne et dionysiaque qui hanteraient la scène théâtrale, une nouvelle dimension du spectateur nietzschéen verrait le jour, comme en témoigne cette question : « où sont parmi vous ceux qui peuvent interpréter l'image divine de Wotan d'après leur propre vie [nach ihrem Leben zu deuten vermögen] et qui comme lui savent grandir à la mesure [selber immer grösser werden] de leur effacement? »⁸² Dorénavant, l'investissement du spectateur par rapport à la scène théâtrale s'approfondit. Ce n'est plus ce que la scène nous fait affectivement subir lorsqu'on s'y investit qui importe, mais ce serait plutôt ce qu'on en retire; le fardeau maintenant porte moins sur le spectacle que sur le spectateur. De plus, il s'agit ici d'une conception plus intellectualiste du spectateur compte tenu que ce dernier n'est plus seulement affectivement lié au spectacle, la représentation exige qu'on y réfléchisse. Face à la scène, le spectateur s'y investit dorénavant avec le cœur et l'esprit⁸³.

Ce dernier point est capital pour l'enjeu qui nous préoccupe : *comment bien interpréter le rôle du lecteur des écrits aphoristiques de Friedrich Nietzsche?* C'est que Nietzsche met précisément en valeur ce rôle du *philosophe-artiste* que le lecteur doit interpréter. Étant donné que, comme l'explique Nietzsche, « la passion véritable, dans la vie, ne s'exprime pas par des sentences [Sentenzen] »⁸⁴, cette dimension intellectualiste du spectateur qui devient *philosophe-artiste* demeure essentielle, et ce, afin d'éviter que toute « philosophie » que monte une scène aphoristique ne soit évacuée et que l'on n'en retire que l'affect. Il se peut maintenant que le *philosophe-artiste* qui exerce un « art de l'interprétation » par sa lecture le fasse sous la directive précise suivant laquelle, d'après sa « propre vie », il retire quelque chose d'une scène aphoristique qui sache le faire « grandir ».

⁸² *Considérations inactuelles III et IV*, p. 167, § 11. [KSA, I, p. 509, § 11] Voir aussi : *Par-delà bien et mal*, p. 184, § 260. [KSA, V, p. 208, § 260]

⁸³ « Marx, Wagner et Nietzsche sont passés par là. Mais c'est bien une même logique de transformation des manières d'être qu'ils opposent à la logique représentative : il faut détruire la passivité de ceux qui assistent à un spectacle, séparés par la représentation de leur puissance individuelle et collective; il faut les transformer en acteurs directs de cette puissance, agissant en commun et partageant la même capacité affective. J'appelle « éthique » cette alternative à la logique représentative qui propose la transformation des formes représentées en manières d'être d'une collectivité. » (*Aisthesis : scènes du régime esthétiques de l'art*, Éditions, p. 36- 37.) Comme il en est question plus loin, le « régime éthique » de l'art que Rancière décrit dans ses œuvres s'applique davantage à la communauté des « esprits libres » auquel Nietzsche s'adressera dans ses écrits aphoristiques.

⁸⁴ *Considérations inactuelles III et IV*, p. 149, § 9. [KSA, I, p. 488, § 9]

IV) L'« esprit libre » et les « formes brèves »

Le *philosophe-artiste* doit donc lire les écrits aphoristiques de Nietzsche en s'investissant corps et âme. Il ne faut certainement pas en effet qu'il s'attende à avoir affaire à un « *tableau de résultats* »⁸⁵. En ce sens, la maturité est de mise si on veut retirer la juste part d'une scène que dresse un aphorisme, en livrer une interprétation « *pour-moi* » suivant la terminologie de Barthes. C'est qu'il ne serait pas non plus donné à tout le monde, explique Nietzsche, d'avoir « *le droit de prendre une forme littéraire [dürfen zum ersten Male eine litterarische Form annehmen]* »⁸⁶. Inutile de dire que l'auteur correspond donc à l'image même de son lecteur idéal, c'est-à-dire au *philosophe-artiste*, compte tenu du fait que lui-même se croit assez mature pour adopter le style qui est le sien.

Ce style d'auteur mûr, il en a d'ailleurs passablement été question précédemment. À l'image des grands auteurs, Nietzsche lui-même revendique la « *simplicité du style* » lorsqu'il écrit en maximes, sentences ou aphorismes. Il s'agit en effet d'un style dépouillé, déflationniste, qui dit en « *en dix phrases ce que tout autre dit en un volume.* » Mais c'est en même temps un style qui se veut pur, qui n'enfreint pas comme Platon « *la rigueur de la vieille loi prescrivant l'unité de forme et de langage* »⁸⁷ et qui ne mélange pas « *toutes les formes et tous les styles existants* »⁸⁸ – récit, lyrisme, prose, poésie... Du moins, Nietzsche veut s'éloigner absolument de tout ce « *bavardage* »⁸⁹ socratique.

Les premiers et seuls mots de Nietzsche au sujet des « formes brèves » et plus particulièrement de la forme aphoristique dans ses œuvres de jeunesse proviennent en fait d'un commentaire sur Héraclite. Il est dit en cette occasion que si on le lit « *en courant* »⁹⁰, hâtivement, comme la jeunesse et non comme un lecteur mature, alors il en résulte bien sûr que ce philosophe demeure obscur. Et Nietzsche laisse son lecteur sur cette citation de Jean Paul (1763-1825), annonciatrice pour la suite des choses :

⁸⁵ « Sur l'avenir de nos établissements d'enseignement », dans *La philosophie à l'époque tragique des Grecs*, p. 82, § 1. [KSA, I, p. 648, § 1]

⁸⁶ « Sur l'avenir de nos établissements d'enseignement », dans *La philosophie à l'époque tragique des Grecs*, p. 108, § 2. [KSA, I, p. 679, § 2]

⁸⁷ *Naissance de la tragédie*, p. 88, § 14. [KSA, I, p. 93, § 14]

⁸⁸ *Naissance de la tragédie*, p. 87, § 14. [KSA, I, p. 93, § 14]

⁸⁹ *Le livre du philosophe*, p. 152, § 196.

⁹⁰ *La philosophie à l'époque tragique des Grecs*, p. 38, § 7. [KSA, I, p. 832, § 7]

Somme toute, il est juste que tout ce qui est grand – riche de sens pour un esprit rare – ne soit exprimé que sous une forme brève et (pour cette raison) obscure, afin que l'esprit vain préfère y voir un non-sens plutôt que de le transporter dans l'inanité de sa pensée. Car les esprits communs possèdent l'odieuse habileté de ne voir dans l'aphorisme le plus profond et le plus riche rien qui ne soit leur propre bon sens quotidien⁹¹.

IV) *Le rôle du lecteur*

Les *Considérations inactuelles* ne sont pas encore le lieu où se met en scène la forme aphoristique dans les textes nietzschéens. Elles dressent cependant un portrait, avec les écrits de jeunesse, de ce à quoi peut ressembler un lecteur d'aphorismes nietzschéens : I) le rôle du lecteur n'est pas celui de Dionysos puisqu'un lecteur ne pourrait volontairement incarner ce rôle afin d'informer ses lectures du corpus nietzschéen; II) le lecteur n'est pas un membre du « peuple » mais doit plutôt aspirer à devenir un *philosophe-artiste*; III) le *philosophe-artiste* est contre la « culture philistine » et le style journalistique car il se veut un « esprit libre »; IV) le *philosophe-artiste* remet en question l'ordre actuel de la culture, et tout en posant les questions fondamentales (où va la culture? où va la science? où va la philosophie?), formule une critique de son époque en proposant des idées « inactuelles »; V) cette inactualité du *philosophe-artiste* le positionne souvent « contre l'histoire » ou « contre-culture » mais ne fait pas de lui un « simple spectateur » par rapport à ces dernières; VI) le *philosophe-artiste* doit jouer le rôle d'un *dramaturge*, d'un *architecte* qui crée et construit l'histoire et une culture pour mieux servir sa vie; VII) en ce sens, un *philosophe-artiste* peut être à la fois un lecteur ou un auteur mais sa création doit demeurer originale; VIII) le *philosophe-artiste*, par son « art de l'interprétation », lit dans l'histoire et la culture, l'art et l'aphorisme, ce qu'il peut en retirer afin de se « grandir » ou comme Nietzsche dira plus tard, « s'élever et s'épanouir »⁹²; IX) le *philosophe-artiste* adopte la « simplicité du style » et de manière lente et assidue demeure affectivement et bien sûr intellectuellement investi dans ce qu'il lit et crée.

⁹¹ Idem.

⁹² *L'Antéchrist*, suivi de *Ecco homo*, p. 58, § 43. [KSA, VI, p. 218, § 43]

Troisième partie

– *Menschliches, Allzumenschliches : Morgenröthe* –

I) Un livre pour « esprit libre ». Ein Buch für freie Geister

C'est avec les deux tomes d'*Humain, trop humain* qu'on entre dans le vif du sujet. Pour la première fois, Nietzsche emploie résolument des « formes brèves » afin de s'exprimer et plus spécifiquement la forme aphoristique. Le tout se fait néanmoins en concomitance avec l'exigence de demeurer un « esprit libre ». Le premier tome d'*Humain, trop humain* (1878) se veut notamment un grand hommage à Voltaire, qui « fut le dernier des grands poètes dramatiques [Dramatiker] »⁹³, et que Nietzsche estime aussi comme étant « l'un des plus grands libérateurs de l'esprit [Befreier des Geistes] »⁹⁴. Cette œuvre, d'après Nietzsche, comme bien d'autres de ses écrits, est dite « personnelle », et il la qualifie même de prime abord de « monologue [dieses monologische Buch] »⁹⁵. Ce point mérite d'être développé.

Précédemment, la conclusion voulant qu'un « esprit libre » comme le *philosophe-artiste* peut être à la fois un lecteur *et* un auteur peut surprendre par sa gratuité. En effet, rien jusqu'à présent ne permet de dire qu'un *lecteur* puisse devenir un « esprit libre », devenir un *philosophe-artiste*, alors qu'en ce qui a trait à un *auteur*, cette métamorphose est certainement plus probable. À titre d'exemple : Nietzsche illustre la notion d'« esprit libre » non pas à l'aide d'un lecteur, mais d'un mauvais auteur (David Strauss); Nietzsche affirme, pour sa part, écrire toujours à partir d'expériences personnelles et lorsqu'il fait référence dans son œuvre à un « esprit libre » comme un *philosophe-artiste*, plus souvent qu'autrement, il semble se référer à lui-même en tant qu'écrivain eu égard à son époque et à ses contemporains. Enfin, sa première œuvre en hommage à l'un des plus grands « esprits libres » est aussi qualifiée par lui de « monologue », ce qui d'emblée semble évacuer une quelconque participation d'un lecteur s'adonnant à une lecture comme le plus exemplaire des « esprits libres », c'est-à-dire le *philosophe-artiste*.

Avec un peu de recul, Nietzsche fait aussi comprendre dans une nouvelle préface d'*Humain, trop humain* (de 1886) que le concept même des « esprits libres » ne fût qu'« inventé

⁹³ Nietzsche, Friedrich. *Humain, trop humain I*, trad. de par l'allemand par Robert Rovini, Éditions Gallimard (coll. « Folio/Essais »), Paris, 1988, p. 170, § 221. [KSA, II, p. 182, § 221]

⁹⁴ *Humain, trop humain I*, p. 17. [KSA, II, p. 10]

⁹⁵ Idem.

[erfunden] »⁹⁶. Indistinctement, qu'il s'agisse d'un *lecteur* ou bien d'un *auteur*, Nietzsche change remarquablement d'opinion à l'égard de ses œuvres précédentes – pour ne pas dire qu'il tient des propos en flagrante contradiction avec celles-ci – en disant que les véritables « esprits libres » se font toujours attendre et même qu'il n'y en aurait encore jamais eu. Il n'en demeure pas moins que ceux-ci ont souvent été qualifiés par Nietzsche d'« inactuels » au fil de son œuvre, d'hommes qui dans une large mesure ne sont pas contemporains à la culture qu'ils critiquent et de la sorte, demeurent résolument solitaires. Dans l'« *isolement maladif* »⁹⁷ de leur solitude, « l'esprit libre » serait néanmoins à la recherche d'une « *domination de soi et [d'une] discipline du cœur* »⁹⁸. Malgré cette référence au sujet de l'inexistence supposée des « esprits libres » qui se feraient toujours attendre, Nietzsche cite pourtant en exemple Voltaire comme l'un des plus grands « esprits libres ». Il va même, ce qui à l'époque devait certainement être un pied-de-nez à Richard Wagner (1813-1883), jusqu'à citer aussi René Descartes (1596-1650) en avant-propos au premier tome d'*Humain, trop humain*.

Des « esprits libres » qu'il serait possible d'émuler et dépasser ont-ils effectivement vécu ou bien s'agissait-il simplement d'une invention nietzschéenne? Tant bien que mal, vis-à-vis de ce qu'il qualifie lui-même d'« *inventé* », Nietzsche était à la recherche par cette invention d'une société d'« esprits libres » à sa hauteur, capables de lui tenir compagnie, en amitié et en compréhension, afin de ne pas se sentir seul pendant de la rédaction de ses ouvrages⁹⁹. En ce sens, de son propre aveu, il s'est véritablement créé une fiction productive, voire un public fictif, qui sut l'immiscer en quelque sorte dans une « *atmosphère* » lui permettant ensuite de se déployer et de progresser à l'écrit.

Or, à la lumière de ce fait, il est possible de privilégier une lecture de Nietzsche *qui insiste sur son dialogue* avec des auteurs trépassés et des lecteurs à venir, étant justement démontré qu'il entretient lui-même cette possibilité. En effet, en le lisant, on comprend que l'« esprit libre » n'est pas aussi solitaire qu'on puisse se l'imaginer et qu'il s'agissait

⁹⁶ « Préface » (1886), dans *Humain, trop humain I*, p. 22, § 2. [KSA, II, p. 15, § 2]

⁹⁷ « Préface » (1886), dans *Humain, trop humain I*, p. 25, § 4. [KSA, II, p. 17, § 4]

⁹⁸ Idem.

⁹⁹ « (...) – mais, comme je l'ai dit, c'est leur société qu'il me fallait alors pour garder ma bonne humeur au beau milieu d'humeurs mauvaises (maladie, isolement, exil, acedia, désœuvrement) : braves compères de fantômes avec qui rire et bavarder quand on a envie de rire et bavarder, et que l'on envoie au diable s'ils deviennent ennuyeux, - en dédommagement d'amis qui vous manquent. » (« Préface » (1886), dans *Humain, trop humain I*, p. 23, § 2. [KSA, II, p. 15, § 2])

probablement d'une erreur à l'époque d'avoir qualifié d'*Humain, trop humain* de « *monologue* ». Ce livre, en ayant les mêmes exigences que son auteur, est seulement à la recherche de lecteurs à sa hauteur. Un peu plus tard dans sa vie, Nietzsche prédira d'ailleurs le jour où ceux qui n'étaient d'abord qu'une invention, c'est-à-dire les « esprits libres », s'incarneront « *en chair et en os* »¹⁰⁰ et pourront voir chez lui un ami, un esprit comme eux et à qui ils peuvent tendre la main afin de quitter leur maladive solitude et accéder à sa société. Mais c'est seulement avec le temps et bien sûr le recul que celui-ci permet que Nietzsche a pu comprendre qu'*Humain, trop humain* et les aphorismes qui le composent n'ont jamais été qu'un long « *monologue* » :

– Se pourrait-il que mon expérience – l'histoire d'une maladie et d'une guérison, car tout se ramenait à une guérison – n'eût rien été qu'expérience personnelle? Et rien justement que ma part « humaine-trop-humaine » à moi? Je pencherais aujourd'hui à croire le contraire; la confiance me vient et me revient que mes livres de voyages n'ont tout de même pas été rédigés pour moi seul, comme il pouvait parfois sembler...¹⁰¹

C'est pourquoi il est aussi possible d'affirmer dorénavant sans gêne qu'un *auteur* à l'aune d'un *philosophe-artiste* comme Nietzsche n'écrit jamais que pour lui seul, mais toujours pour un public et plus spécifiquement des *lecteurs* eux-mêmes membres de sa société d'« esprits libres », soient-ils trépassés, soient-ils à venir¹⁰².

II) *Die große Gesundheit des freien Geistes*

Toutefois, une nouveauté voit le jour dans la préface des deux volumes d'*Humain, trop humain* en ce qui concerne les capacités de l'« esprit libre » du *philosophe-artiste*. Aux yeux de Nietzsche, la liberté d'esprit dont il parle se caractériserait dorénavant principalement par la capacité d'adopter des perspectives variées; la variété des aphorismes serait en quelque sorte métonymique de cette capacité à développer différentes perspectives sur sa vie et sur le monde.

¹⁰⁰ Idem.

¹⁰¹ « Préface » (1886), dans *Humain, trop humain II*, p. 21, § 6. [KSA, II, p. 376, § 6]

¹⁰² « *Étant bien précisé, la remarque est d'importance, que l'on ne doit pas restreindre la notion de « philosophe » au seul philosophe qui écrit des livres, et encore moins à celui qui couche sa philosophie dans des livres.* » (*Par-delà bien et mal*, p. 57, § 39. [KSA, V, p. 56-57, § 39])

Or, cette disposition qu'a l'« esprit libre » à adopter, développer et vivre de nouvelles perspectives, témoignerait selon Nietzsche d'une « *grande santé* [der grossen Gesundheit] »¹⁰³.

Il est d'ailleurs possible de retracer dans la vie même du philosophe allemand cette transition opérée entre différentes perspectives, voire différentes façons d'envisager le monde. Qu'il s'agisse, par exemple, du romantisme et de l'esprit métaphysique de ses œuvres de jeunesse dont témoigne *La Naissance de la tragédie*, de la maladroite solitude et du pessimisme qui ont suivi sa rupture avec Richard Wagner, pour ensuite, en « *convalescent* [Genesenden] »¹⁰⁴, lui faire vivre un moment de grand optimisme et une vive santé dans un *Gai Savoir* (1882), chacun de ces moments dans la vie de Nietzsche sut le placer dans une certaine vision du monde. Mais c'est toutefois la capacité d'avoir pu transiter entre eux qui lui a permis de comprendre ce qu'était la « *grande santé*. » Nietzsche a su démontrer justement, en se basant sur sa propre vie, comme être « inactuel » et de « contre-culture », qu'un homme qui souhaite s'élever et s'épanouir dans la vie doit être en mesure d'adopter, développer et vivre un changement de perspective; s'élever et s'épanouir au-dessus de soi-même passant nécessairement par l'affirmation et l'acceptation du devenir autre.

Il s'agit en fait ici d'un désaveu des manières d'aborder la vie qui cloisonnent l'homme dans une perspective absolue du monde¹⁰⁵. Entre autres cibles, Nietzsche vise le christianisme dont la portée existentielle se fait absolutiste lorsqu'elle identifie tous les hommes comme *pêcheur originel* et le *Salut* comme seul but ou perspective à l'existence. On pourrait même ajouter la métaphysique chrétienne dont découlent plusieurs métaphysiques philosophiques qui, dogmatiquement, mettent au centre de leurs préoccupations un « Dieu » ou bien une « Vérité » immuable, statique ou éternelle. L'« esprit libre » en revanche ne sombrerait pas dans l'absolutisme et encore moins dans le dogmatisme¹⁰⁶ étant donné qu'il affirme et accepte le devenir de soi et du monde. En d'autres mots, il est en mesure d'adopter, de développer et vivre autrement que dans une seule perspective qui traverserait l'ensemble de son existence car, comme Nietzsche le dit lui-même, il a la capacité de « *changer de peau* [Haut zu

¹⁰³ « Préface » (1886), dans *Humain, trop humain I*, p. 25, § 4. [KSA, II, p. 18, § 4] Voir aussi : *Le gai savoir*, p. 291-293, § 382. [KSA, III, p. 635-637, § 382]

¹⁰⁴ « Préface » (1886), *Le gai savoir*, p. 21, § 1. [KSA, III, p. 345, § 1]

¹⁰⁵ *Le gai savoir*, p. 283-284, § 374. [KSA, III, p. 626-627, § 374]

¹⁰⁶ *Par-delà bien et mal*, p. 59, § 43. [KSA, V, p. 60, § 43]

wechseln] »¹⁰⁷. En dernier lieu, aux yeux du philosophe allemand, cette disposition qui permet d'adopter plusieurs perspectives serait une plus grande affirmation et acceptation de la vie qu'une seule perspective (le christianisme) dans laquelle la volonté même de voir le monde *autrement* est atténuée.

Le lecteur d'*Humain, trop humain* doit donc pouvoir aussi témoigner de cette « *grande santé* » s'il espère interpréter les différentes perspectives que lui offre chaque scène aphoristique de ce livre¹⁰⁸. En qualité de *philosophe-artiste* d'« esprit libre », il doit devenir aussi souple dans ses perspectives du monde et de sa vie que Nietzsche lui-même l'a été en écrivant pour lui.

III) La « *grande santé* » de l'« *esprit libre* » et les « *formes brèves* »

Inutile de s'étonner alors que les trois premiers aphorismes d'*Humain, trop humain* soient formulés comme des attaques à l'endroit de la « Vérité » d'une « *chose en soi* »¹⁰⁹, ou même à la conception d'un « *homme éternel* [ewigen] »¹¹⁰, et ce, au profit dans son œuvre de perspectives sur la vie qui donnent lieu au devenir du monde tout en valorisant davantage les « *petites vérités discrètes* [kleinen unscheinbaren Wahrheiten] »¹¹¹. Mais sur ce dernier point justement, la forme aphoristique prend d'autant plus de place dans la pensée nietzschéenne.

La volonté de rendre compte de « *petites vérités discrètes* » est en effet thématiquement liée à la question de l'aphorisme. Cette forme d'expression, explique Nietzsche, convient seulement aux hommes mûrs puisqu'elle est en mesure de véhiculer la vérité avec un « *air de simplicité* »¹¹². À ses yeux, le « *ton de l'âge mûr est précis, bref et concis* »¹¹³ et en ce sens, les

¹⁰⁷ « Préface » (1886), dans *Humain, trop humain II*, p. 17, § 2. [KSA, II, p. 15, § 2] Voir aussi : *Par-delà bien et mal*, p. 130-131, § 211. [KSA, V, p. 144-145, § 211]

¹⁰⁸ Plus particulièrement à ce sujet, c'est-à-dire l'expression aphoristique chez Nietzsche, cette réflexion sur la « *grande santé* » devrait dissuader de se contenter d'une explication biographique selon laquelle Nietzsche écrivait en aphorismes puisqu'il n'avait pas la force durant cette période de sa vie d'écrire des textes plus longs et soutenus. En plus d'être réductrice, cette explication ne permet pas de voir le lien qui se tisse ici entre l'expression aphoristique et le perspectivisme sous-entendu par la capacité d'avoir une « *grande santé* », voire entre la forme aphoristique et le contenu qu'il dégage.

¹⁰⁹ *Humain, trop humain I*, p. 31-32, § 1. [KSA, II, p. 23-23, § 1]

¹¹⁰ *Humain, trop humain I*, p. 32-33, § 2. [KSA, II, p. 24-25, § 2]

¹¹¹ *Humain, trop humain I*, p. 33-34, § 3. [KSA, II, p. 25-26, § 3]

¹¹² *Humain, trop humain I*, p. 319, § 609. [KSA, II, p. 345, § 609]

¹¹³ *Humain, trop humain I*, p. 321, § 613. [KSA, II, p. 347, § 613] Voir aussi : « Le voyageur et son ombre », dans *Humain, trop humain II*, p. 228, § 108. [KSA, II, p. 599, § 108]

« formes brèves » sont en mesure de convenir à la maturité de l'« esprit libre » et à la « simplicité du style » qui sont le propre des grands écrivains. Nietzsche se demande d'ailleurs lui-même pourquoi cette forme d'expression – l'aphorisme, mais aussi plus généralement les « formes brèves » comme la maxime et la sentence – qui procédait bien souvent par « *petites vérités discrètes* » à partir d'observations psychologiques n'existe plus en Europe¹¹⁴. Or, à partir d'*Humain, trop humain*, l'une de ses intentions serait de justement réhabiliter ce type de réflexion et bien sûr, avec *Aurore*, mener ce type de réflexion plus spécifiquement dans l'espoir d'ébranler une vieille « *confiance en la morale* »¹¹⁵. De la manière dont sa philosophie s'exprime dans ces deux livres, il en découle en effet que Nietzsche se revendique principalement de La Rochefoucauld, mais plus généralement d'une certaine tradition moraliste française (Montaigne, Pascal, Chamfort¹¹⁶) qui sut mettre l'observation psychologique à l'avant-scène de ses œuvres. Il est même possible d'avancer que Nietzsche se positionne en héritier de cette tradition moraliste qui valorise les « *petites vérités discrètes* » à un point tel que les aphorismes § 35 et § 38 d'*Humain, trop humain I*, portant sur les avantages de l'observation psychologique et du maître en cet art que fut La Rochefoucauld, étaient d'abord destinés à la préface¹¹⁷.

L'importance des auteurs français¹¹⁸, et de bien d'autres comme Laurence Stern¹¹⁹ (1713-1768), l'écrivain allemand d'aphorismes G. C. Lichtenberg¹²⁰ (1742-1799), que Nietzsche qualifiera d'« esprit libre », détonne certainement par rapport à ses œuvres précédentes¹²¹. Impossible alors de marginaliser ce tournant de la pensée nietzschéenne qui

¹¹⁴ *Humain, trop humain I*, p. 60-61, § 35. [KSA, II, p. 57-58, § 35]

¹¹⁵ « Avant-propos » (1886), dans *Aurore*, p. 14, § 2. [KSA, III, p. 11-12, § 2]

¹¹⁶ Éric Blondel ajoute même à cette liste les noms de Vauvenargues, Stendhal, La Fontaine, Racine et Corneille. (« Ruminations – Notes de lecture sur quelques aphorismes », dans *Lectures de Nietzsche*, p. 398-399.)

¹¹⁷ Nietzsche, Friedrich. *Humain, trop humain I*, page 353-354. [Notes et variantes]

¹¹⁸ « Le voyageur et son ombre », dans *Humain, trop humain II*, p. 270-271, § 114. [KSA, II, p. 601, § 115] Voir aussi : *Aurore*, p. 145-146, § 192. [KSA, III, p. 165-166, § 192]

¹¹⁹ « Opinions et sentences mêlées », dans *Humain, trop humain II*, p. 64-66, § 113. [KSA, II, p. 424-426, § 113]

¹²⁰ « Le voyageur et son ombre », dans *Humain, trop humain II*, p. 228, § 109. [KSA, II, p. 599, § 109] Voir aussi : *Humain, trop humain I*, p. 213-214 et 371, § 282. [KSA, II, p. 230-231, § 282]

¹²¹ À titre d'exemple remarquable, Nietzsche cesse catégoriquement de penser que c'est « l'esprit allemand » qui se rapproche le plus de l'esprit civilisé de la Grèce antique comme cela fut avancé dans *La Naissance de la tragédie* : « *Du fond dionysiaque de l'esprit allemand [Aus dem dionysischen Grunde des deutschen Geistes] une puissance a surgi qui n'a rien de commun avec les conditions premières de la civilisation socratique, qui ne peut ni s'expliquer ni se justifier à partir d'elle, mais que celle-ci, au contraire, regarde comme une chose inexplicable et redoutable, toute-puissante et hostile, – je veux dire la musique allemande, dans sa marche souveraine et solitaire qui la conduit de Bach à Beethoven et de Beethoven à Wagner.* » (*Naissance de la tragédie*, p. 116, § 19. [KSA, I, p. 127, § 19]) Après la rupture avec Richard Wagner en effet, c'est alors davantage « l'esprit français » qui se

s'amorce avec *Humain, trop humain*, se poursuit avec *Aurore* et le *Gai savoir*, et que certains auteurs ont su d'ailleurs qualifier de période « médiane »¹²² de sa pensée. De surcroît, il est impossible de mettre de côté le fait que Nietzsche emprunte la base même de son histoire des sentiments moraux aux travaux d'observations psychologiques déjà entrepris par La Rochefoucauld¹²³. Il constate effectivement qu'il est dorénavant nécessaire, vu l'état actuel du savoir portant sur la morale de son époque, d'innover dans ce domaine d'observation psychologique afin d'engendrer des percées¹²⁴. Et naturellement, la forme d'expression toute désignée pour ce faire demeure les « formes brèves » et plus précisément, la sentence et la forme aphoristique¹²⁵.

Il s'ensuit que Nietzsche tente dans ses aphorismes de « *considérer la morale comme un problème* »¹²⁶ et ce faisant, constate qu'elle sut s'immiscer dans l'histoire présente et passer de différents domaines comme la culture politique¹²⁷, la culture artistique¹²⁸ et bien sûr, la culture et l'histoire philosophiques¹²⁹. D'où, en partie, la raison pour laquelle ses aphorismes portent sur autant de domaines différents tout en demeurant intimement motivés par la volonté de problématiser la morale. Pour ne pas simplement imiter La Rochefoucauld cependant, comme un Strauss imite Lessing et Voltaire, le philosophe allemand emprunte une avenue originale pouvant, croit-il, témoigner de sa liberté d'esprit. Alors que le moraliste français sut « *nier que les motifs moraux invoqués par les hommes les aient véritablement poussés à agir comme ils*

rapproche, par ses auteurs, de la civilisation de la Grèce antique : « *Voltaire fut le dernier des grands poètes dramatiques, lui qui soumit au joug de la mesure grecque son âme protéiforme qui était aussi à la hauteur des plus grands orages tragiques* [Voltaire war der letzte der grossen Dramatiker, welcher seine vielgestaltige, auch den grössten tragischen Gewitterstürmen gewachsene Seele durch griechisches Maass bändigte]; *il fut capable de cela même dont aucun Allemand n'a encore été capable parce que la nature du Français a beaucoup plus d'affinité pour la grecque que la nature de l'Allemand* [weil die Natur des Franzosen der griechischen viel verwandter ist, als die Natur des Deutschen]; *et il fut aussi le dernier grand écrivain à avoir, dans le traitement de la prose oratoire, l'oreille grecque, la conscience artistique grecque, la simplicité et la grâce grecque; (...)* » (*Humain, trop humain I*, p. 170-171, § 221. [KSA, II, p. 180-184, § 221])

¹²² Sloterdijk, Peter. *Le penseur sur scène : le matérialisme de Nietzsche*, p. 78-79.

¹²³ *Humain, trop humain I*, p. 60-63, § 36 et § 37. [KSA, II, p. 59-61, § 36 et § 37]

¹²⁴ *Humain, trop humain I*, p. 63-64, § 38. [KSA, II, p. 61-62, § 38]

¹²⁵ Nietzsche fait spécifiquement l'éloge du caractère « inactuel » d'une sentence bien frappée par rapport à la contemporanéité, et aussi, de la « brièveté » à laquelle se prête bien l'aphorisme par rapport à des problèmes qui eux-mêmes doivent être traités avec brièveté. Voir : « Opinions et sentences mêlées », dans *Humain, trop humain II*, p. 84, § 168. [KSA, II, p. 446, § 168] Et : *Le gai savoir*, p. 289-291, § 381. [KSA, III, p. 633-635, § 381] Puis : *Par-delà bien et mal*, p. 153, § 235. [KSA, V, p. 173, § 235]

¹²⁶ « Avant-propos » (1886), dans *Aurore*, p. 14, § 3. [KSA, III, p. 12, § 3]

¹²⁷ À titre d'exemple : *Aurore*, p. 81, § 97. [KSA, III, p. 89, § 97]

¹²⁸ À titre d'exemple : *Aurore*, p. 37, § 29. [KSA, III, p. 39, § 29]

¹²⁹ À titre d'exemple : « Avant-propos » (1886), dans *Aurore*, p. 13-18, § 1 à § 5. [KSA, III, p. 11-17, § 1 à § 5]

*l'ont fait, – c'est-à-dire affirmer que la moralité n'existe qu'en paroles et fait partie des duperies grossières et subtiles de l'humanité »*¹³⁰, Nietzsche, influencé par La Rochefoucauld, vise pourtant plus loin et veut « *nier que les jugements moraux reposent sur des vérités* »¹³¹ dans la mesure où ces dites « vérités morales » n'auraient été que des erreurs productives. Des erreurs qui se présentent néanmoins avec « *force* »¹³² dans la culture et de manière comparable aux doctrines absolutistes (chrétiennes) et dogmatiques (métaphysiciennes).

IV) L'« esprit libre » du philosophe-artiste et Solness, le constructeur

Par rapport à la scène qu'un aphorisme nietzschéen monte, le lecteur a pourtant son rôle à jouer. Et comme cela a déjà été souligné ailleurs avec les *Considérations inactuelles*, il s'agit d'un rôle artistique (de *dramaturge* ou d'*architecte*) qui crée et construit à l'image d'un « esprit libre » et qui, par son exercice, devient un *philosophe-artiste*. Et Nietzsche insiste beaucoup et à plusieurs reprises dans ses œuvres aphoristiques sur le travail créatif et architectural du lecteur qui doit viser à compléter sa pensée et son œuvre. Par une référence à peine voilée à l'effet que procure au lecteur la formulation aphoristique de ses écrits, perçue par certains comme une forme incomplète d'expression philosophique, Nietzsche propose néanmoins ceci :

*Effets certains de l'inachevé – De même que les figures en relief font tant d'effet sur l'imagination parce qu'elles sont comme en train de sortir du mur et que soudain, retenues par on ne sait quoi, elles s'immobilisent : parfois, de même, l'exposition incomplète, comme en relief, d'une pensée, de toute une philosophie [einer ganzen Philosophie wirksamer], en est plus efficace que le développement de A jusqu'à Z [als die erschöpfende Ausführung] : on laisse davantage à faire à la vision du lecteur, on l'incite à continuer l'élaboration de ce qui se détache sous ses yeux dans une telle intensité d'ombre et de lumière, à achever la pensée [zu Ende zu denken] et à triompher lui-même de cet obstacle qui en empêche jusqu'alors le dégagement complet*¹³³.

¹³⁰ *Aurore*, p. 82-83, § 103. [KSA, III, p. 91-92, § 103]

¹³¹ *Idem*.

¹³² « *Ainsi : la force des connaissances ne réside pas dans leur degré de vérité, mais dans leur ancienneté, dans leur degré d'assimilation, dans leur caractère de condition de vie.* » (*Le gai savoir*, p. 139-141, § 110. [KSA, III, p. 469-471, § 110])

¹³³ *Humain, trop humain I*, p. 152, § 178. [KSA, II, p. 161-162, § 178] Voir aussi : § 200 et § 208. [KSA, II, p. 167-168 et 171, § 200 et 208]

C'est aussi une des raisons pour lesquelles le contenu d'une scène aphoristique s'adresse avant tout à des hommes mûrs. Seul un homme d'expérience et ayant donc beaucoup d'expériences vécues ne sera pas désorienté par la pluralité des perspectives sur la vie que monte chaque scène aphoristique¹³⁴.

Ainsi, parce que le lecteur a bien le rôle, comme Nietzsche le veut lui-même, d'« *achever* » sa pensée, il s'ensuit bien évidemment qu'il ne faut pas simplement réduire les « formes brèves » que sont la maxime, la sentence et l'aphorisme aux événements passés de la vie de l'auteur. Ces « *amis de l'auteur* »¹³⁵ sont en fait « *les pires lecteurs* »¹³⁶ puisqu'ils ne sont pas en mesure de *s'édifier* par cette interprétation compte tenu du fait qu'ils se cloisonnent dans le biographique. Ils pensent malencontreusement respecter la volonté de l'auteur qui invite pourtant ses lecteurs à voir plus loin et interpréter davantage. Il faut comprendre, autrement dit, ce que Nietzsche dit dans cette très jolie phrase : « *c'est l'ambition de l'intelligence que de ne plus apparaître individuellement* »¹³⁷.

V) *Le rôle du lecteur*

Il devient maintenant possible de mieux répondre à la question : *comment bien interpréter le rôle du lecteur des écrits aphoristiques de Friedrich Nietzsche?* I) Les œuvres aphoristiques nietzschéennes ne sont pas des monologues. Elles sont plutôt *en dialogue* avec des « esprits libres » trépassés (Stern, Lichtenberg, Voltaire et bien d'autres membres d'une tradition moraliste française, dont Pascal, Montaigne et surtout, La Rochefoucauld) et à venir. II) Les « esprits libres » ne sont donc pas simplement « *inventés* »; ils se caractérisent principalement par la capacité intellectuelle à adopter, développer et vivre de nouvelles

¹³⁴ « *Finale­ment, personne ne peut tirer des choses, y compris des livres, plus qu'il n'en sait déjà. Ce à quoi l'on n'a pas accès par une expérience vécue, on n'a pas d'oreilles pour l'entendre.* » (*L'Antéchrist*, suivi de *Ecco homo*, p. 131, § 1. [KSA, VI, p. 299-300, § 1])

¹³⁵ « *Opinions et sentences mêlées* », dans *Humain, trop humain II*, p. 72, § 129. [KSA, II, p. 432-433, § 129]

¹³⁶ *Idem*.

¹³⁷ Cet aphorisme vaut la peine d'être cité au complet puisqu'il exemplifie clairement le propos : « *Le nom sur la page de titre – Que le nom de l'auteur figure sur son livre, c'est maintenant sans doute dans les mœurs et presque une obligation : mais c'est une cause essentielle de ce que les livres ont si peu d'effet. Car s'ils sont bons, ils valent plus que les personnes, en étant la quintessence; mais dès que l'auteur se donne à connaître avec le titre, la quintessence se retrouve diluée par le lecteur dans l'élément personnel et même intime, et le but du livre manqué de ce fait. C'est l'ambition de l'intelligence que de ne plus apparaître individuellement.* » (*Humain, trop humain II*, p. 81, § 156. [KSA, II, p. 442-443, § 156])

perspectives dans leur vie, ce qui implique bien souvent d'être « contre l'histoire » ou « contre-culture ». Cette disposition témoigne pourtant de leur « *grande santé* » et les distingue des absolutistes (chrétiens) et des dogmatistes (métaphysiciens). III) De plus, par l'activité qui mène à osciller entre différentes perspectives possibles, l'« esprit libre » du *philosophe-artiste* affirme et accepte le devenir du monde et la transformation de soi.

IV) Néanmoins le lecteur ne doit incarner ni l'esprit dionysiaque, ni l'esprit du « peuple » mais bien le rôle d'un « esprit libre » qui par son exercice devient *philosophe-artiste*. V) Ce *philosophe-artiste* ne relie pas simplement la scène que monte un aphorisme à la vie de son auteur mais tente plutôt de retirer ce qui peut lui servir afin de grandir et s'édifier. Il adopte donc le rôle artistique d'un *dramaturge*, mais à vrai dire, surtout celui d'un *architecte*, afin de créer et construire à partir de ses propres expériences pour « *achever* » la pensée de l'auteur. VI) Au lieu de privilégier des grandes vérités immuables par ailleurs, l'« esprit libre » du *philosophe-artiste* est plutôt séduit par des « *petites vérités discrètes* » sur des questions morales; surtout si elles sont issues d'observations psychologiques. Il en découle que la forme aphoristique est toute désignée afin de véhiculer ces vérités dans la « *simplicité du style* » propre à un auteur « *précis, bref et concis* » et un public assez mûr pour le recevoir.

Quatrième partie

– Die fröhliche Wissenschaft –

I) Le philosophe-architecte. Oder der Leser als Baumeister

Friedrich Nietzsche est à bien des égards un simple *metteur en scène*. C'est que seul le lecteur a la tâche à la fois philosophique (en tant qu'« esprit libre ») et artistique (en tant que *dramaturge* ou *architecte*) d'« achever » la pensée nietzschéenne et plus particulièrement les scènes que monte chaque aphorisme. C'est donc le lecteur qui (re)construit à son profit les pensées que Nietzsche y met en scène. En effet, si le lecteur doit en lisant s'adonner à un exercice, c'est assurément celui du constructeur Solness :

Dans quelle mesure les conditions de vie seront de plus en plus « artistiques » en Europe – (...) Mais ce que je crains, ce qu'aujourd'hui déjà l'on saisit à pleines mains, si toutefois on a envie de le saisir, c'est que nous autres hommes modernes, nous soyons déjà tout à fait sur la même voie : à chaque fois qu'un homme commence à découvrir dans quelle mesure il joue un rôle, jusqu'à quel degré il peut être acteur, il devient acteur [und jedes Mal, wenn der Mensch anfängt zu entdecken, inwiefern er eine Rolle spielt and inwieweit er Schauspieler sein kann, wird er Schauspieler]... De la sorte on assiste à l'essor d'une nouvelle flore, d'une nouvelle faune d'individus, qui ne saurait croître à des époques plus fermes, plus limitées, – ou qui sont relégués « en bas », au ban de la société, suspects de déshonneur – et on assiste, dis-je, aux époques les plus intéressantes et les plus folles de l'histoire où les « acteurs », des acteurs de toute catégories sont les véritables maîtres. Par là même une autre espèce d'hommes se voit de plus en plus gravement défavorisée et enfin rendue impossible, à commencer par les grands « architectes » [Baumeister], les grands « constructeurs » : c'est à présent que la force constructive dépérit; la hardiesse de faire des projets à longue échéance se voit découragée, tandis que les génies organisateurs commencent à faire défaut : – qui oserait désormais entreprendre des œuvres pour l'accomplissement desquelles il faudrait compter sur des milliers d'années? On voit en effet s'éteindre cette croyance fondamentale, en vertu de laquelle un homme peut compter, promettre, anticiper l'avenir par ses projets, apporter des sacrifices à ces derniers de telle sorte qu'un homme n'ait de valeur et de sens qu'autant qu'il est une pierre dans un vaste édifice [ein Stein in einem grossen Baue ist] : c'est pourquoi il lui faut avant tout être solide, être « pierre »... Surtout pas – acteur ! Ce qui dorénavant ne se construira plus, ne saurait plus se construire, c'est – une société dans le vieux sens du terme : pour construire pareil édifice tout fait défaut, à commencer par les matériaux. Nous tous avons cessé d'être matériaux de construction d'une société [Wir Alle sind kein Material mehr für eine Gesellschaft] : voilà une vérité à l'ordre du jour !¹³⁸

¹³⁸ *Le gai savoir*, page 256-258, § 356. [KSA, III, p. 595-597, § 356]

Les « formes brèves » des écrits nietzschéens sont elles-mêmes intimement liées à l'esprit de cet aphorisme et font appel au lecteur d'une manière analogue. Nietzsche veut que celui-ci s'édifie par ses sentences et ses aphorismes en construisant à partir d'eux en qualité, non pas, à proprement parler, d'acteur ou de spectateur, mais de *philosophe-artiste*, voire d'*architecte*¹³⁹.

Sans nécessairement se prêter à une construction systématique cependant, il n'en demeure pas moins que chaque sentence ou aphorisme n'écarte jamais la possibilité de s'inscrire dans une construction architecturale donnant, par exemple, une vue d'ensemble sur la « pensée nietzschéenne ». Nietzsche semble accepter volontiers cette affirmation lorsqu'il écrit :

Contre les myopes – Ça, vous figurez-vous donc avoir forcément affaire à une œuvre fragmentaire [Stückwerk] parce qu'on vous la présente (et ne peut que vous la présenter) en fragments [Stücken]?¹⁴⁰

C'est en ce sens précisément que le philosophe allemand n'est à bien des égards qu'un *metteur en scène*, souhaitant un lecteur à la hauteur de ses exigences, et qui saura donc comme lui (re)construire sa pensée à profit. Peu importe d'ailleurs l'époque historique dans laquelle un lecteur s'adonne à cet exercice, car, par leur « inactualité », les sentences et aphorismes nietzschéens seraient coulés dans le béton et bâtis pour durer. Comme il le souligne lui-même à plusieurs reprises dans son œuvre, ceux-ci adoptent une forme faite pour « l'éternité »¹⁴¹, et au profit des hommes d'exception et des esprits libérés, ces lecteurs exceptionnels qui sont en même temps *philosophes* et *artistes* (*philosophe-architectes*). Mais pour y arriver, le lecteur

¹³⁹ « Délire des contemplatifs – (...) *Cependant il [le contemplatif] est constamment accompagné d'un délire : il croit en effet être placé, en tant que spectateur et auditeur, devant le grand spectacle symphonique, la vie; il nomme sa nature contemplative sans s'apercevoir que lui-même est également le poète de la vie, qui en poursuit l'élaboration poétique – que sans doute il se distingue de l'acteur de ce drame, le soi-disant homme d'action, mais davantage encore du simple contemplateur invité à la fête pour siéger à l'avant-scène. À lui, le poète, la vis contemplativa, le regard rétrospectif sur son œuvre, certainement lui est propre, mais davantage et avant tout, la vis creativa, qui fait totalement défaut à l'homme d'action, en dépit des apparences et de l'opinion courante. Nous autres méditatifs-sensibles, sommes en réalité ceux qui produisons sans cesse quelque chose qui n'existe pas encore : la totalité du monde, éternellement en croissance, des appréciations, des couleurs, des poids, des perspectives, des degrés, des affirmations et des négations. (...)* » (*Le gai savoir*, p. 205-206, § 301. [KSA, III, p. 539-540, § 301])

¹⁴⁰ « Opinions et sentences mêlées », dans *Humain, trop humain II*, p. 72, § 128. [KSA, II, p. 432, § 128]

¹⁴¹ *Crépuscule des idoles*, p. 95, § 51. [KSA, VI, p. 153, § 51]

doit aussi entendre l'appel de Nietzsche qui résonne en même temps, dans l'œuvre plus tardive du philosophe allemand, celui de Zarathoustra : « *Faites-vous durs !* »¹⁴²

II) *Le lecteur Solness. Der Baumeisterleser*

Le travail du lecteur qui construit la « pensée nietzschéenne » en révélant celle-ci dans une production originale peut donner lieu cependant à une variété étourdissante de lectures. À cet effet, la lecture de Nietzsche qui a inspiré ce travail de recherche jusqu'à présent ne fait office que d'un exemple possible de construction interprétative. Il faut d'ailleurs s'attarder réflexivement sur notre propre lecture, comme un contremaître surveille son chantier, car le travail accompli jusqu'ici ne va pas de soi. C'est qu'il s'agit depuis le commencement d'une interprétation *thématico-synthétique* portant sur des thèmes importants de la philosophie nietzschéenne comme le rôle du lecteur, le *philosophe-artiste*, l'« *esprit libre* », la « *grande santé* » de l'« *esprit libre* », le perspectivisme, le *philosophe-architecte* et ainsi de suite. Plusieurs commentateurs ayant construit leur propre vue d'ensemble sur la « pensée nietzschéenne » ont su d'ailleurs mettre davantage l'accent sur d'autres thèmes d'importance, dont la Volonté de puissance, le Surhomme, l'Éternel Retour, le nihilisme, etc. À partir de quelques thèmes déterminants qu'il est possible de dégager de l'œuvre nietzschéenne, nous en sommes venu en effet à traverser une partie de « sa pensée » de telle sorte qu'il devient alors possible de la saisir dans un ensemble.

La question principale de ce travail demeure néanmoins : *comment bien interpréter le rôle du lecteur des écrits aphoristiques de Friedrich Nietzsche?* C'est que la lecture mise de l'avant jusqu'à maintenant a emprunté un détour pour y répondre : en sautant d'un aphorisme à l'autre sans grande attention à ce que cette forme d'expression possède en autonomie et en particularité, puis en mettant l'accent sur quelques thèmes importants (le rôle du lecteur, le *philosophe-artiste*, l'« *esprit libre* », la « *grande santé* » de l'« *esprit libre* », le perspectivisme, le *philosophe-architecte*...), l'interprétation qu'on en a dégagée incite à penser que l'expression

¹⁴² *Crépuscule des idoles*, p. 105. [KSA, VI, p. 161] Voir aussi : *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 130. [KSA, IV, p. 111] Et : *Par-delà bien et mal*, p. 129-130, § 210. [KSA, V, p. 142-144, § 210]

aphoristique doit céder sa place à plus important qu'elle, à un ensemble « *cohérent* »¹⁴³ constitué plus précisément de thèmes généraux qui dépassent largement les frontières de chaque aphorisme en particulier. En d'autres mots, comme bien souvent dans une lecture proprement philosophique, le contenu a eu préséance sur la forme, soit-elle prosaïque ou en l'occurrence aphoristique.

Mais qu'est-ce qui autorise une telle lecture de Nietzsche compte tenu du fait que la forme aphoristique a elle-même dans la pensée nietzschéenne une pertinence philosophique et qu'à même le contenu de sa pensée, les « formes brèves » de ses écrits ont elles-mêmes une présence thématique? Est-ce vraiment le rôle du lecteur de l'aphorisme nietzschéen d'interpréter sa pensée comme un ensemble cohérent en sautant d'un aphorisme à l'autre et ce faisant, parfois, en évacuant ce qu'il y a dans chaque aphorisme d'autonome et de singulier? À vrai dire, plusieurs éléments dans la pensée nietzschéenne semblent proscrire cette lecture résolument thématico-synthétique :

Avoir l'esprit philosophique – D'ordinaire, on s'efforce d'acquérir, pour toutes les situations et tous les événements de la vie, une disposition unique de l'âme, des manières de voir d'un seul genre [*eine Gattung von Ansichten zu erwerben*], c'est cela surtout que l'on appelle avoir l'esprit philosophique [*das nennt man vornehmlich philosophisch gesinnt sein*]. Il peut cependant être plus profitable à l'enrichissement de la connaissance de ne pas s'uniformiser [*nicht in dieser Weise sich zu uniformiren*] de la sorte, mais de *prêter plutôt l'oreille à la voix discrète des diverses situations de la vie; celles-ci comportent leurs propres manières de voir*. On participe alors par la connaissance à la vie et à la nature de beaucoup d'êtres, *du moment que l'on ne se traite pas soi-même en individu figé*, constant et un¹⁴⁴ (Je souligne)

Or, la lecture menée jusqu'à maintenant n'a toutefois pas tenu compte dans sa construction du véritable changement de perspective auquel le lecteur est sujet lors de la lecture de différents

¹⁴³ « Il y a deux paroles chez Nietzsche, l'une appartient au discours philosophique, les discours cohérents qu'il a parfois souhaité conduire à terme en composant une œuvre d'envergure, analogue aux grands ouvrages de la tradition. Les commentateurs la reconstituent. On peut considérer ses textes morcelés comme des éléments de cet ensemble. L'ensemble garde son originalité et son pouvoir. C'est cette grande philosophie où se retrouvent, portées à un haut point d'incandescence, les affirmations d'une pensée terminale. (...) Admettons-le. Admettons que ce discours continu soit à l'arrière-plan de ses ouvrages divisés. Il reste que Nietzsche ne s'en contente pas. Et même si une partie de ses fragments peut être rapportée à cette sorte de discours intégral, il est manifeste que celui-ci – la philosophie même – est toujours déjà dépassé par Nietzsche, qu'il le suppose plutôt qu'il ne l'expose, afin de parler plus loin, selon un langage tout autre, non plus celui du tout, mais celui du fragment, de la pluralité et de la séparation. » (Blanchot, Maurice. *L'Entretien infini*, p. 227-228.)

¹⁴⁴ *Humain, trop humain I*, p. 323, § 618. [KSA, II, p. 349, § 618]

aphorismes. Par la volonté de comprendre l'ensemble de sa pensée à l'aide d'une lecture thématique-synthétique, l'autonomie et la particularité de chaque aphorisme s'est effectivement perdue au profit de l'« *esprit philosophique* » dont l'exigence première est « *l'uniformité* » (thématique-synthétique) et la présentation « *monolithique* »¹⁴⁵ d'une pensée philosophique.

Sans même parler de l'exigence qui distingue catégoriquement ce type d'« *esprit philosophique* » de l'« esprit libre » – puisque par définition ce dernier accueille en son sein un perspectivisme – Nietzsche lui-même recommande bien souvent de simplement « *feuilleter* »¹⁴⁶ ses œuvres aphoristiques « *en promenade et en voyage* »¹⁴⁷, s'y plonger et en ressortir toute aussi « *promptement* »¹⁴⁸ que d'un bain froid. Sur cette base, rien ne semble porter à croire ici qu'il faille traverser ses aphorismes de manière *continue* comme s'ils constituaient dans leur ensemble un essai philosophique. Même qu'il est à peu près certain qu'un « *esprit libre* », reconnaissant la valeur de changer de perspective, ne lise pas l'œuvre de Nietzsche dans la seule perspective *thématique-synthétique*.

Dans la même veine, l'autre problème de l'interprétation de la « pensée nietzschéenne » menée jusqu'à présent se révèle dans le fait qu'elle souscrit implicitement à une « logique du succès », de la « ligne droite » propre à un exercice de synthèse, et plus particulièrement d'uniformisation de la forme aphoristique à travers une lecture thématique-synthétique¹⁴⁹. Pour le meilleur et pour le pire, ces thèmes (le rôle du lecteur, le *philosophe-artiste*, l'« *esprit libre* », la « *grande santé* » de l'« *esprit libre* », le perspectivisme, le *philosophe-architecte*...) ont effectivement façonné un fil conducteur permettant une transition *sans obstacle* entre l'expression en prose propre aux œuvres de jeunesse de Nietzsche jusqu'à la période « *médiane* » où ce dernier a commencé à s'exprimer en aphorismes. À la lumière de la question

¹⁴⁵ Justement dans la même veine, il y a aussi cette autre critique de la pensée systématique en philosophie : « Attention aux systématiques ! – *Il y a une comédie des systématiques* [eine Schauspielerei des Systematikers] : *en voulant remplir leur système et arrondir l'horizon qui l'entoure, ils essaient forcément de mettre en scène leurs points faibles dans le même style que leurs points forts, - ils veulent se présenter comme des natures achevées, d'une force monolithique* [sie wollen vollständige und einartig starke Naturen darstellen]. » (*Aurore*, p. 202, § 318. [KSA, III, p. 228, § 318])

¹⁴⁶ « Digression – *Un livre comme celui-ci n'est pas fait pour être lu à la suite ni devant un public* [Ein Buch, wie dieses, ist nicht zum Durchlesen und Vorlesen], *mais pour être feuilleté, surtout en promenade et en voyage* [sondern zum Aufschlagen, namentlich im Spazierengehen und auf Reisen]. *On doit pouvoir constamment y plonger et en sortir la tête, et ne plus rien trouver d'habituel autour de soi.* » (*Aurore*, p. 242, § 454. [KSA, III, p. 274, § 454])

¹⁴⁷ Idem.

¹⁴⁸ *Le gai savoir*, p. 289-291, § 381. [KSA, III, p. 247-248, § 381]

¹⁴⁹ « *Il y a un système possible – virtuel – où l'œuvre, abandonnant sa forme dispersée, donne lieu à une lecture continue. (...) Alors nous comprenons tout, sans heurt et sans fatigue.* » (*L'Entretien infini*, p. 227.)

principale cependant, *comment bien interpréter le rôle du lecteur des écrits aphoristiques de Friedrich Nietzsche?*, ce type de lecture se révèle maintenant comme insatisfaisant parce qu'il envisage l'œuvre de Nietzsche comme un bloc *monolithique* et le traverse par conséquent de manière *trans-aphoristique*, évacuant dans l'ensemble de sa construction les différentes perspectives que monte chaque aphorisme *en particulier*.

Or, la variété des aphorismes pris individuellement peut en effet surprendre et mine certainement une lecture « en ligne droite » qui procède sans embuches pour ensuite s'afficher pompeusement comme une interprétation « exhaustive ». Certains d'entre eux sont d'abord destinés à une préface¹⁵⁰, d'autres se conçoivent comme un « résumé » d'aphorismes antérieurs¹⁵¹; il y en a qui s'inscrivent dans une série¹⁵² mais d'autres naturellement se conçoivent comme des illustrations simples et autonomes, des critiques, des interprétations... À vrai dire, vu la variété expressive à laquelle se prête la forme aphoristique, la nécessité de construire une meilleure lecture qui ne se limiterait pas à une interprétation d'ensemble (thématico-synthétique et trans-aphoristique) mais respecterait aussi la particularité de la forme aphoristique se fait d'autant plus pressante. Les outils pour ce faire sont pourtant sous la main, comme la « métaphore du théâtre ». Et de plus, sur la base de ce qui a été dit jusqu'à maintenant, rien ne nous empêche de construire une nouvelle perspective sur les textes de Nietzsche.

¹⁵⁰ *Humain, trop humain I*, p. 353-354.

¹⁵¹ *Humain, trop humain I*, p. 63-64, § 38. [KSA, II, p. 61-62, § 38]

¹⁵² À titre d'exemple, l'exposé de Patrick Wotling dans *La Pensée du sous-sol. Statut et structure de la psychologie dans la philosophie de Nietzsche* portant sur l'importance de la psychologie et de la physiologie dans la pensée nietzschéenne se base en grande partie sur un échantillon assez restreint de textes envisagés comme une série continue au sujet d'un même objet. Une réflexion sur la psychologie qu'aborde le paragraphe I jusqu'au paragraphe 23 de la première partie de *Par-delà bien et mal* intitulé « Des préjugés des philosophes ». (Wotling, Patrick. *La Pensée du sous-sol. Statut et structure de la psychologie dans la philosophie de Nietzsche*, Éditions Allia, Paris, 2007, p. 9.) On peut naturellement objecter que *Par-delà bien et mal* n'est pas à proprement parler un recueil d'aphorismes. Il n'en demeure pas moins qu'il existe des séries continues dans les œuvres considérées davantage comme aphoristiques et qui, dans leur succession, ne portent que sur un même objet. Voir, entre autres, ce qui fut d'ailleurs déjà cité : *Humain, trop humain I*, p. 60-64, § 35 à § 38. [KSA, II, p. 57-62, § 35 à § 38] Et : *Humain, trop humain I*, p. 31-34, § 1 à § 3. [KSA, II, p. 23-26, § 1 à § 3]

III) Le metteur en scène de la forme aphoristique

Qu'il s'agisse de les appeler des « *piécettes de vérité* »¹⁵³ comme Karl Löwith (1897-1973), « *d'une petite mise en scène du théâtre des représentations* »¹⁵⁴ comme Éric Blondel, ou même, comme il en sera question maintenant, « *des pièces ou bien des scènes d'une pièce* », il est étonnant de constater à quel point les commentateurs de Nietzsche mobilisent la « métaphore du théâtre » pour s'expliquer la fonction de ses sentences et aphorismes. Même des analyses qui ne s'attardent pas à proprement parler à la question des « formes brèves » de sa pensée emploient néanmoins cette nomenclature particulière et occupent volontiers l'espace virtuel que défriche cette métaphore¹⁵⁵. Or, il n'y a peut-être rien d'étonnant puisqu'il faut dire, Nietzsche lui-même ne se gêne guère pour tisser des liens entre les « formes brèves » et l'art théâtral¹⁵⁶.

Présente en filigrane dans son œuvre, la métaphore du théâtre n'est sans aucun doute pas dépourvue de signification pour le lire attentivement. Qui plus est, l'extension de cette métaphore, qui est en même temps sa plus grande force, permet de rendre compte dans une image probante des *perspectives* auxquelles se prête une lecture des sentences et aphorismes nietzschéens. Cette métaphore nous servira de fil conducteur imagé pour répondre à la question « *comment bien interpréter le rôle de lecteur des écrits aphoristiques de Nietzsche?* » puisqu'elle permet de réconcilier en son sein, simplement et efficacement, une lecture

¹⁵³ Nietzsche : *Philosophie de l'éternel retour du même*, p. 22.

¹⁵⁴ « Ruminantion – Notes de lecture sur quelques aphorismes », dans *Lectures de Nietzsche*, p. 399.

¹⁵⁵ Avant même d'en venir aux travaux de Sarah Kofman et Peter Sloterdijk, on peut mentionner quelques-uns qui les ont précédés dans leur utilisation de la « métaphore du théâtre » pour expliquer la pensée nietzschéenne, dont Stefan Zweig, Michel Foucault et Jacques Derrida : « *Et puisque, ici, j'essaie de représenter sa vie, non pas dramatiquement, mais comme une pièce de théâtre, comme une œuvre d'art et une tragédie de l'esprit, son œuvre véritable pour moi débute seulement au moment où l'artiste commence en lui et prend conscience de sa liberté* » (Nietzsche, p. 99.) Ou bien : « *L'émergence, c'est donc l'entrée en scène des forces; c'est leur irruption, le bond par lequel elles sautent de la coulisse sur le théâtre, chacune avec la vigueur, la juvénilité qui est la sienne. Ce que Nietzsche appelle l'Entstehungsherd du concept de bon, ce n'est exactement ni l'énergie des forts, ni la réaction des faibles; mais bien cette scène où ils se distribuent les uns en face des autres, les uns au-dessus des autres; c'est l'espace qui les répartit et se creuse entre eux, le vide à travers lequel ils échangent leurs menaces et leurs mots. (...) En un sens, la pièce jouée sur ce théâtre sans lieu est toujours la même : c'est celle que répètent indéfiniment les dominateurs et les dominés.* » (Foucault, Michel. « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », dans *Lectures de Nietzsche*, choix de textes établi par J-F Balaudé et P. Wotling, Éditions Le livre de Poche (coll. « Philosophie »), Paris, 2000, p. 113. Aussi : p. 115 et 123.) Enfin J. Derrida : « *Mettre en jeu son nom (avec tout ce qui s'y engage et qui ne se résume pas à un moi), mettre en scène des signatures, faire de tout ce qu'on a écrit de la vie ou de la mort un immense paragraphe biographique, voilà ce qu'il aurait fait et dont nous devons prendre acte. (...) Pour l'instant, je lirai Nietzsche depuis la scène d'Ecce Homo* » (*Otobiographie : l'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, p. 43-45. Aussi : p. 86-87.)

¹⁵⁶ *Humain, trop humain I*, p. 151, § 176. [KSA, II, p. 161, § 176]

thématico-synthétique ou trans-aphoristique puis une lecture plus sensible à la particularité littéraire de l'expression aphoristique en tant que telle. Elle nous guidera encore une fois dans la suite de notre recherche, qui fera aussi appel à Peter Sloterdijk et Sarah Kofman qui l'utilisèrent afin de construire à leur façon respective la « pensée nietzschéenne ». En effet, au moment où la question centrale de ce travail a trouvé son fil conducteur – c'est-à-dire que la sentence et l'aphorisme se prêtent par leur formation à une (re)construction d'ensemble (on peut même ajouter « architecturale ») de la « pensée nietzschéenne » par ceux qui veulent la comprendre – encore faut-il mettre à l'épreuve cette interprétation vis-à-vis d'autres commentateurs. Disons cependant un dernier mot sur l'autonomie et la particularité de la forme aphorisme et sur la manière dont la métaphore du théâtre en vient à réconcilier en son sein une lecture thématique-synthétique et trans-aphoristique avec une lecture plus sensible à l'expression aphoristique.

IV) Mise en scène d'une pièce. Mise en scène des scènes d'une pièce

Il faut insister sur le fait que Nietzsche n'est qu'un *metteur en scène* de la forme aphoristique. C'est de la manière dont le lecteur vient à bout d'« *achever* » cette mise en scène qui permet de distinguer les différentes interprétations de sa pensée. Une lecture « *uniforme* » (thématico-synthétique) et « *monolithique* » (trans-aphoristique) est certainement possible. Mais sur cette base, il faut aussi chercher à respecter l'autonomie et la particularité des aphorismes et donc *construire* une interprétation qui est à la hauteur de cette exigence. C'est ce à quoi on s'affaire ici. Dans un premier temps, on peut percevoir en chaque aphorisme la possibilité de confirmer un sens plus général de la « pensée nietzschéenne », tout comme les scènes d'une pièce contribuent ensemble à rendre compte du sens plus général de celle-ci. Ainsi, ce qui importe n'est pas vraiment une scène aphoristique en particulier mais bien plutôt le sens plus général dont celle-ci est l'indice dans la grande pièce de la « pensée nietzschéenne » (suivant une lecture thématique-synthétique et trans-aphoristique – « *pour-soi* » dans les termes de Barthes). Il demeure qu'il est encore possible de changer de perspective et voir en chaque aphorisme non pas une seule scène, mais bien une pièce elle-même autonome et particulière qui ne se prête pas nécessairement à un sens philosophique plus large dépassant ses frontières. À titre d'exemple, certains aphorismes s'adressent directement au lecteur et semblent exiger de lui qu'il donne un sens qui ne peut se trouver qu'à la suite d'une longue « *rumination* » sur sa vie

et son propre vécu. Mais cela se fait à contresens, décidément, de la perspective d'une lecture plutôt *impersonnelle* (thématico-synthétique et trans-aphoristique) où c'est bien souvent la voix de l'auteur qu'on tente de retrouver. L'analyse de cet aphorisme peut servir d'exemple préliminaire :

Amis dans la détresse – Parfois nous remarquons que l'un de nos amis est plus attaché à un autre qu'à nous-mêmes, que sa délicatesse se tourmente de ce choix, et que son égoïsme n'est pas à la hauteur de celui-ci : il faut alors le lui faciliter et l'*écarter de nous en l'offensant*. – C'est également nécessaire lorsque nous passons à une forme de pensée qui lui serait funeste : notre amour pour lui doit nous pousser, en prenant un tort à notre charge, à lui donner bonne conscience pour rompre avec nous¹⁵⁷.

Dans son insularité, cet aphorisme en particulier ne traite aucunement des thèmes dégagés jusqu'à présent comme le rôle du lecteur, le *philosophe-artiste*, l'« esprit libre », la « grande santé » de l'« esprit libre », le perspectivisme, le *philosophe-architecte*... ou même d'autres thèmes comme la Volonté de puissance, le Surhomme, l'Éternel Retour, le nihilisme, etc. Celui-ci peut effectivement sortir de la perspective d'une lecture thématique-synthétique qui a servi ce travail et bien d'autres lectures philosophiques jusqu'à maintenant. C'est que cet aphorisme se prête moins directement à une interprétation de la pensée nietzschéenne dans son ensemble puisqu'il incite davantage son lecteur à ruminer sur sa propre vie. Autrement dit, il s'agit ici non pas d'insérer nécessairement cet aphorisme dans une interprétation plus générale de la pensée nietzschéenne, dans un ensemble cohérent, même si cela est possible, mais bien de le prendre par lui-même puisqu'il invite le lecteur à s'adonner à une interprétation plus *personnelle* de la scène qu'il monte, en l'occurrence, au sujet de l'amitié. C'est par la « *ruminatio*n » que Nietzsche souhaite qu'on procède ici puisqu'il faut en valider le contenu pour sa propre vie. C'est précisément cette interprétation si personnelle par laquelle il invite le lecteur qui fait en sorte qu'elle se traduit si difficilement dans un langage proprement philosophique à base synthétique, thématique ou bien trans-aphoristique. Et ce, étant donné qu'elle dépend du vécu de chaque lecteur au moment encore plus singulier où celui-ci lit cet aphorisme pour lui-même (accomplissant alors une lecture personnelle – « *pour-moi* »).

Il ne s'agit pas ici de dire qu'il faut systématiquement voir en chaque aphorisme le potentiel d'une lecture personnelle, et ce faisant, privilégier encore une fois et par défaut une

¹⁵⁷ *Aurore*, p. 254, § 489. [KSA, III, p. 289, § 489]

lecture trans-aphoristique dans la mesure où l'on comprend *tous* les aphorismes nietzschéens dans ce qu'ils ont de personnel pour le lecteur. Il s'agit plutôt de souligner que plus souvent qu'autrement une lecture des sentences et aphorismes nietzschéens faite dans l'« *esprit philosophique* » mentionné plus haut – uniformisant l'œuvre dans un bloc monolithique – met de côté le fait que chaque aphorisme est porteur d'un sens qui lui est propre en marginalisant sciemment l'importance et la particularité de la forme aphoristique. Autrement dit, malgré la grande capacité de synthèse qu'offre une lecture thématique-synthétique et trans-aphoristique, certains aphorismes demeurent néanmoins irréductibles à celle-ci. Pour le dire plus généralement encore mais en des termes résolument nietzschéens, la vie dépasse toujours les confins du concept.

Enfin, l'une des plus célèbres scènes que monte un aphorisme bien connu de Nietzsche témoigne aussi exemplairement de ce qui vient d'être dit. Avant tout, cet aphorisme pose une question *personnelle* à laquelle seul le lecteur est en mesure de répondre :

Le poids le plus lourd – Que dirais-tu si un jour, si une nuit, un démon se glissait jusque dans ta solitude la plus reculée et te dise : « Cette vie telle que tu la vis maintenant et que tu l'as vécue, tu devras la vivre encore une fois et d'innombrables fois; et il n'y aura rien de nouveau en elle, si ce n'est que chaque gémissement et tout ce qu'il y a d'indiciblement petit et grand dans ta vie devront revenir pour toi, et le tout dans le même ordre et la même succession – cette araignée-là également, et ce clair de lune entre les arbres, et cet instant-ci et moi-même. L'éternel sablier de l'existence ne cesse d'être renversé à nouveau – et toi avec lui, ô grain de poussière de la poussière ! » - Ne te jetterais-tu pas sur le sol, grinçant des dents et maudissant le démon qui te parlerait de la sorte? Ou bien te serait-il arrivé de vivre un instant formidable où tu aurais pu lui répondre : « Tu es un dieu, et jamais je n'entendis choses plus divines ! » Si cette pensée exerçait sur toi son empire, elle te transformerait, faisant de toi, tel que tu es, un autre, te broyant peut-être : la question posée à propos de tout, et de chaque chose : « Voudrais-tu de ceci encore une fois et d'innombrables fois? » pèserait comme le poids le plus lourd sur ton action ! Ou combien ne te faudrait-il pas témoigner de bienveillance envers toi-même et la vie, pour ne désirer plus rien que cette dernière, éternelle confirmation, cette dernière, éternelle sanction?¹⁵⁸

Il ne s'agit pas ici de voir comment cet aphorisme s'insère dans la cohérence de la « pensée nietzschéenne » ou bien d'extirper de lui le concept de l'Éternel Retour. *Avant tout, il faut répondre à sa question à teneur philosophique et existentielle.* Nietzsche n'est pas en mesure

¹⁵⁸ *Le gai savoir*, p. 232, § 341. [KSA, III, p. 570, § 341]

d'y répondre à la place du lecteur, car seul ce dernier peut « *achever* » sa pensée. Ce n'est qu'après avoir répondu à cette question (pire encore, sans même prendre la peine d'y répondre) qu'un lecteur peut alors changer de perspective, « *changer de peau* », et voir en cet aphorisme, non plus une pièce, mais une simple scène parmi tant d'autres qui peut s'inscrire dans une construction plus large de la « pensée nietzschéenne ». Avec un seul aphorisme, deux perspectives de lecture coexistent – « *pour-moi* » et « *pour-soi* » – et la « métaphore du théâtre » a justement le mérite de bien traduire les perspectives intimement liées à la forme aphoristique nietzschéenne et à l'exercice du lecteur.

V) *Le rôle du lecteur*

Il est enfin possible de répondre à notre question principale : *comment bien interpréter le rôle du lecteur des écrits aphoristiques de Friedrich Nietzsche?* I) Il faut d'abord comprendre que Nietzsche n'est qu'un *metteur en scène* de la forme aphoristique; c'est au lecteur qu'il revient d'« *achever* » sa pensée. II) Ainsi, en qualité de *philosophe-architecte*, c'est le lecteur qui doit construire et créer la « pensée nietzschéenne » afin de la comprendre. Naturellement, la valeur de ces constructions et créations varie tout comme chaque construction architecturale n'est pas d'égale valeur. III) Plus spécifiquement par rapport à la forme aphoristique, le lecteur peut « *achever* » la « pensée nietzschéenne » dans une *construction* ou *création* originale de deux façons; soit dans un esprit d'interprétation philosophique plus impersonnel, soit dans un esprit d'interprétation philosophique plus personnel.

IV) L'esprit philosophique impersonnel a tendance à envisager les aphorismes comme une scène philosophique parmi tant d'autres dans la grande pièce nietzschéenne. Ce type de lecteur s'adonne généralement à une lecture où on cherche à donner voix à la pensée de l'auteur afin d'en tirer une vue et une compréhension d'ensemble. Pour ce faire, le lecteur mène bien souvent une lecture thématique-synthétique et trans-aphoristique ayant la caractéristique de replacer les aphorismes dans un *espace thématique virtuel* où ils deviennent *uni-formes* et où on peut les parcourir comme s'il s'agissait d'un bloc *monolithique*. Le succès d'une telle lecture repose sur sa capacité de synthèse qui en retour repose sur des exigences de cohérence et de continuité dans la « pensée nietzschéenne ». En quelque sorte, cette « synthèse » *est* la construction (voire la création) de la part du lecteur qui est en même temps un *espace*

thématique virtuel régi par les lois de la cohérence (thématico-synthétique) et de la continuité (trans-aphoristique). Dans cet espace, l'autonomie et la particularité qui différencient chaque aphorisme *en particulier* sont pourtant perdues (la lecture *pour-soi*).

V) L'esprit philosophique plus personnel a tendance à envisager les aphorismes comme des pièces de théâtre à part entière. Pour lui, chaque aphorisme est lu et compris par rapport à ce qu'il présente de particulier et de manière autonome vis-à-vis des continuités thématiques qu'il est possible de tisser entre certains aphorismes. Ainsi, le lecteur peut à travers sa « *ruminatio*n » répondre dans sa vie et par son vécu aux questions que soulèvent ceux-ci. Ce type de lecture est effectivement plus personnel mais il permet néanmoins d'« *achever* » ce qui dans la pensée nietzschéenne exige la collaboration créative du lecteur (on parle alors d'une lecture *pour-moi*)

VI) Enfin, la « métaphore du théâtre » permet de comprendre dans une image probante les perspectives interprétatives qu'ouvre la forme aphoristique dans les œuvres de Nietzsche. Par là, il devient possible de saisir en quoi Nietzsche peut parler et exiger du lecteur un « *art de l'interprétation* » afin de déchiffrer ses aphorismes.

Cinquième partie

– *Also sprach Zarathoustra* –

I) Le drame de Zarathoustra

Plusieurs des aphorismes les plus souvent cités en exemple de la pensée nietzschéenne communient effectivement à l'art théâtral et la philosophie. Qu'il s'agisse de l'homme insensé qui annonce que « *Dieu est mort* »¹⁵⁹, ou bien de la grande descente de Zarathoustra de sa montagne¹⁶⁰, ces événements sont autant de mises en scène dramatiques que des aphorismes philosophiques. La « mort de Dieu » est elle-même comprise par Nietzsche comme un « *spectacle* [Schauspiel] »¹⁶¹, visible pour ceux dont le regard est pénétrant.

Après le *Gai savoir*, c'est résolument la figure de Zarathoustra qui prend l'avant-scène dans la pensée nietzschéenne. Mais le rapport qu'entretient *Ainsi parlait Zarathoustra* avec les œuvres aphoristiques qui le précèdent est intrigant. Ce livre, comprenant une teneur poétique et symbolique beaucoup plus importante que les œuvres aphoristiques, fait souvent référence de manière parodique à *La Sainte Bible*¹⁶². Il se calque en effet sur la structure dramatique au moyen de laquelle ces Écritures Saintes présentent les événements racontés. Ce que Nietzsche y met en avant et ce qui fait en partie la force de la *Sainte Bible*, c'est, comme le soulignera aussi George Bataille (1897-1962), la *dramatisation* des événements¹⁶³. Par cette dramatisation, une puissance affective se voit ainsi conférée aux événements racontés; le chemin de croix, la crucifixion et la mort du Christ expirant pour nos péchés sont des scènes ayant justement frappé l'imaginaire et façonné les moyens à partir desquels les « Bonnes Nouvelles » se sont par la suite transmises. Tout comme, dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, on peut souligner les scènes comme celle portant sur les trois métamorphoses, celle de la rédemption et celle du jeune pâtre qui, suffoquant, mord le serpent qui l'étouffe pour ensuite rire comme « *jamais homme n'a ri comme lui sur cette terre* »¹⁶⁴. Qu'il s'agisse de l'homme insensé, de la « mort de Dieu » ou bien de la figure dramatique qu'est Zarathoustra et des diverses rencontres qu'il fait au long de

¹⁵⁹ *Le gai savoir*, p. 149, § 125. [KSA, III, p. 480-482, § 125]

¹⁶⁰ *Le gai savoir*, p. 232-233, § 342. [KSA, III, p. 571, § 342]

¹⁶¹ *Le gai savoir*, p. 237, § 343. [KSA, III, p. 573, § 343]

¹⁶² *Nietzsche l'antipode. Le drame de Zarathoustra*, p. 13.

¹⁶³ Bataille, George. *L'expérience intérieure*, Éditions Gallimard (coll. « Blanche »), 1943, p. 22.

¹⁶⁴ *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 209. [KSA, IV, p. 202]

son parcours, la philosophie nietzschéenne compose ici sa force à l'aide de l'élément dramatique. Dans l'optique d'une lecture thématique-synthétique et trans-aphoristique, et malgré qu'*Ainsi parlait Zarathoustra* ne soit pas chez Nietzsche l'une de ses œuvres aphoristiques, aucune distance ne séparerait cependant cette œuvre poétique des autres œuvres aphoristiques à cet égard.

Zarathoustra, de plus, se présente comme un voyageur et un philosophe, au même titre qu'un de « *ces livres esprits qui hantent la montagne, la forêt et la solitude* »¹⁶⁵ qu'annonce déjà *Humain, trop humain*. Or, à l'image de Dionysos, on doit cependant éviter de comprendre l'élément dramatique d'*Ainsi parlait Zarathoustra* comme étant l'enseignement d'un certain rôle, celui de Zarathoustra, que le lecteur pourrait volontairement jouer comme comédien. À bien des égards, le drame de Zarathoustra est celui d'être seul et incapable de trouver des hommes véritablement à la hauteur de son enseignement¹⁶⁶. Avant même de pouvoir enseigner aux comédiens d'ailleurs, Zarathoustra travaille à débusquer leur comédie¹⁶⁷. Nietzsche lui-même procède de cette façon, et, bien sûr, tente d'éviter que ses lecteurs se fassent simples comédiens de sa pensée – en effet, gare à ceux qui se proclament « nietzschéens ». Il veut pourtant, comme nous l'avons dit, que ses lecteurs soient de vrais *philosophes-architectes* capables d'« *achever* » sa pensée afin de la dépasser en s'élevant et s'épanouissant ainsi par eux-mêmes.

Zarathoustra et Dionysos n'en demeurent pas moins unis. L'enseignement de Zarathoustra n'est rien d'autre que celui de l'Éternel Retour¹⁶⁸ qui exige pour être compris un type spécifique d'homme, c'est-à-dire un « Surhomme » qui est *dur* et en mesure de soutenir le poids le plus lourd, la pensée qu'est celle de l'Éternel Retour. Ce qui parachève cependant cette pensée, et plus généralement l'enseignement de Zarathoustra, serait la sagesse dionysiaque¹⁶⁹ – c'est-à-dire Dionysos en tant qu'affirmation du devenir, acceptation de l'innocence du devenir, mesure et démesure, procréation, conservation et destruction, retour éternel du même... *Ainsi parlait Zarathoustra* n'est donc pas un monologue. Comme les œuvres aphoristiques, un dialogue s'établit entre l'enseignement de Zarathoustra et son lecteur. Et tout comme dans les

¹⁶⁵ *Humain, trop humain I*, p. 336, § 638. [KSA, II, p. 363, § 638]

¹⁶⁶ *Nietzsche l'antipode. Le drame de Zarathoustra*, p. 46.

¹⁶⁷ *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 312. [KSA, IV, p. 317]

¹⁶⁸ « *Car tes animaux savent bien, ô Zarathoustra, qui tu es et qui tu dois devenir : tu es le prophète du Retour éternel. C'est là ta destinée !* » (*Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 275. [KSA, IV, p. 275])

¹⁶⁹ *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 430. [Notes et variantes]

œuvres aphoristiques, ce dialogue ne peut se faire qu'entre « esprits libres » (suivant une lecture thématique-synthétique et trans-aphoristique).

II) Ruminer comme une vache

Ainsi parlait Zarathoustra amorce pourtant le début de la fin des œuvres aphoristiques chez Nietzsche. En effet, comme ce fut mentionné, *Ainsi parlait Zarathoustra* n'est pas une œuvre aphoristique. La preuve en est d'ailleurs que l'enseignement de Zarathoustra est dispensé par maximes. Le protagoniste du livre parle, pense et enseigne en « maxime[s] »¹⁷⁰. De plus, on apprend à cet effet que le signe distinctif de la maxime vis-à-vis de la sentence et l'aphorisme réside dans le fait que l'auteur d'une maxime « ne veut pas être lu, mais appris par cœur »¹⁷¹.

Il n'en demeure pas moins qu'une information précieuse est transmise dans *Ainsi parlait Zarathoustra* qui est en mesure d'éclairer le lecteur sur la « ruminantion » qu'il doit exercer en lisant les aphorismes nietzschéens. Comme le souligne le philosophe dans sa préface à la *Généalogie de la morale*, il faut certainement « savoir ruminer » à l'image de la « race bovine » si le lecteur compte être à la hauteur d'un « art de l'interprétation » digne de ce nom. Au début du présent travail de recherche, cette consigne de Nietzsche nous était apparue tout particulièrement déroutante étant donné que les autres références dans son œuvre au sujet de la « ruminantion », et de la « race bovine » étaient toujours inscrites dans des remarques péjoratives : plus souvent qu'autrement, Nietzsche faisait référence à la « ruminantion » et à la « race bovine » – l'une des races les moins solitaires et des plus grégaires soit dit en passant – pour mieux illustrer la vulgarité du « peuple », ou même de George Sand, par rapport à la liberté d'esprit du *philosophe-artiste*. *Ainsi parlait Zarathoustra* résout pourtant en grande partie cette énigme.

On peut d'abord souligner qu'une des scènes les plus importantes où Zarathoustra raconte les trois métamorphoses de l'esprit a lieu dans une ville nommée « la Vache bariolée »¹⁷². Bien que cette scène se situe au tout début du livre, les références à la « race

¹⁷⁰ Il faut préciser qu'en effet, la traduction française traduit « Spruch » (dicton), « Lehre » (leçon) et « Gebot » (règle) par « maxime ». (*Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 78, 203, 215, 222, 245, 258, 304. [KSA, IV, p. 48, 195, 208, 216, 242, 257, 307])

¹⁷¹ *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 78. [KSA, IV, p. 48]

¹⁷² *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 65. [KSA, IV, p. 31]

bovine » sont omniprésentes dans *Ainsi parlait Zarathoustra*. En effet, en lien avec la notion de la « *rumination* », une autre scène retient l'attention dans la quatrième et dernière partie que Nietzsche ajouta en 1885.

À la recherche de l'« Homme supérieur » de qui Zarathoustra entend un cri de détresse, ce dernier s'approche d'un orateur au milieu d'un troupeau de vaches. Le lecteur apprend de cette scène par la voix de l'orateur que les vaches ont « *inventé* [l'art] *de ruminer* »¹⁷³ et même qu'il faut alors apprendre d'elles « *à ruminer* »¹⁷⁴. La rumination étant décrite comme le moyen grâce auquel on en vient à se libérer de la *tristesse*, plus particulièrement du *dégoût* de la vie. Toutefois, il faut comprendre que ce n'est pas simplement l'acte de ruminer qui évacue la tristesse et le dégoût de la vie mais plus spécifiquement ce sur quoi on rumine. Dans sa préface à la *Généalogie de la morale*, Nietzsche propose à ses lecteurs, voire aux « esprits libres », de ruminer ses *aphorismes*. Cette rumination se trouve à être justement la première étape artistique en vue d'une création architecturale de sa pensée. Mais cette idée que par la création on en vient à évacuer la tristesse et le dégoût de la vie apparaît dès la *Naissance de la tragédie*. Face à ce qui est *insupportable* dans la vie, ce qui attriste et dégoûte, Nietzsche à l'époque avançait que l'art, de par ses effets sublimes et comiques, était en mesure d'apaiser la vie, de rendre supportable ce qui en elle demeurerait pour l'homme insupportable. C'est d'ailleurs par cette impulsion artistique et créative que les dieux grecs d'Olympe auraient été créés, croit Nietzsche¹⁷⁵. Qui plus est, il s'avère que c'est cette même impulsion artistique qui serait à l'origine même de la tragédie grecque.

Au lieu d'aboutir à une « *consolation métaphysique* » cependant, au sens où la création fictive des dieux d'Olympe aurait permis aux Grecs de justifier pour eux la vie, ruminer les aphorismes de Nietzsche devrait normalement mener à un *gai savoir*, ne proposant aucune esquivé métaphysique face à la vie, mais bien plutôt à une affirmation pleine et entière du devenir de la vie et des perspectives possibles sur elle. Puisque c'est l'existence même du lecteur qui est en jeu, ce savoir ne peut certainement pas s'atteindre *uniquement* au moyen d'une lecture thématique-synthétique et trans-aphoristique complètement dénuée d'un rapport personnel. Le lecteur doit se donner corps et âme à sa lecture des aphorismes nietzschéens et

¹⁷³ *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 329. [KSA, IV, p. 336-337]

¹⁷⁴ *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 326. [KSA, IV, p. 334]

¹⁷⁵ *Naissance de la tragédie*, p. 36-37, § 3. [KSA, I, p. 36, § 3]

c'est seulement de la sorte que, *personnellement*, il peut être en voie de connaître ce qu'est véritablement le *gai savoir*.

III) *Le rôle du lecteur*

Il est enfin possible de comprendre en quoi la « *ruminatio*n » est une partie intégrante de l'« *art de l'interprétation* » des aphorismes nietzschéens. I) *Ainsi parlait Zarathoustra* n'est pas une œuvre aphoristique mais plutôt le produit d'une sagesse qui s'exprime en maximes. II) Dans l'optique d'une lecture thématique-synthétique et trans-aphoristique cependant, il n'y a pas de distance qui sépare *Ainsi parlait Zarathoustra* et son enseignement en maximes vis-à-vis des œuvres aphoristiques qui le précèdent étant donné qu'ils partagent ensemble une *continuité* thématique – « esprit libre », la sagesse dionysiaque, affirmation du devenir, acceptation de l'innocence du devenir, mesure et démesure, procréation, conservation et destruction, retour éternel du même... – et surtout, le prolongement d'une philosophie qui tient en grande partie la force de son élément dramatique. III) Mais Zarathoustra permet aussi au lecteur d'apprendre que la « *ruminatio*n », une composante fondamentale de l'« *art de l'interprétation* » visant à comprendre les aphorismes nietzschéens, a pour but de rendre le lecteur réceptif à un *gai savoir*. C'est en fait dans la « *ruminatio*n » des aphorismes nietzschéens que le lecteur en vient à bout – s'il parvient à bien les interpréter et déchiffrer – et affirmer la vie, à développer une légèreté d'esprit, à changer de perspective, à faire preuve de liberté, à pouvoir rire du sérieux, du tragique et de l'injustice de la vie; bien plus, et à plus forte raison, un lecteur qui en vient par la ruminatio

des aphorismes nietzschéens à reconnaître ce *gai savoir* développe par son cheminement un « esprit libre ».

Sixième partie

– Lectures thématique-synthétiques et trans-aphoristiques –

I) Avantages et inconvénients de la lecture thématique-synthétique et trans-aphoristique

On connaît les qualités et les défauts d'une lecture thématique-synthétique et trans-aphoristique. Suivant cette perspective, le lecteur est en mesure de construire un fil conducteur thématique qui traverse des œuvres manifestement distinctes en ce qui a trait à leurs formes d'expression. Plus précisément au sujet de l'expression aphoristique, la *continuité* thématique en vient à rendre l'aphorisme *uni-forme*, au sens où cette forme d'expression ne se distingue plus des autres modes d'expression (poésie, prose poétique, prose philosophique, maxime, sentence) dans l'*espace thématique virtuel* que défriche une lecture thématique-synthétique et trans-aphoristique. En d'autres mots, l'œuvre de Friedrich Nietzsche n'est plus qu'un bloc *monolithique* où l'on fait fi des particularités expressives et de l'autonomie qu'on réserve généralement à chaque forme d'expression.

Toutefois le plus grand préjudice que comporte cette perspective de lecture serait qu'il va souvent à l'encontre de la « pensée nietzschéenne » elle-même. C'est que dans une lecture thématique-synthétique et trans-aphoristique, le rapport personnel que le lecteur peut entretenir avec les écrits nietzschéens est perdu au profit d'une interprétation qui perde de vue les exigences de l'auteur vis-à-vis son lecteur. Ce faisant, l'impersonnalité de la lecture thématique-synthétique et trans-aphoristique porte préjudice à la consigne de Nietzsche à l'attention de ses lecteurs selon laquelle ses écrits doivent avoir une portée dans la vie réelle. Par sa manière de procéder, une lecture thématique-synthétique et trans-aphoristique marque donc une profonde césure entre l'œuvre et son efficacité dans la vie. Suivant la tradition moraliste dans laquelle s'inscrit l'auteur d'*Humain, trop humain*, d'*Aurore* et du *Gai savoir*, l'aphorisme, la sentence et même la maxime sont des formes d'expression qui visent pourtant à « *élever* [züchten] »¹⁷⁶ le lecteur. À distinguer, cependant, de la volonté de « *domestiquer* »¹⁷⁷ l'homme comme l'ont fait le christianisme ou bien les philosophiques dogmatiques. Malgré toutes les qualités qu'on peut

¹⁷⁶ *L'Antéchrist*, suivi de *Ecco homo*, p. 16, § 3. [KSA, VI, p. 170, § 3]

¹⁷⁷ *L'Antéchrist*, suivi de *Ecco homo*, p. 101, § 2. [KSA, VI, p. 255, § 2] Voir aussi : *Crépuscule des idoles*, p. 47-50, § 1 à § 5. [KSA, VI, p. 98-102, § 1 à § 5]

attribuer à une lecture thématique-synthétique et trans-aphoristique, l'édification effective du lecteur demeure toutefois perdue comme l'angle mort de cette perspective de lecture.

Il s'ensuit que c'est tout à l'honneur de la « métaphore du théâtre » de pouvoir prendre en compte, simplement et efficacement, la lecture thématique-synthétique et trans-aphoristique et une lecture plus sensible à la particularité et à l'autonomie de chaque aphorisme. Elle permet alors de mieux rendre compte des perspectives auxquelles a droit le lecteur en interprétant les aphorismes de l'œuvre de Nietzsche.

On sait qu'une lecture thématique-synthétique et trans-aphoristique est possible en principe. Les premières parties de ce travail de recherche en témoignent. Ainsi, il ne faut pas se surprendre que les analyses de Peter Sloterdijk et Sarah Kofman privilégient cette perspective de lecture lorsqu'ils construisent à leur manière la « pensée nietzschéenne ». Ce qui importe cependant, c'est maintenant de voir comment ceux-ci s'y prennent pour destituer la forme aphoristique de la pensée nietzschéenne de son statut d'expression particulière et autonome. Il va de soi que construire un fil conducteur thématique « en ligne droite » et dans une « logique du succès » s'inscrit dans leur stratégie de lecture. Encore faut-il voir comment ils en viennent à défricher un *espace thématique virtuel* où, hiérarchiquement, l'importance de l'expression aphoristique est moindre ou même inexistante. En même temps, ces commentateurs serviront d'exemple pour souligner comment la « métaphore du théâtre » peut être employée à mauvais escient.

II) Peter Sloterdijk, lecteur de Friedrich Nietzsche

Peter Sloterdijk adopte effectivement la « métaphore du théâtre » pour mieux saisir l'œuvre de Nietzsche. À son point de vue, l'une des thèses centrales de la pensée nietzschéenne se découvre dès la *Naissance de la tragédie* comme nous l'avons vu plus haut. Elle veut que le drame essentiel d'une existence humaine serait que la vie soit *insupportable*¹⁷⁸. Comme

¹⁷⁸ Sloterdijk croit en effet que ces deux principes régissent bien la philosophie nietzschéenne en général et la *Naissance de la tragédie* en particulier : « la vie individuelle ordinaire est un enfer fait de souffrance, de brutalité, de bassesse et d'empêchement, pour lequel il n'y a pas d'appréciation plus pertinente que la sombre sagesse du Silène dionysiaque : le bien suprême pour l'homme, c'est de ne pas être né, le second des biens, c'est de mourir sous peu. (...) Cette vie ne devient supportable que par l'ivresse ou par le rêve – par ce double chemin de l'extase, qui est ouvert aux hommes vers leur auto-délivrance. » (*Le penseur sur scène : le matérialisme de Nietzsche*, p. 52-53.)

l'explique la *Naissance de la tragédie*, seuls l'ivresse (Dionysos) et le rêve (Apollon) seraient en mesure de rendre la vie tolérable en tant que forces créatrices propices à la création de fictions (comme les dieux grecs) ou d'œuvres d'art (comme la tragédie grecque) qui, par leur présence, justifierait la vie. Pour le dire plus simplement, l'art et plus particulièrement la création artistique permettraient à l'homme de mieux vivre en le préservant de la tristesse et du dégoût de la vie.

Ceci amène Sloterdijk à soutenir qu'on ne saurait comprendre Nietzsche sans saisir en même temps l'« événementialité »¹⁷⁹ de sa pensée. Si la question centrale de la philosophie nietzschéenne est « qui suis-je? », il est impossible d'y répondre sans considérer en détail les événements marquants de sa vie où justement Nietzsche offre une réponse à cette question. En effet, aux yeux de Sloterdijk, cette réponse permet d'apprécier précisément « qui » est Nietzsche? Par extension, elle nous permettrait de comprendre comment ce dernier est parvenu à créer une œuvre lui rendant la vie supportable. Sloterdijk envisage alors l'œuvre de Nietzsche et sa vie comme étant indissociables. C'est un premier geste posé *de la part du commentateur* pour mieux rendre *sa lecture* impersonnelle et ne faire de chaque aphorisme qu'un petit théâtre dans la vie de son auteur :

Toujours est-il qu'il est devenu courant à propos de Nietzsche de rappeler qu'il y a des penseurs dont on peut étudier l'œuvre indépendamment de leur biographie, et des penseurs chez qui l'histoire de leur vie et celle de leur pensée forment une unité indissoluble; Nietzsche ferait partie de cette dernière catégorie¹⁸⁰.

Il poursuit résolument dans cette voie en prétendant que les œuvres de Nietzsche brouillent les lignes qui séparent l'écriture et la vie de l'auteur en réhabilitant des notions comme celles du « goût » et de « l'humeur » dans sa philosophie. Nietzsche aurait mis en scène « *dans une conception moderne, la tendance physis à devenir verbe* »¹⁸¹. Autrement dit, l'œuvre de Nietzsche ne serait rien d'autre que l'expression d'une « *spiritualité corporelle* », précisément celle de son auteur, sans pour autant que cette « *spiritualité* » devienne « *une pensée qui pense au corps* », ou qui oppose le « *corporel contre le spirituel* »¹⁸².

¹⁷⁹ *Le penseur sur scène : le matérialisme de Nietzsche*, p. 7.

¹⁸⁰ *Le penseur sur scène : le matérialisme de Nietzsche*, p. 15.

¹⁸¹ *Le penseur sur scène : le matérialisme de Nietzsche*, p. 150.

¹⁸² *Le penseur sur scène : le matérialisme de Nietzsche*, p. 144.

Ainsi, chaque œuvre nietzschéenne devient à la lecture de Sloterdijk une période dans la vie de son auteur, où, en continuité avec la « métaphore du théâtre », celui-ci porte ni plus ni moins un « masque »¹⁸³. De plus, il se trouve que Nietzsche porte autant de « masques » qu'il joue de rôles par l'entremise de ses œuvres. Une telle lecture de l'ensemble de son œuvre paraît à première vue défendable puisque, de la manière dont Nietzsche tente de répondre à la question « qui suis-je? », il en vient lui-même à *dramatiser* sa quête de réponse.

La première scène sur laquelle joue Nietzsche, aux dires de Sloterdijk, serait celle du suicide professionnel qu'il s'est infligé avec la publication de la *Naissance de la tragédie*. Brillant, on sait que Nietzsche obtient comme jeune adulte une chaire de philologie classique de l'université de Bâle. En pensant qu'un grand futur lui est promis, il entreprendrait alors la rédaction d'une œuvre à la hauteur de son talent et de ses ambitions, quitte à troubler un peu le milieu philologique de son temps. Ce fait est d'autant plus probant, selon Sloterdijk, que Nietzsche tenterait alors de s'identifier comme un acteur majeur en mesure de jouer sur la même scène que les grands de l'histoire de la pensée philosophique. La *Naissance de la tragédie* viserait notamment à l'inscrire dans l'histoire en annonçant d'une manière provocante le retour de l'esprit dionysiaque dans la musique allemande. Son livre, et la pensée qu'il véhicule, serait le moment précis où toute une époque prendrait véritablement conscience d'elle-même et de son importance. À la question « qui suis-je? », Nietzsche répondrait durant la première période de sa vie universitaire en portant le masque du « *mystagogue* »¹⁸⁴ et du wagnérisme, et par extension, d'un penseur qui croit au retour de la sagesse dionysiaque.

Quelques années plus tard cependant, une nouvelle période de sa vie s'entamerait. Sloterdijk la nomme « *psychocritique* »¹⁸⁵ car elle se présente à peu près à la même époque où Nietzsche commence à mettre l'accent dans ses écrits sur l'observation psychologique, comme il le fait dans *Humain, trop humain* et les œuvres aphoristiques qui suivent. Ensemble, *Humain, trop humain*, *Aurore* et le *Gai savoir* poursuivraient l'« *entreprise dramatique* »¹⁸⁶ de Nietzsche puisqu'il se présenterait nouvellement sur scène en tant que psychologue. La rupture avec Wagner encore bien fraîche, « *dorénavant le mot d'ordre est : Voltaire contre Wagner, l'esprit*

¹⁸³ *Le penseur sur scène : le matérialisme de Nietzsche*, p. 96-98.

¹⁸⁴ *Le penseur sur scène : le matérialisme de Nietzsche*, p. 42.

¹⁸⁵ *Le penseur sur scène : le matérialisme de Nietzsche*, p. 78.

¹⁸⁶ *Le penseur sur scène : le matérialisme de Nietzsche*, p. 132.

latin contre la lourdeur germanique, l'esprit libre contre l'esprit fanatique »¹⁸⁷. Il délaisserait donc le « masque » du wagnérisme pour emprunter celui du « comédien du positivisme »¹⁸⁸. Sa prose se fera alors plus apollinienne en quelque sorte : plus courte avec de forts accents de rationalisme et de positivisme mais en même temps, plus dure vis-à-vis de ses contemporains, plus méchante envers les idéalistes. Dionysos n'en demeurerait pas moins en retrait alors qu'Apollon prendrait le devant de la scène. En ce qui a trait aux aphorismes nietzschéens de cette époque justement, Sloterdijk juge qu'il « faut les lire – avec leur rationalisme appuyé et leur pétulance positive – comme des dionysies orales en miniature »¹⁸⁹.

Il faudrait cependant attendre la venue de Zarathoustra pour que cette période « médiane » et « psychocritique » s'achève et que débute un nouveau chapitre de sa vie, plus important encore. Comme l'explique Sloterdijk :

Zarathoustra redressé de toute sa taille qui, fort ténor de l'immoralisme, fera entendre par-dessus la rampe ce que son prédécesseur psychologisant n'avait entonné que comme aphorisme, comme taquinerie, comme miniature et comme petit théâtre intellectuel¹⁹⁰.

Suivant Sloterdijk, *Ainsi parlait Zarathoustra* ne serait pas à proprement parler dans un rapport de complémentarité avec les œuvres aphoristiques, car tel qu'il conçoit le cheminement vécu par Nietzsche, ce livre capital serait véritablement l'aboutissement de ce qui se présentait auparavant – et il faut remarquer le jugement diminutif qui a lieu dans cette formule – « *que comme aphorisme, comme taquinerie, comme miniature et comme petit théâtre intellectuel.* » En effet, Sloterdijk sous-entend que l'aphorisme n'est qu'une forme d'expression *incomplète* ou *inachevée* dont Nietzsche – non pas son lecteur – viendrait palier les lacunes avec *Ainsi parlait Zarathoustra*. C'est de cette manière que Sloterdijk en vient à créer un *espace thématique virtuel* où la valeur de l'expression aphoristique chez Nietzsche se trouve systématiquement rabaissée. Sa lecture biographique de l'œuvre nietzschéenne aide à produire cet effet.

Il importe peu pour cet interprète que Nietzsche pense justement l'inachèvement de ses aphorismes comme étant l'une de leurs plus grandes valeurs. La lecture thématique-synthétique

¹⁸⁷ *Le penseur sur scène : le matérialisme de Nietzsche*, p. 136.

¹⁸⁸ *Le penseur sur scène : le matérialisme de Nietzsche*, p. 100.

¹⁸⁹ *Le penseur sur scène : le matérialisme de Nietzsche*, p. 138.

¹⁹⁰ *Le penseur sur scène : le matérialisme de Nietzsche*, p. 79.

de Sloterdijk, même en adoptant la « métaphore du théâtre », ne reconnaît aucune importance à cette particularité et autonomie de l'expression aphoristique, si ce n'est que pour la déclasser. Effectivement, l'espace thématique-synthétique que dégage Sloterdijk en se basant sur le parcours vécu par Nietzsche lui permet de parcourir sans obstacle et d'une manière trans-aphoristique la « pensée nietzschéenne » – celle-ci n'étant plus comprise dans un aphorisme *en particulier*, mais bien plutôt, à une vie toute entière. À l'intérieur de l'espace que Sloterdijk se crée, on découvre l'œuvre de Nietzsche en parcourant les différentes formes d'expression de manière *uni-forme*, voire de manière indifférenciée. Sa lecture ne tient donc pas compte du type de lecture ruminante qu'exige l'écriture aphoristique et Sloterdijk s'avère ainsi un de ces « amis de l'auteur » qui sont pourtant « les pires lecteurs » puisque ses analyses biographiques se veulent davantage le témoignage de la vie de l'auteur que celui de l'interprète¹⁹¹. En effet, il s'affaire, comme nous le verrons maintenant avec Sarah Kofman, à construire une interprétation ne tenant pas compte des exigences de Nietzsche envers ses lecteurs.

III) Sarah Kofman, lectrice de Friedrich Nietzsche

S'intéressant aux évidentes vertus de la « métaphore du théâtre », Sarah Kofman aborde aussi les thèmes dont il a été question en première partie de ce travail de recherche : le « spectateur-artiste »¹⁹², l'« auditeur-artiste »¹⁹³ et le « spectateur idéal »¹⁹⁴. De plus, son point de départ est identique à celui des analyses précédentes de Sloterdijk. Mais au lieu de développer une lecture biographique, en soulignant l'« événementialité » de sa pensée et en voyant dans quelques événements de sa vie les indices révélateurs de « qui » est Nietzsche et comment il sut se rendre la vie tolérable, Kofman envisage la question de l'*insupportabilité* de la vie dans une nouvelle optique. Elle vise à démontrer qu'en s'appuyant sur cette idée, présente dès la *Naissance de la tragédie* et dont elle croit qu'elle parcourt l'ensemble de son œuvre, il est possible de révéler comment la philosophie des penseurs canoniques – Platon, Aristote,

¹⁹¹ « Ceux qui ne veulent rien savoir du contenu, mes prétendus amis, par exemple, se font tout à fait « impersonnels » [unpersönlich] : ils me félicitent en termes vagues de ma « réussite », et constatent un progrès qui se traduit par un ton plus serein... » (*L'Antéchrist*, suivi de *Ecco homo*, p. 134, § 3. [KSA, VI, p. 303, § 3])

¹⁹² *Nietzsche et la scène philosophique*, p. 104.

¹⁹³ *Nietzsche et la scène philosophique*, p. 112.

¹⁹⁴ *Nietzsche et la scène philosophique*, p. 92.

Descartes, Kant, Hegel... – ne serait qu'un « *cas particulier de catharsis* »¹⁹⁵. Comme la tragédie, la philosophie viserait « *au moyen de ses concepts et de ses voiles, à procurer allègement et sérénité* »¹⁹⁶ face à ce qui dans la vie demeure insupportable. Il faudrait comprendre qu'à ce titre, globalement « *le destin de la philosophie et celui de la tragédie sont étroitement liés* »¹⁹⁷.

La perspective de lecture de Sloterdijk et celle de Kofman demeurent pourtant analogue. Sloterdijk voulut parcourir l'ensemble de l'œuvre nietzschéenne en s'affranchissant de ses différentes formes d'expression à l'aide d'un thème central de la *Naissance de la tragédie* (l'insupportabilité de la vie), et Kofman, quelques années plus tôt, procède de manière très semblable sauf à une exception près. Sloterdijk envisage l'insupportabilité de la vie comme un pont lui permettant d'interroger la vie de l'auteur pour mieux saisir l'ensemble de son œuvre. En revanche, Kofman conçoit ce thème comme étant la passerelle lui permettant de mieux comprendre les critiques de Nietzsche à l'endroit d'autres philosophes et philosophies. Mais dans les deux cas, on traverse l'œuvre de Nietzsche de manière trans-aphoristique à l'aide d'un thème philosophique majeur. Et dans les deux cas, c'est ainsi qu'hierarchiquement la forme aphoristique est déclassée.

La première scène sur laquelle s'attarde Kofman est celle de l'origine de la philosophie. Suivant Nietzsche, dit-elle, comprendre ce qu'est la philosophie, c'est forcément faire un retour à ses origines présocratiques. Pendant un glorieux mais bref instant, « *les grands types de l'esprit philosophique* » se sont en effet développés et la philosophie elle-même était synonyme de « *modèles de possibilité de vie* »¹⁹⁸. C'était, à vrai dire, un moment unique qui ne s'est pas reproduit depuis, même si la philosophie nietzschéenne aurait certainement tenté de reconquérir les conditions qui ont permis l'union de la vie créatrice avec la philosophie. Aux yeux de Nietzsche, explique Kofman, il faut en effet réparer tous les torts commis par les forces « *dégénérantes* » qu'auraient été Socrate, Platon et Aristote, quand ils se sont emparés des fragments des présocratiques¹⁹⁹. C'est eux qui établirent des interprétations dont la réception

¹⁹⁵ *Nietzsche et la scène philosophique*, p. 11.

¹⁹⁶ *Idem*.

¹⁹⁷ *Idem*.

¹⁹⁸ *Nietzsche et la scène philosophique*, p. 20.

¹⁹⁹ « *Et le malheur a voulu que les écrits conservés [des présocratiques] qui, comme écrits, pouvaient tomber dans les mains de n'importe qui, soient tombés en de bien mauvaises mains. Plus que tout autre, un texte fragmentaire est orphelin, peut être cité et sollicité en tous sens, inséré dans de tout autres contextes, greffé sur des textes*

demeure à ce jour canonique. Et c'est contre eux qu'il faudrait, comme Nietzsche s'y affaire nous dit Kofman, combattre leur point de vue avec une nouvelle interprétation mettant au jour le lien inhérent chez les présocratiques entre la vie et la philosophie. Comme le souligne Kofman en des termes résolument nietzschéens : « *il y a autant d'interprétations qu'il y a de types de forces qui s'emparent d'un texte* »²⁰⁰. Le problème des interprétations présocratiques de Socrate, Platon et Aristote réside justement dans le fait qu'ils ont bouleversé le précieux équilibre qui s'était pourtant établi à l'origine de la philosophie entre « l'instinct de vie » et « l'instinct de connaissance ». Avec eux, pour la première fois, c'est « l'instinct de connaissance » qui aurait supplanté « l'instinct de vie » et la philosophie aurait dès lors cessé d'être synonyme de « *modèles de possibilité de vie* » s'enracinant dans la création. Dorénavant, on a affaire selon Nietzsche à un « instinct de connaissance » incontrôlé et, par conséquent, à une connaissance stérile et inféconde au même titre que l'est, comme il en a déjà été question, l'étude de l'histoire « objective » ou même celle de la science²⁰¹. La souplesse de l'activité philosophique a cependant fait en sorte qu'elle a pu survivre avec le temps, mais en restant détournée de sa vocation première, étant réappropriée au profit d'idéologies ambiantes qui prétendirent l'enraciner dans la « vie » ou l'interprétation qu'ils s'en faisaient. À cet effet, Kofman croit que Nietzsche montre du doigt, entre autres mais surtout, l'Église, l'État et l'Université²⁰².

Sur cette base, la commentatrice monte ensuite la deuxième scène sur laquelle jouerait la philosophie nietzschéenne; c'est toujours Nietzsche sur scène, Kofman demeure constamment en retrait par rapport à sa lecture thématique-synthétique et trans-aphoristique. Elle tente de faire comprendre que pour Nietzsche « *l'instinct qui donna naissance à la philosophie est analogue à celui qui créa la tragédie* »²⁰³. La sérénité que procure la « *consolation métaphysique* » à laquelle est sujet le spectateur d'un théâtre authentiquement tragique serait en

réappropriateurs; la tradition de fragments s'effectue par un choix de citation déterminé par un contexte de pensée motivé par tel ou tel projet singulier. » (Nietzsche et la scène philosophique, p. 25.)

²⁰⁰ Nietzsche et la scène philosophique, p. 27.

²⁰¹ « Il faut établir la proposition : nous ne vivons que grâce à des illusions – notre conscience effleure la surface. Bien des choses échappent à notre regard. Il n'est pas non plus à craindre que l'homme se connaisse totalement, qu'il pénètre à tout instant toutes les lois des forces du levier, de la mécanique, toutes les formules de l'architecture, de la chimie, qui sont utiles à la vie. Il est bien possible que le schème entier en devienne connu. Cela ne change presque rien à notre vie. Pour elle il n'y a, dans tout cela, que des formules désignant des forces absolument inconnaissables. » (Le livre du philosophe, p. 55, § 50.)

²⁰² Nietzsche et la scène philosophique, p. 47.

²⁰³ Nietzsche et la scène philosophique, p. 56.

effet analogue à la sérénité de l'homme théorique. Dans chacun des cas, l'art et la pensée philosophique fonctionneraient en nous réconciliant avec l'insupportable dans la vie – le hasard, l'injustice, le devenir, la souffrance, la brutalité, la bassesse... Le théâtre tragique procurerait une sérénité grâce à ses effets sublimes et comiques qui remédieraient à l'horreur et au dégoût de la vie au même titre, par exemple, que la sérénité qui découle d'une connaissance reposant sur une doctrine de « l'Être » ou bien celle d'une « Vérité » immuable, statique ou éternelle. Ce serait là, suivant le vocabulaire de Kofman, le caractère « *pharmaceutique* »²⁰⁴ de l'art tragique et d'une pensée philosophie où « l'instinct de connaissance » supplante « l'instinct de vie ». Ce caractère serait d'ailleurs vivement dénoncé comme *décadent* dans l'œuvre plus tardive de Nietzsche. C'est qu'un art qui réconcilie l'homme avec la vie dans une « *consolation métaphysique* », ou une philosophie qui s'y prend au moyen d'un « *monde-vrai* »²⁰⁵, n'affirmeraient pas pleinement la vie afin de permettre à l'homme de s'édifier complètement. Au contraire, une telle conception de l'art et de la philosophie nierait la vie pour ce qu'elle est – un devenir constant – et tenterait subrepticement de l'« amender ».

IV) Lecture « pour-moi », lecture « pour-soi »

Les analyses de Sloterdijk et de Kofman nouent pourtant le nœud du problème de lecture souligné dans ce travail de recherche. Alors qu'il est vrai que dans son œuvre plus tardive Nietzsche abandonne l'idée de reconquérir les conditions qui ont permis aux présocratiques d'unir la vie créatrice avec la philosophie, il n'en demeure pas moins qu'il conserve la volonté que sa philosophie ait, *du moins*, une certaine efficacité dans la vie de ses lecteurs. Sur cette base, et malgré l'utilisation massive qu'ils font de la « métaphore du théâtre », les interprétations de Peter Sloterdijk et Sarah Kofman ne sont pas pleinement à la hauteur de l'« *art de l'interprétation* » qu'exige Nietzsche en ce qui a trait plus précisément à ses aphorismes. Pour reprendre les termes de Kofman, leurs propres interprétations perpétuent sans le savoir le clivage entre « l'instinct de vie » et « l'instinct de connaissance ». Adopter seulement la perspective thématique-synthétique et trans-aphoristique pour lire l'œuvre de Nietzsche est symptomatique de ce fait.

²⁰⁴ Nietzsche et la scène philosophique, p. 62.

²⁰⁵ Crépuscule des idoles, p. 30-31. [KSA, VI, p. 80-81]

Il s'avère que leurs interprétations sont effectivement le reflet de l'idée qu'ils se font de la philosophie. Ils ressemblent de fait à Socrate, Platon et Aristote interprétant les présocratiques. Insuffisamment critiques envers le statut même de leur propre discours, ils lisent suivant une perspective thématique-synthétique et trans-aphoristique sans toutefois se demander si procéder de la sorte respecte les consignes générales que Nietzsche assigne aux lecteurs de son œuvre, et plus particulièrement, les formes d'expression avec lesquelles il prit la peine de s'exprimer, dont la maxime, la sentence et l'aphorisme.

La valeur du présent travail de recherche espère résider dans le fait d'avoir révélé l'importance du type d'interprétation personnelle que Nietzsche défend lui-même. À l'image des interprétations de Sloterdijk et Kofman, on entend d'une part privilégier une lecture « *pour-soi* » où l'on lit l'œuvre de Nietzsche « *comme un récit ou un essai; mais du coup, le livre me concerne à peine* ». Mais Nietzsche souligne lui-même la nécessité d'une lecture « *pour-moi* » où « *je fais de cette forme anonyme [la sentence et l'aphorisme] la voix même de ma situation ou de mon humeur* ». Ces deux perspectives de lecture sont possibles dans la lecture des textes de Nietzsche. Certains préféreront plutôt une lecture « *pour-soi* » mais on peut certainement arguer, comme nous l'avons fait, que Nietzsche préfère qu'on le lise « *pour-moi* ». *Comment bien interpréter le rôle de lecteur des écrits aphoristiques de Friedrich Nietzsche?* La réponse est en quelque sorte la même qui a été offerte au début de cette recherche : tout dépend du rôle qu'on veut jouer.

Conclusion

– La « pensée nietzschéenne » en perspectives –

À l'image de certaines pièces classiques, ce mémoire de recherche s'est composé en trois actes. En vue de répondre à notre question principale, à savoir *Comment bien interpréter le rôle du lecteur des écrits aphoristiques de Friedrich Nietzsche?*, nous avons d'abord entrepris de lire l'œuvre de jeunesse de Friedrich Nietzsche, de la *Naissance de la tragédie* jusqu'aux *Considérations inactuelles*, afin d'identifier entre leurs lignes le portrait que Nietzsche dessine du lecteur idéal de ses aphorismes. Alors que ces œuvres traitaient très peu de la forme aphoristique en tant que telle, il a néanmoins été possible d'en dégager la notion très chère à Nietzsche du *philosophe-artiste*. Avec *Humain, trop humain*, *Aurore* et le *Gai savoir*, ses œuvres proprement aphoristiques, nous avons pu subséquemment étoffer le caractère du *philosophe-artiste* qui se résumait avant elles, entre autres, à un homme mûr et solitaire proposant et accueillant des idées « inactuelles » vis-à-vis son époque tout en investissant son cœur et son esprit dans ses lectures et ses écrits. Les œuvres aphoristiques de Nietzsche ont en effet permis d'explicitier encore davantage la marque du *philosophe* au moyen de la notion de « esprit libre » et du perspectivisme qu'il pratique, et en même temps, de préciser quel genre d'*artiste* auquel s'attend Nietzsche pour lire ses aphorismes – à savoir un *philosophe-architecte* qui achève sa pensée dans l'espoir de s'en édifier.

Or, nous nous sommes trouvés à ce point de nos analyses dans un moment critique. Il est devenu évident que la lecture que nous avons menée n'était plus à la hauteur des exigences de Nietzsche envers ses lectures d'aphorismes. D'une part, notre lecture n'accueillait pas en son sein le perspectivisme propre à l'« esprit libre » du *philosophe-architecte*. Elle se cloisonnait plutôt dans une seule perspective, celle d'une lecture *thématico-synthétique*. En d'autres mots, avec cette lecture, la forme aphoristique n'était plus véritablement notre objet d'étude mais bien les thèmes qu'on pouvait en dégager. La preuve en est, d'autre part, que dans l'espoir d'identifier comment bien interpréter le rôle du lecteur des aphorismes nietzschéens, nous avons parcouru son œuvre de manière *uni-forme*. Sans égards pour les différentes formes d'expression avec lesquelles Nietzsche s'était exprimé, de ses œuvres de jeunesse jusqu'à ses œuvres aphoristiques, et en même temps, sans le moindre souci pour ce que chaque aphorisme

dans la pensée nietzschéenne a d'autonomie et de particularité, nous avons traversé son œuvre de manière trans-aphoristique.

C'est alors qu'à ce moment critique, nous avons tenté de construire une nouvelle perspective sur l'œuvre de Nietzsche qui respecte *à la fois* la particularité de la forme aphoristique selon laquelle on peut bâtir une lecture *personnelle (pour-moi)*, sans négliger pour autant la valeur d'une lecture plus philosophiquement *impersonnelle* qui traverse par thèmes les aphoristiques pour en livrer une interprétation d'ensemble qui va au-delà de chaque aphorisme particulier (*pour-soi*). C'est aussi dans cet esprit que nous avons opposé notre interprétation aux lectures dans la seule perspective thématique-synthétique et trans-aphoristique qu'ont présentées Peter Sloterdijk et Sarah Kofman dans leurs écrits.

Dans ce mémoire de recherche, c'est la « métaphore du théâtre » qui a permis de construire dans une image probante les différentes perspectives de lecture des écrits aphoristiques chez Nietzsche. Avec celle-ci nous avons pu en effet défricher par notre interprétation un *espace partagé* entre la pratique philosophique et l'art théâtral. Mais comme ce mémoire en témoigne, cet espace ne fut pas unidimensionnel puisqu'il donna lieu précisément à au moins deux perspectives. L'une de celles-ci a été la lecture thématique-synthétique et trans-aphoristique de l'œuvre de Nietzsche. L'autre, à laquelle nous avons tenté d'insuffler vie, fut la lecture philosophique plus *personnelle*.

Il faut toutefois saisir que cet *espace partagé* entre la philosophie et l'art théâtral (Nietzsche/Solness, philosophe/metteur en scène, interprétation philosophique/art de l'interprétation, mise en scène philosophique/mise en scène théâtrale...) est le même qui donna aussi place à l'*espace thématique virtuel* de notre lecture thématique-synthétique et trans-aphoristique (le rôle du lecteur, le *philosophe-artiste*, l'« esprit libre », la « grande santé » de l'« esprit libre », le perspectivisme, le *philosophe-architecte*...). Cet espace demeure pourtant le résultat d'une interprétation créative et construite. On peut affirmer sans gêne que Nietzsche a eu raison de souligner la présence d'une dimension foncièrement esthétique à l'origine de la pratique philosophique : cette dimension s'est immiscée jusque dans l'articulation conceptuelle de ce travail de recherche.

L'*espace partagé* entre la philosophie et l'art théâtral est effectivement le produit d'une création. Mais en tant que telle, on peut dire que grâce aux différents interprètes passés et à venir, cet « espace » n'est demeuré et ne demeurera jamais statique. Nous l'avons effectivement

envisagé en constante évolution – entre autres, de Sloterdijk et Kofman jusqu’à nous – compte tenu du fait qu’il est toujours sujet à interprétation. C’est pourquoi nous concevons notre lecture comme une contribution. Notre interprétation n’a jamais condamné mais toujours affirmé l’*espace partagé* entre la philosophie et l’art théâtral. Et ce, nous l’avons fait malgré qu’une lecture *personnelle* demeure effectivement plus enracinée dans la vie et l’existence de chaque lecteur en particulier que ne le sont les virtualités thématiques *impersonnelles* de certaines interprétations philosophiques. Avec cette contribution, notre recherche fit en plus, à notre avis et par ricochet, une topographie de l’espace que peut occuper la métaphore du théâtre dans le discours philosophique de Nietzsche.

Certainement, l’une des raisons qui donna force à cette métaphore en vue d’éclairer les propos de Nietzsche est l’utilisation massive qu’il en fait dans son œuvre. Il a, en ce sens, développé et conservé à même sa philosophie un contenu résolument esthétique. Nietzsche tissa lui-même, comme on sait maintenant, énormément de liens entre l’art théâtral et la philosophie. Il faut peut-être alors s’avouer, somme toute, que ce travail de recherche n’a pas défriché à lui seul l’*espace partagé* entre ces deux domaines du savoir et de l’action, il n’a fait que pénétrer dans ce que la philosophie nietzschéenne avait déjà *mis en scène*.

Bibliographie

Œuvres de Friedrich Nietzsche

Sämtliche Werke – Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA), textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, Éditions de Gruyter (coll. « Deutscher Taschenbuch Verlag »), München, 1999.

Traductions françaises des œuvres de Nietzsche

— *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. de l'allemand par Geneviève Bianquis, GF-Flammarion, Paris, 2006.

— *Aurore*, trad. de par l'allemand par Julien Hervier, Éditions Gallimard (coll. « Folio/Essais »), Paris, 1980.

— *Considérations inactuelles I et II*, trad. de l'allemand par Pierre Rusch, Éditions Gallimard (coll. « Folio/Essais »), Paris, 1990.

— *Considérations inactuelles III et IV*, trad. de l'allemand par Henri-Alexis Baatsch, Pascal David, Cornélius Heim, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Éditions Gallimard (coll. « Folio/Essais »), Paris, 1990.

— *Crépuscule des idoles (ou comment philosopher à coups de marteau)*, trad. de l'allemand par Henri Jean-Claude Hémerly, Éditions Gallimard (coll. « Folio essais »), Paris, 1988.

— *L'Antéchrist*, suivi de *Ecco homo*, trad. de l'allemand par Jean-Claude Hémerly, Éditions Gallimard (coll. « Folio/Essais »), Paris, 1974.

— *Humain, trop humain I*, trad. de par l'allemand par Robert Rovini, Éditions Gallimard (coll. « Folio/Essais »), Paris, 1988.

— *Humain, trop humain II*, trad. de par l'allemand par Robert Rovini, Éditions Gallimard (coll. « Folio/Essais »), Paris, 1988.

— *La généalogie de la morale*, trad. de l'allemand par Isabelle Hildenbrand et Jean Gratién, Éditions Gallimard (coll. « Folio/Essais »), Paris, 1971.

— *Le gai savoir*, trad. de l'allemand par Pierre Klossowski, Éditions Gallimard (coll. « Folio/Essais »), Paris.

— *Le livre du philosophe*, texte établi à partir de l'édition *Kröner*, trad. de l'allemand par Angèle Kremer-Marietti, GF-Flammarion, Paris, 1969.

— *Naissance de la tragédie ou Hellénisme et Pessimisme*, trad. de l'allemand par Michel Haar, Éditions Gallimard (coll. « Folio/Essais »), Paris, 1989.

— *Par-delà bien et mal*, trad. de l'allemand par Cornélius Heim, Éditions Gallimard (coll. « Folio/Essais »), Paris, 1987.

— *La philosophie à l'époque tragique des Grecs*, trad. de l'allemand par Jean-Louis Backes, Michel Haar et Marc B. de Launay, Éditions Gallimard (coll. « Folio/Essais »), Paris, 1975.

— *Poèmes (1858-1888) – Fragments poétiques suivi de Dithyrambes pour Dionysos*, trad. de l'allemand par Michel Haar, Éditions Gallimard (coll. « Poésie »), Paris.

— *Volonté de puissance I*, trad. de l'allemand par Geneviève Bianquis, Éditions Gallimard (coll. « Tel »), Paris, 1995.

— *Volonté de puissance II*, trad. de l'allemand par Geneviève Bianquis, Éditions Gallimard (coll. « Tel »), Paris, 1995.

Littérature secondaire

Agamben, Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain?*, trad. de l'italien par Maxime Rovere, Édition Rivages poche (coll. « Petite bibliothèque »), 2008.

Artaud, Antonin. *Le théâtre et son double*, Éditions Gallimard (coll. « Folio essais »), 1964.

Barthes, Roland. « La Rochefoucauld : « Réflexions ou Sentences et maximes » », dans *Degré zéro de l'écriture. Suivi de : Nouveaux Essais critiques*, Le Seuil, Paris, 1972, page 71-88.

Bataille, George. *L'expérience intérieure*, Éditions Gallimard (coll. « Blanche »), 1943.

Benjamin, Walter. *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Éditions Allia, Paris, 2006.

Biaggi, Vladimir. *Le nihilisme*, GF-Flammarion (coll. « Corpus »), Paris, 1998.

Blanchot, Maurice. *L'Entretien infini*, Éditions Gallimard (coll. « nrf »), Paris, 1969.

Blondel, Éric. « Ruminations – Notes de lecture sur quelques aphorismes », dans *Lectures de Nietzsche*, choix de textes établi par J-F Balaudé et P. Wotling, Éditions Le livre de Poche (coll. « Philosophie »), Paris, 2000, page 398-399.

Deleuze, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*, Éditions PUF (coll. « Philosophie »), Paris, 2007.
— *Nietzsche*, Éditions PUF (coll. « Philosophie »), Paris, 2008.

Derrida, Jacques. *Éperons, Les styles de Nietzsche*, Flammarion (coll. « Champs d'essais »), Paris, 1999.

— *Otobiographie : l'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Éditions Gallilé (coll. « Philosophie en effet »), Paris, 1984.

Figal, Günter. *Nietzsche : Eine philosophische Einführung*, Éditions Reclam, Stuttgart, 1999.

Foucault, Michel. « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », dans *Lectures de Nietzsche*, choix de textes établi par J-F Balaudé et P. Wotling, Éditions Le livre de Poche (coll. « Philosophie »), Paris, 2000, page 102-130.

Gadamer, Hans Georg. *Nietzsche l'antipode. Le drame de Zarathoustra*, Éditions Allia, Paris, 2007.

Haar, Michel. *Nietzsche et la métaphysique*, Éditions Gallimard (coll. « Tel »), Paris, 1993.

Jaspers, Karl. *Nietzsche : Introduction à sa philosophie*, Éditions Gallimard (coll. « Tel »), Paris, 1950.

Kofman, Sarah. *Explosion I : De l'« Ecce Homo » de Nietzsche*, Éditions Galilée (coll. « La philosophie en effet »), Paris, 1992.

— *Explosion II : Les enfants de Nietzsche*, Éditions Galilée (coll. « La philosophie en effet »), Paris, 1993.

— *Nietzsche et la métaphore*, Éditions Galilée, Paris, 1983.

— *Nietzsche et la scène philosophique*, Éditions Galilée (coll. « Débats »), Paris, 1986.

Löwith, Karl. *De Hegel à Nietzsche*, Éditions Gallimard (coll. « Tel »), Paris, 1969.

— *Nietzsche : Philosophie de l'éternel retour du même*, trad. par Anne-Sophie Astrup, Éditions Hachette (coll. « Littératures »), Paris, 1958.

Rancière, Jacques. *Aisthesis : scènes du régime esthétiques de l'art*, Éditions Galilée (coll. « La philosophie en effet »), Paris, 2011.

— *L'inconscient esthétique*, Éditions Galilée (coll. « La philosophie en effet »), Paris, 2001.

— *Le partage du sensible : esthétique et politique*, La Fabrique-éditions, Paris, 2000.

— *Le spectateur émancipé*, La Fabrique-éditions, Paris, 2008.

Schlechta, Karl. *Le cas Nietzsche*, trad. de l'allemand par A. Coeuroy, Éditions Gallimard (coll. « Tel »), Paris, 1960.

Simmel, Georg. *Pour comprendre Nietzsche*, Éditions Gallimard (coll. « Le cabinet des Lettrés »), trad. de l'allemand par C. David, Paris, 2006.

Sloterdijk, Peter. *La compétition des Bonnes Nouvelles : Nietzsche évangéliste*, Éditions de Mille et une nuits, Paris, 2002.

— *Le penseur sur scène : le matérialisme de Nietzsche*, Éditions Christian Bourgois, trad. de l'allemand par H. Hildenbrand, Paris, 1990.

Wotling, Patrick. *La Pensée du sous-sol. Statut et structure de la psychologie dans la philosophie de Nietzsche*, Éditions Allia, Paris, 2007.

Zweig, Stefan. *Nietzsche*, Éditions Stock (coll. « La Cosmopolite »), Paris, 2004.

Annexe I

La métaphore du théâtre dans l'œuvre de Nietzsche

Il ne s'agit pas ici d'une liste exhaustive de toutes les références au théâtre dans l'œuvre de Friedrich Nietzsche. Il n'en demeure pas moins qu'elle permet de constater que l'art théâtral et plus particulièrement la métaphore du théâtre sont présents en filigrane dans la quasi-totalité de ses œuvres.

Note bibliographique : Tous les passages de Friedrich Nietzsche cités en français sont issus des textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari dans leur édition des *Œuvres philosophiques complètes* parue chez Gallimard, à l'exception du *Livre du philosophe* et d'*Ainsi parlait Zarathoustra* publiés par les éditions GF-Flammarion.

*

« C'est là le processus même de la formation du chœur tragique – et c'est le phénomène *dramatique* originel : assister soi-même à sa propre métamorphose et agir dès lors comme si l'on était effectivement entré dans un autre corps, dans un autre personnage. Telle s'inaugure l'évolution du drame. »

Naissance de la tragédie, p. 59-60

49 § – « C'est la beauté et la grandeur d'une construction du monde (alias la philosophie) qui décident maintenant de sa valeur – autrement dit, elle est jugée comme une œuvre d'art. »

Le livre du philosophe, p. 54.

« Le philosophe cherche à faire résonner en lui toute l'harmonie de l'univers et à l'extérioriser en concepts. Alors qu'il est contemplatif comme le peintre, compatissant comme l'homme religieux, à l'affût de finalités et de causalités comme l'homme de science, tandis qu'il se sent s'étendre aux dimensions du macrocosme, il garde la présence d'esprit de se considérer de sang-froid comme un reflet de l'univers – *présence d'esprit que possède l'homme de théâtre lorsqu'il s'incarne en d'autres corps, parle avec leur voix et cependant sait extérioriser cette métamorphose et l'exprimer en vers. Ce qu'est ici le vers pour le poète, c'est, pour le philosophe, la pensée dialectique.* » (Je souligne)

La philosophie à l'époque tragique des Grecs, p. 24.

« Stauss lui-même devrait s'avouer que notre monde n'est justement pas le *théâtre de la raison*, mais celui de l'erreur, (...) » (Je souligne)

Considérations inactuelles I, p. 52.

« *C'est seulement si la terre recommençait toujours la même pièce après la fin du cinquième acte*, s'il était établi que le même enchevêtrement de motifs, le même *deus ex machina*, la même catastrophe revenait à intervalles réguliers, que l'homme puissant pourrait désirer que l'histoire monumentale fût preuve d'une fidélité iconique absolue, (...) » (Je souligne)

Considérations inactuelles II, p. 106.

« *Penser l'histoire avec cette objectivité-là, tel est le travail secret du dramaturge : tout rassembler par la pensée, rapporter chaque événement particulier à l'ensemble du tissu, sur le principe qu'il faut introduire dans les choses une unité de plan, quand elle ne s'y trouve pas déjà. C'est ainsi que l'homme étend sa toile sur le passé et s'en rend maître, c'est ainsi que se manifeste son instinct artistique – mais non pas son instinct de vérité et de justice* ». (Je souligne)

Considérations inactuelles II, p. 131.

« Comme j'ai dit, Schopenhauer est grand en ceci qu'il poursuit ce tableau comme Hamlet poursuit le spectre, sans se laisser détourner, comme le font les savants, et sans s'empêtrer dans une scolastique conceptuelle, comme c'est le sort des dialecticiens effrénés. »

Considérations inactuelles III, p. 34.

« Tout cela, c'est l'essence même du dramaturge dithyrambique, en entendant cette notion au plein sens du terme, qui englobe à la fois l'acteur, le poète et le musicien : sens qui se réduit nécessairement de l'unique manifestation portée à son achèvement du dramaturge dithyrambique avant Wagner, cette d'Eschyle et de ses émules grecs. »

Considérations inactuelles VI, p. 130

151 § *Par quoi le mètre embellit* – « Le mètre étend un voile sur la réalité; il donne lieu à quelque artifice de langage, quelque trouble de pensée; grâce à l'ombre qu'il projette sur l'idée, tantôt il dissimule, tantôt fait ressortir. Comme il faut de l'ombre pour embellir, il faut du « vague » pour préciser – *L'art rend supportable le spectacle de la vie en le recouvrant de ce voile de pensée trouble.* » (Je souligne)

Humain, trop humain I, p. 136

345 § *Une scène de comédie qui se voit dans la vie* – « Quelqu'un élabore une pensée ingénieuse sur quelque sujet afin de l'exposer dans une société. On l'entendrait et le verrait alors à la comédie essayer, toutes voiles dehors, de rallier ce point où il pourrait embarquer toute la compagnie pour y placer sa remarque; n'avoir de cesse qu'il pousse l'entretien vers ce seul but, perdant parfois sa direction, la retrouvant, enfin tenir le moment : il manque en perdre le souffle... et alors quelqu'un des autres lui enlève sa remarque de la bouche. Que faire? De l'opposition à sa propre pensée? »

Humain, trop humain I, p. 231

393 § *L'unité de lieu et le drame* – « Si les époux ne vivaient pas ensemble, les bons ménages seraient plus fréquents. »

Humain, trop humain I, p. 247

24 § *Les applaudissements, continuation du spectacle* – « Des yeux rayonnants et un sourire bienveillant sont le genre d'applaudissement que l'on décerne à *la grande comédie du monde et de l'existence* – mais c'est à la fois une comédie dans la comédie, destinée à amener les autres spectateurs au *plaudite amici.* » (Je souligne)

Humain, trop humain II, p. 32

170 § *Les Allemands au théâtre* – « Le véritable talent théâtral des Allemands fut Kotzebue; lui et ses Allemands, ceux de la haute autant que de la moyenne société, ne faisaient nécessairement qu'une, et les contemporains avaient pu dire de lui avec le plus grand sérieux : « *En lui nous vivons, agissons et existons* » » (Je souligne)
Humain, trop humain II, p. 86

58 § *Nouveaux acteurs* – « Il n'y a pas, parmi les hommes, de plus grande banalité que la mort; au second rang se trouve la naissance, puisque tous ne naissent pas qui meurent pourtant; puis vient le mariage. Mais *ces petites tragi-comédies* usées à force d'être jouées sont toujours données et redonnées, à chacune de leurs représentations innombrées et innombrables, par nouveaux acteurs et ne cessent pour cette raison d'avoir des spectateurs intéressés; alors que l'on croirait plutôt que *ces spectateurs du théâtre terrestre* sont tous, d'écœurement, perdus depuis longtemps à tous les arbres. *Si grande est l'importance de nouveaux acteurs, si piètre celle de la pièce.* » (Je souligne)
 « Le voyageur et son ombre », dans *Humain, trop humain II*, p. 209

426 § *Cécité des penseurs aux couleurs* – « (...) Chaque penseur peint son univers et chaque chose avec moins de couleurs qu'il n'en existe et il est aveugle à certaines couleurs. Ce n'est pas seulement un défaut. Grâce à ce rapprochement et à cette simplification, il prête aux choses des harmonies de couleurs extrêmement séduisantes qui peuvent constituer un enrichissement de la nature. Peut-être est-ce même la voie par laquelle l'humanité a enfin appris à *jouir du spectacle de l'existence* : (...) » (Je souligne)
Aurore, p. 231

36 § *Dernières paroles* – « On se souviendra de la manière dont l'empereur Auguste, (...) : pour la première fois il laissa tomber le masque quand il fit comprendre qu'il en avait porté un et joué la comédie – il avait joué le rôle du père de la patrie et de la sagesse sur le trône, joué jusqu'à l'illusion ! (...) »
Gai savoir, p. 80

97 § – « Cela, un grand homme? Je ne vois jamais que le comédien de son propre idéal. »
Par-delà bien et mal, p. 84

228 § – « Ce qui s'est infiltré dans ces moralistes (qu'il faut lire avec suspicion, si tant est qu'il faille les lire), c'est le vieux vice anglais nommé *cant*, et qui n'est autre que la *tartuferie morale*, cette fois sous le masque nouveau de l'esprit scientifique; on y trouve aussi une secrète défense contre le remords qui les assaille, car une race d'anciens puritains souffre naturellement d'aborder la morale avec un esprit scientifique. » (Je souligne)
Par-delà bien et mal, p. 146

228 § – « Chez les Allemands la question de savoir « ce qui est allemand » reste toujours d'actualité, et c'est là un trait typique. Kotzebue connaissait sans doute assez bien ses Allemands. Ceux-ci l'applaudissaient : « Vous nous avez dépeints tels que nous sommes », mais Sand croyait aussi les connaître. »
Par-delà bien et mal, p. 163

249 § – « Chaque nation possède sa tartuferie particulière, qu'elle appelle ses vertus. – Ce que nous sommes de meilleur, nous ne le connaissons pas, nous ne pouvons pas le connaître. »
Par-delà bien et mal, p. 169

291 § – « L'homme, cet animal complexe, menteur, artificieux, et impénétrable qui dérouté les autres animaux moins par sa force que par sa ruse, a inventé la bonne conscience pour pouvoir jouir de son âme comme si elle était une chose simple, et la morale tout entière est longue, une hardie falsification sans laquelle nous ne pourrions prendre aucun plaisir *au spectacle de notre âme*. À la considérer de ce point de vue, il entre peut-être dans la notion d'« art » bien plus de choses qu'on ne le croit communément. » (Je souligne)
Par-delà bien et mal, p. 205

7 § – « Les dieux conçus comme amis de spectacles cruels... (...) Et plus tard les philosophes moralistes de la Grèce pensaient de même que les dieux tenaient leurs regards fixés sur la lutte morale, l'héroïsme, les tourments que s'imposaient les vertueux : l'« Hercule du devoir » était sur un théâtre et savait qu'il y était; ce peuple d'acteurs ne pouvait aucunement concevoir de vertu sans témoin. »
La généalogie de la morale, p. 74-75

36 § – « Pour quiconque cherche des indices prouvant que derrière le grand théâtre du monde, une divinité pleine d'ironie tire les ficelles, le monstrueux point d'Interrogation que pose le christianisme ne serait pas une mince confrontation »
L'Antéchrist, p. 50

44 § – « On a lu l'Évangile comme un « livre de l'innocence » – indice qui montre bien à quel point la comédie avait été bien jouée. »
L'Antéchrist, p. 59

7 § – « À ce spectacle, ce n'est pas tant l'erreur en tant qu'erreur qui me révolte, ce n'est pas tant le manque millénaire de « bon-vouloir », de discipline, de correction, d'audace intellectuelle qui se trahit dans sa victoire : – c'est le manque de naturel, c'est le fait parfaitement atroce que la *contre-nature* ait, en tant que morale, reçu les plus grands honneurs, et soit restée suspendue au-dessus de l'humanité, en tant que loi, qu'impératif catégorique ! »
Ecce Homo, p. 193

Annexe II

Le partage du sensible. La scène théâtrale et philosophique

Ici non plus, il ne s'agit pas ici d'une liste exhaustive de toutes les références qui témoignent dans l'œuvre de Friedrich Nietzsche d'un partage du sensible entre l'art théâtre et la philosophie. Il n'en demeure pas moins qu'elle permet de constater que ces deux domaines rentrent en communion dans la quasi-totalité de ses œuvres.

*

« L'étroit rapport qui unit Socrate à la tendance d'Euripide n'a pas échappé aux contemporains. L'expression la plus éloquente de cette heureuse perspicacité est la légende qui circulait à Athènes, disant qu'Euripide, pour composer, avait coutume de se faire aider par Socrate. Les tenants du « bon vieux temps » citaient les deux noms tout d'une haleine quand ils énuméraient, pour le présent, les corrupteurs du peuple l'influence desquels il fallait imputer que la rude vaillance physique et morale du temps de Marathon fût chaque jour plus sacrifiée d'équivoques Lumières, aussi malsaines pour les corps que pour les âmes. C'est encore sur ce ton mi-indigné, mi-méprisant que les comédies d'Aristophane parlaient ordinairement des deux hommes, au grand effroi des modernes qui, certes, abandonnent volontiers Euripide, mais n'en reviennent pas qu'Aristophane ait fait de Socrate le premier et le plus grand des *sophistes*, le miroir et le condensé de toutes les aspirations de la sophistique. (...) C'est en ce sens, notamment, qu'il faut rappeler que Socrate, l'ennemi de la tragédie qui s'abstenait d'en fréquenter les représentations, ne prenait place au rang des spectateurs que lorsque l'on donnait une nouvelle pièce d'Euripide. Mais le témoignage le plus célèbre de l'association de ces deux noms reste l'oracle de Delphes qui désigna Socrate comme le plus sage d'entre les hommes, mais tout en admettant qu'à la joute de la sagesse, le second prix était pour Euripide. »

Naissance de la tragédie, p. 83-84

16 § – « À bonne hauteur c'est tout un : tout ensemble les pensées du philosophe, les œuvres de l'artiste et les bonnes actions. »

« Le dernier philosophe; Le philosophe; Considérations sur le conflit de l'art et de la connaissance », dans *Le livre du philosophe*, p. 30.

193 § – « Ma tâche, d'une façon générale : montrer comment la vie, la philosophie et l'art peuvent avoir l'une envers l'autre une relation de profonde parenté, sans que la philosophie devienne plate ni la vie du philosophe mensongère. »

« La science et la sagesse en conflit », dans *Le livre du philosophe*, p. 148.

176 § *Shakespeare moraliste* – « Shakespeare a beaucoup médité sur les passions et son tempérament même lui en a fait sans doute approcher beaucoup de très près (les dramaturges sont en général hommes plutôt mauvais). Mais, ne sachant discourir comme Montaigne à leur sujet, il mettait ses observations sur les passions dans la bouche de ses personnages passionnés : ce qui est sans doute contraire à la nature, mais remplit ses drames d'une telle richesse de pensée que tous les autres paraissent vides, et qu'ils suscitent facilement une antipathie générale. – *Les sentences de Schiller (qui se fondent presque toujours sur des idées fausses ou*

*insignifiantes) sont précisément des sentences pour le théâtre et font grande impression en tant que telles : alors que les sentences de Shakespeare font honneur à son modèle Montaigne et cèdent sous leur forme aiguisée de sévères pensées, mais sont de ce fait, pour les yeux du public, trop lointaines et déliées, donc sans effet. » (Je souligne)
Humain, trop humain I, p. 151.*

* Constatons ici le partage du sensible lorsque Nietzsche souligne sur la base de cette forme brève qu'est la sentence – formule littéraire qui vise à élever le lecteur – comment un dramaturge pénètre l'espace de la philosophie et qu'inversement, un philosophe et littérateur, F. Schiller (1759-1805), s'imisce dans l'espace conceptuel et sensible du théâtre.

113 § *L'écrivain le plus libre* – « (...) Bien mieux, Sterne intervertit les rôles à l'improviste, et le voilà soudain lecteur autant qu'il est auteur; *son livre ressemble à un spectacle dans le spectacle, à un public devant un autre public au théâtre.* » (Je souligne)
Humain, trop humain II, p. 65

29 § *Les comédiens de la vertu et du péché* – « Entre les hommes de l'antiquité qui devinrent célèbres par leur vertu, il y en eut, semble-t-il, un nombre extraordinaire qui donnèrent à eux-mêmes la comédie : les Grecs surtout, *ces comédiens-nés*, l'auront trouvé bon. En outre, chacun, avec sa vertu, était en compétition avec la vertu d'un autre ou de tous les autres : comment n'aurait-on pas employé tous les artifices pour *donner sa vertu en spectacle* à soi-même d'abord, simplement pour s'exercer ! À quoi servait une vertu qu'on ne pouvait pas montrer, ou qui ne se prêtait pas à être montrée ! – À *cette comédie de la vertu*, le christianisme mit un frein : en revanche il inventa l'écœurante gloriole, la parade du péché, il introduisit dans le monde la culpabilité affectée (jusqu'à nos jours, elle passe pour « de bon ton » entre bons chrétiens). » (Je souligne)
Aurore, p. 37

318 § *Attention aux systématiques !* – « *Il y a une comédie des systématiques* : en voulant remplir leur système et arrondir l'horizon qui l'entoure, ils essaient forcément de *mettre en scène* leurs points faibles dans le même style que leurs points forts, – ils veulent se présenter comme des natures achevées, d'une force monolithique. » (Je souligne)
Aurore, p. 202

509 § *Le troisième œil* – « Quoi ! Tu as encore besoin du théâtre ! Es-tu si jeune encore ? Apprends la sagesse et cherche la tragédie et la comédie là où on les joue le mieux ! Là où tout se passe de façon plus intéressante et intéressée ! Certes, il n'est pas facile d'y rester simple spectateur, - mais apprends-le ! Et dans presque toutes les situations difficiles et pénibles pour toi, tu conserveras une petite porte sur la joie et un refuge, même lorsque tes propres passions fondront sur toi. Ouvre ton œil de théâtre, le grand troisième œil qui considère le monde à travers les deux autres ! »
Aurore, p. 261

78 § *Nos raisons d'être reconnaissant* – Ce sont en premier lieu les artistes, et notamment ceux du théâtre, qui ont donné aux hommes des yeux et des oreilles pour voir et entendre avec un certain plaisir ce que chacun est lui-même, ce que chacun éprouve, ce que chacun veut lui-

même : ce sont eux tout d'abord qui nous ont appris l'art de nous considérer en tant que héros, de loin, et pour ainsi dire transfiguré – l'art de nous « mettre en scène » nous-mêmes à nos propres yeux. (...) »

Gai savoir, p. 106

361 § *Au sujet du problème de l'acteur* – « *Le problème de l'acteur m'a le plus longuement inquiété* : j'étais dans l'incertitude (et le suis parfois maintenant encore) quant à savoir si ce n'est pas à partir de là seulement que l'on viendra à bout de la dangereuse notion d' « artiste » - notion que l'on a traitée jusqu'ici avec une impardonnable bienveillance. (...) Le Juif également en tant que littérateur-né, en tant que dominateur effectif de la presse européenne exerce cette puissance qui lui est propre en vertu de ses capacités de comédien : *car le littérateur est essentiellement comédien – il joue en effet le « compétent », le « spécialiste ».* – Enfin les femmes : que l'on songe à toute l'histoire des femmes – ne leur faut-il pas être avant tout et surtout comédiennes? (...) » (Je souligne)

Gai savoir, p. 267-269

« J'ai trouvé chez tous les vaniteux de bons acteurs; ils jouent leur rôle et veulent qu'on ait plaisir à leur jeu, ils mettent tout leur esprit dans ce vouloir. Ils se mettent en scène, ils s'inventent eux-mêmes; devant eux j'aime assister au spectacle de la vie; c'est une cure de la mélancolie. »

Ainsi parlait Zarathoustra, p. 190

5 § – « La raide et vertueuse tartuferie avec laquelle le vieux Kant nous entraîne dans les méandres de la dialectique, pour nous amener, ou plutôt nous égarer, jusque devant son « impératif catégorique », ce spectacle nous fait sourire, nous qui sommes pourtant difficiles, et nous n'éprouvons pas un mince plaisir à démasquer les fines ruses des vieux moralistes et faiseurs de sermons. »

Par-delà bien et mal, p. 25

7 § – « Jusqu'où peut aller la méchanceté des philosophes... Je ne sais rien de plus venimeux que le sarcasme d'Épicure à l'adresse de Platon et des platoniciens : il nommait « dionysiokolakes ». Littéralement, et à première vue, le mot veut dire « adulateur de Denys », donc zélateurs des tyrans, courtisans serviles, mais il signifie aussi « ce sont tous des comédiens, il n'y a rien de vrai en eux » (car « dionysiokolakes » était un sobriquet populaire que l'on appliquait aux comédiens). »

Par-delà bien et mal, p. 26

8 § – « Dans toute philosophie il arrive un moment où la « conviction » du philosophe monte sur scène. »

Par-delà bien et mal, p. 26

11 § – « On avait fait un rêve, et le vieux Kant tout le premier. « En vertu d'une faculté », avait-il dit, ou tout au moins pensé. Mais est-ce là une réponse? Une explication? N'est-ce pas plutôt répéter la question? Pourquoi l'opium fait-il dormir? « En vertu d'une faculté », par l'opération d'une *virtus dormitiva*, répond un médecin de Molière : *quia est un eo virtus dormitiva, cujus est natura sensus assoupire.* »

Par-delà bien et mal, p. 30

25 § – « Ces exclus de la société, ces persécutés, ces malmenés – et aussi ces ermites par obligation, les Spinoza et les Giordano Bruno – finissent toujours par devenir, fût-ce sous le travesti le plus intellectuel, fût-ce peut-être à leur insu, des individus subtilement vindicatifs et des empoisonneurs (que l'on mette à jour une bonne fois le fondement de l'éthique et de la théologie de Spinoza), sans même mentionner la pesanteur de l'indignation morale, signe certain, chez un philosophe, que l'humour philosophique l'a quitté. Le martyr du philosophe, son « immolation à la vérité » mettent crûment en lumière ce qui l'apparentait à l'agitateur et au comédien, et à supposer qu'on ne l'ait encore observé qu'avec une curiosité d'esthète, on comprend que dans bien des cas on puisse en arriver à nourrir la dangereuse envie de le voir aussi dégénérer (dégénérer en « martyr », en histrion de la scène et de la tribune). Mais si cette envie nous tient, ne nous faisons pas d'illusion sur le spectacle qui nous attend : ce ne sera qu'un jeu satyrique, un postlude en forme de farce, la preuve manifeste que la langue, la véritable tragédie est terminée, si toutefois, à l'origine toute philosophie fut une longue tragédie. – »

Par-delà bien et mal, p. 44-45

28 § – « Quant à Aristophane, cet esprit qui complète et transfigure l'Antiquité, et pour l'amour duquel on pardonne à l'hellénisme tout entier d'avoir existé – à supposer que l'on ait bien compris ce qui exige d'y être absous et transfiguré –, je ne sais rien qui m'ait fait davantage rêver sur Platon et sa mystérieuse nature de sphinx, que ce petit fait, si heureusement conservé : au chevet de son lit de mort on ne trouva nulle « bible », rien d'égyptien ni de pythagoricien ni de platonicien, mais un Aristophane. Comment un Platon aurait-il pu supporter la vie – une vie grecque, à laquelle il disait non – sans Aristophane ! – »

Par-delà bien et mal, p. 48

250 § – « Ce que l'Europe doit aux Juifs? Beaucoup de choses, bonnes et mauvaises, et surtout ceci, qui appartient au meilleur et au pire : le grand style dans la morale, l'horreur et la majesté des exigences infinies, des significations infinies, tout le romantisme sublime des problèmes moraux, et par conséquent ce qu'il y a de plus séduisant, de plus captieux et de plus exquis dans ces jeux de lumière et ces invitations à la vie, au reflet desquels le ciel de notre civilisation européenne, son ciel vespéral, rougeoie aujourd'hui, peut-être de son ultime éclat. *Nous qui assistons en artistes et en philosophes à ce spectacle*, nous en sommes – reconnaissants aux Juifs. » (Je souligne)

Par-delà bien et mal, p. 169

295 § – « Dire que Dionysos est un philosophe et que les dieux aussi s'occupent de philosophie, voilà qui me paraît déjà une nouveauté propre à rebuter et peut-être à susciter la méfiance, chez les philosophes surtout – mais vous, mes amis, une telle proposition ne vous heurte pas tant, à moins qu'elle ne vienne trop tard, intempestivement : car on m'a confié aujourd'hui vous ne croyez pas volontiers en Dieu ni aux dieux. »

Par-delà bien et mal, p. 208

6 § – « C'est un spectacle douloureux et sinistre qui s'est révélé à mes yeux : j'ai soulevé le voile qui recouvrait la *dépravation* de l'homme. (...) Je comprends « dépravation », on l'a déjà

deviné, au sens de *décadence* : ce que j'affirme, c'est que toutes les valeurs dans lesquelles l'humanité résume actuellement ses plus hautes aspirations sont des *valeurs de décadences*. »
L'Antéchrist, p. 17-18

24 § – « Considéré du point de vue de la psychologie, le peuple juif est un peuple d'une force vitale prodigieusement résistante, qui, placé dans des conditions impossibles, volontairement et par une profonde habilité à survivre, prend le parti des instincts de décadence – non parce qu'il est dominé par ces instincts, mais parce qu'il a deviné en eux une force grâce à laquelle on peut s'imposer contre « le monde ». Ils sont l'opposé de tous les décadents : *ils ont dû les représenter jusqu'à donner le change, ils ont su, avec un non-plus ultra de génie théâtral*, se placer à la pointe de tous les mouvements décadents (– sous la forme du christianisme de l'apôtre Paul), pour en faire quelque chose de plus fort que tout parti du « oui » à la vie. » (Je souligne)

L'Antéchrist, p. 36

3 § – « C'est ainsi qu'avec une profonde sûreté d'instinct, j'y désignais déjà comme trait fondamental de la nature de Wagner un talent de comédien dont, tant dans ses moyens que dans ses intentions, il ne fait que tirer les conséquences. »

Ecce Homo, p. 36

Annexe III

Postscriptum - Petit essai d'autocritique

Ce mémoire n'est en rien un grand succès; tout au plus y a-t-il une ou deux idées intéressantes. L'un de ses nombreux problèmes c'est qu'il a été écrit à la hâte : en témoignent les citations de Nietzsche toujours en français; l'insistance du « *partage du sensible* » entre la philosophie et l'art théâtral sur un plan strictement conceptuel, perdant de vue en quoi cette notion comprend aussi une dimension corporelle; l'ambiguïté du lien entre Nietzsche et Solness; l'improvisation des analyses portant sur la « ruminantion »; son manque de confiance et de direction; son propos, au fond, assez trivial...

La volonté de s'appropriier la « métaphore du théâtre » dans l'espoir d'offrir une plus grande facilité explicative de sa pensée n'est d'ailleurs aucunement une tâche à laquelle Nietzsche consentirait – ce fait n'est pourtant jamais mentionné. C'est que le théâtre, et ici, son extension métaphorique, ne s'intéresse pas au particulier, à l'individu, mais bien, comme Nietzsche le souligne lui-même, à la foule, à un public aussi varié qu'indistinct. À l'image de ces lectures *thématico-synthétiques* et *trans-aphoristiques*, la visée de ce mémoire demeure donc elle-même coupée des exigences des textes qu'il étudie.

À la rédaction, ce fait m'est pourtant devenu très clair. Et à l'origine, cette contradiction était discutée en dernière partie en démontrant que ce travail de recherche, celui-ci reposant avant tout sur des exigences qu'on ne retrouve pas dans le corpus qu'il étudie – dont faciliter au grand public la compréhension de la pensée nietzschéenne au moyen de la « métaphore du théâtre », obtenir l'approbation d'un directeur afin de s'assurer que ce travail soit « acceptable » aux yeux de l'université, publier son mémoire sous peine de ne pas obtenir son grade, voire même, le simple fait de devoir rédiger un mémoire... – demeuraient incompatibles, en dernier lieu, avec la perspective qu'il proposait : soit que l'efficacité des œuvres nietzschéennes se veuille toujours une affaire *personnelle*. Suite aux analyses de Kofman au sujet des différentes forces qui peuvent s'emparer d'un texte à travers son histoire et malmener son propos au moyen de malveillantes interprétations – un fait particulièrement probant lorsqu'on pense à la sœur de Nietzsche –, l'université fut considérée comme l'une de ces forces. À mon sens, les lectures *thématico-synthétiques* et *trans-aphoristiques* de la pensée nietzschéenne n'ont d'autre provenance que celles des bancs de l'université, et l'efficacité de maintes pensées philosophiques, d'autre obstacle que la tradition d'interprétation (désincarnée) que cette dernière valorise. Nietzsche en était bien conscient, j'ai voulu le souligner, mais malheureusement je n'ai pu conserver cette partie dans « mon » mémoire.

Interpréter la philosophie nietzschéenne et pouvoir répondre personnellement lorsqu'elle interpelle n'oblige aucunement qu'on écrive un mémoire en qualité d'*Universitätsphilosoph*. Ici, comme bien souvent d'ailleurs, la philosophie est une promesse et l'université l'aveu qu'elle n'est pas tenue. Inutile de dire que j'assume ce mémoire à contre-cœur – même si l'œuvre de Nietzsche fut pour moi une singulière découverte.