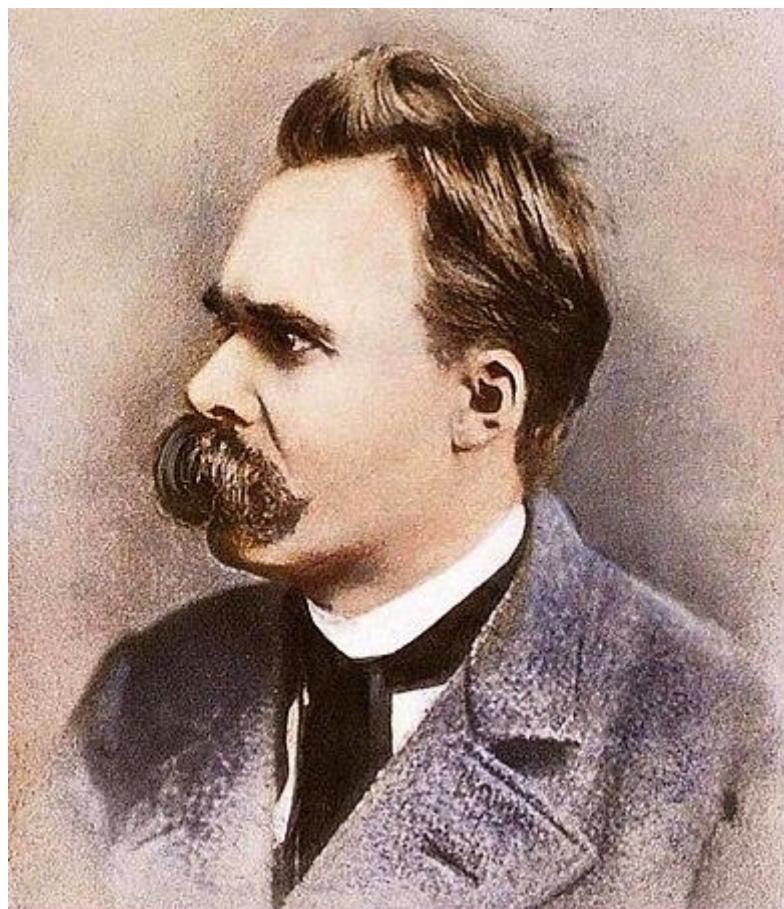


Denis CLARINVAL

INCIPIT PARODIA



Le 4^{ème} et dernier livre (« Saint Janvier ») de la première édition du « Gai Savoir », en 1882, se termine avec l'aphorisme 342 intitulé « Incipit Tragedia » qui évoque le déclin de Zarathoustra. Pour la seconde édition de 1886, Nietzsche ajoute au texte initial un avant-propos, un 5^{ème} livre et « Les chants du Prince Vogelfrei ». Le 1^{er} aphorisme de l'avant-propos ajouté se termine en ces mots :

« « Incipit tragœdia » — est-il dit à la fin de ce livre d'une simplicité inquiétante : que l'on soit sur ses gardes ! Quelque chose d'essentiellement malicieux et méchant se prépare : incipit parodia, cela ne laisse aucun doute... »

Comment expliquer ce passage de la Tragédie à la Parodie ? Si le « Incipit Tragedia » qui clôture la 1^{ère} édition est une annonce du « Zarathoustra » et plus particulièrement de son déclin qui est au cœur du « Prologue », revenant, en 1886, sur son « Gai Savoir », Nietzsche le présente comme le livre de la guérison, de sa propre résurrection :

« Quoi d'étonnant si beaucoup de choses déraisonnables et folles sont amenées au jour, beaucoup de tendresse malicieuse gaspillée pour des problèmes hérisrés d'aiguillons qui n'ont pas l'air de vouloir être caressés et attirés. C'est que ce livre tout entier n'est que fête après les privations et les faiblesses, il est la jubilation des forces renaissantes, la nouvelle foi en demain et en après-demain, le sentiment soudain et le pressentiment de l'avenir, des aventures prochaines et des mers nouvellement ouvertes, des buts permis de nouveau et auxquels il est de nouveau permis de croire. »

Mais de quelle maladie Nietzsche s'éprouve-t-il enfin guéri ? De quels maux souffrait-il sans même s'en rendre compte ? Le philosophe s'en explique dans les termes suivants :

« Et combien de choses avais-je derrière moi !... Cette espèce de désert d'épuisement, d'incrédulité, de congélation en pleine jeunesse, cette sénilité qui s'était introduite dans la vie, alors que je n'avais qu'en faire, cette tyrannie de la douleur, surpassée encore par la tyrannie de la fierté qui rejette les conséquences de la douleur — et c'est se consoler que de savoir accepter des conséquences, — cet isolement radical pour se garer contre un mépris des hommes, un mépris devenu clairvoyant jusqu'à la maladie, cette restriction par principe à tout ce que la connaissance a d'amer, d'âpre, de blessant, une restriction que prescrivait le dégoût né peu à peu d'une imprudente diète et d'une gâterie intellectuelles — on appelle cela du romantisme, — hélas ! Qui donc pourrait sentir tout cela avec moi ! »

Ce dont Nietzsche avoue s'être affranchi, c'est d'une sénilité en pleine jeunesse, un abandon, en quelque sorte, à l'esprit du temps, le romantisme, un désert épais d'incrédulité et de soif de connaitre qui conduit jusqu'au dégoût de soi-même, en dépit d'un isolement radical pour échapper au mépris des autres ; dit autrement, ce dont Nietzsche est enfin guéri, c'est de la décadence d'une époque qu'il feignait de partager bien plus que d'en être lui-même un partisan confirmé. Cette guérison fait suite à sa double rupture avec Schopenhauer et Wagner. On sait que Wagner avait particulièrement apprécié « Naissance de la tragédie » ainsi que les Intempestives dont la troisième consacrée à Schopenhauer (« Schopenhauer éducateur ») et la quatrième consacrée à lui-même (« Richard Wagner à Bayreuth »). En revanche il avait accueilli « Humain trop humain » (dédiacé à Voltaire) et « Aurore » comme une véritable trahison de la part de son ami. « Le Gai Savoir », nous dit Nietzsche, est un livre malicieux, impétueux, méchant même à certains égards : si dans « Les chants du Prince Vogelfrei », Nietzsche se moque, en poète, des poètes, il ignore, à ce stade, qui fera l'objet de sa prochaine parodie. Nietzsche s'en explique en ces termes :

« Mais celui qui le pourrait compterait certainement en ma faveur plus qu'un peu de folie, d'impétuosité et de « Gai Savoir », — il me compterait par exemple la poignée de chansons qui cette fois accompagneront le volume — des chansons où un poète se moque des poètes d'une façon difficilement pardonnable. Hélas ! ce n'est pas seulement sur les poètes et leurs « beaux sentiments lyriques » que ce ressuscité doit déverser sa méchanceté : qui sait de quelle sorte est la victime qu'il se cherche, quel monstre de sujet parodique le charmera dans peu de temps ? »

Dès le prologue, au n° 4, ce sont les artistes de l'époque qui seront parodiés mais également toute cette classe « cultivée » qui les adulé. Si, après la maladie, Nietzsche se sent régénéré, ce changement de peau se traduit paradoxalement par une innocence dans la joie (comme un enfant) et par une méchanceté en cette joie-même, un goût pour le raffinement et la subtilité qui le conduisent jusqu'au mépris et à la parodie de la jouissance grossière. Et, précise Nietzsche d'entrée de jeu, cela est l'essentiel :

« Que je n'oublie pas, pour finir, de dire l'essentiel : on revient régénéré de pareils abîmes, de pareilles maladies graves, et aussi de la maladie du grave soupçon, on revient comme si l'on avait changé de peau, plus chatouilleux, plus méchant, avec un goût plus subtil pour la joie, avec une langue plus tendre pour toutes les choses bonnes, avec l'esprit plus gai, avec une seconde innocence, plus dangereuse, dans la joie ; on revient plus enfantin et, en même temps, cent fois

plus raffiné qu'on ne le fut jamais auparavant. Ah ! Combien la jouissance vous répugne maintenant, la jouissance grossière, sourde et grise comme l'entendent généralement les jouisseurs, nos gens « cultivés », nos riches et nos dirigeants ! »

Mais que leur reproche Nietzsche plus précisément ? De faire du bruit, de se donner un air instruit grâce à des jouissances spirituelles auxquelles contribue toute la culture romantique (livres, art, musique) , le tout arrosé de boissons spiritueuses, et surtout de rechercher le sublime, ce qui paraît élevé, le tortillé, la vérité à tout prix.

« Avec quelle malice nous écoutons maintenant le grand tintamarre de foire par lequel l' « homme instruit » des grandes villes se laisse imposer des jouissances spirituelles, par l'art, le livre et la musique, aidés de boissons spiritueuses ! Combien aujourd'hui le cri de passion du théâtre nous fait mal à l'oreille, combien est devenu étranger à notre goût tout ce désordre romantique, ce gâchis des sens qu'aime la populace cultivée, sans oublier ses aspirations au sublime, à l'élévé, au tortillé ! »

Cette critique sévère que Nietzsche adresse au romantisme tranche singulièrement avec la force de caractère que dans « Schopenhauer éducateur » il concédait à Schopenhauer, Wagner ou encore Goethe. Si Hölderlin et Kleist sont morts précocement, c'est parce que, bien qu'ils étaient « extraordinaires », ils n'ont pu résister aux pressions de la supposée « culture » allemande. Dans « Ecce Homo » (1888), Nietzsche reviendra sur la 3^{ème} intempestive et concèdera que le portrait flatteur qu'il dressait de Schopenhauer était, en réalité, un autoportrait. Les références explicites à Hölderlin dans les écrits de Nietzsche sont peu nombreuses ; on sait pourtant l'influence qu'il a exercée sur le jeune Nietzsche mais aussi sur le Nietzsche du « Zarathoustra ». Nietzsche s'est abrité sous le silence à une époque où Hölderlin était fort contesté en Allemagne, y compris par Goethe lui-même qui ne voyait pas, à juste titre, en lui un romantique. On peut lire dans la 3^{ème} intempestive :

« Un Anglais moderne décrit de la façon suivante le danger que courrent le plus souvent les hommes extraordinaires qui vivent dans une société médiocre : « Ces caractères exceptionnels commencent par être humiliés, puis ils deviennent mélancoliques, pour tomber malades ensuite et mourir enfin. Un Shelley n'aurait pas pu vivre en Angleterre et toute une race de Shelley eût été impossible. » Nos Hölderlin et nos Kleist, d'autres encore, périrent parce qu'ils étaient extraordinaires et qu'ils ne parvenaient pas à supporter le climat de ce qu'on appelle la

« culture » allemande. Seules des natures de bronze, comme Beethoven, Goethe, Schopenhauer et Wagner, parviennent à supporter l'épreuve. »

Si ce romantisme vulgaire n'est pas au goût de Nietzsche, quel art trouve grâce à ses yeux ? Nietzsche apporte cette réponse :

« Non, s'il faut un art à nous autres convalescents, ce sera un art bien différent — un art malicieux, léger fluide, divinement artificiel, un art qui jaillit comme une flamme claire dans un ciel sans nuages ! Avant tout : un art pour les artistes, pour les artistes uniquement. Nous savons mieux à présent ce qui pour cela est nécessaire, en première ligne la sérénité, toute espèce de sérénité, mes amis ! Aussi en tant qu'artistes : — je pourrais le démontrer. Il y a des choses que nous savons maintenant trop bien, nous, les initiés : il nous faut dès lors apprendre à bien oublier, à bien ignorer, en tant qu'artistes ! »

Cet art est malicieux, artificiel, jaillissant tel un éclair dans un ciel azuré ; comprenons : un art créateur (artificiel) et fulgurant, avec une pointe de malice, tout le contraire d'un romantisme axé sur la nature, les passions et les sentiments humains. Mais ce que réclame avant toute autre chose l'art véritable, c'est la sérénité : voilà un aveu que Heidegger ne contesterait probablement pas mais cette sérénité, qui est la sagesse malicieuse, le « Gai Savoir » tel que l'entend Heidegger dans « Le chemin de campagne », exige beaucoup de patience dans l'apprentissage. La suite du texte ne manque pas de surprise et demande réflexion. Lisons :

« Et pour ce qui en est de notre avenir, on aura de la peine à nous retrouver sur les traces de ces jeunes Égyptiens qui la nuit rendent les temples peu sûrs, qui embrassent les statues et veulent absolument dévoiler, découvrir, mettre en pleine lumière ce qui, pour de bonnes raisons, est tenu caché. Non, nous ne trouvons plus de plaisir à cette chose de mauvais goût, la volonté de vérité, de la « vérité à tout prix », cette folie de jeune homme dans l'amour de la vérité : nous avons trop d'expérience pour cela, nous sommes trop sérieux, trop gais, trop éprouvés par le feu, trop profonds... Nous ne croyons plus que la vérité demeure vérité si on lui enlève son voile ; nous avons assez vécu pour écrire cela. C'est aujourd'hui pour nous affaire de convenance de ne pas vouloir tout voir nu, de ne pas vouloir assister à toutes choses, de ne pas vouloir tout comprendre et « savoir ». « Est-il vrai que le bon Dieu est présent partout, demanda une petite fille à sa mère, mais je trouve cela inconvenant. » — Une indication pour les philosophes ! On devrait honorer davantage la pudeur que met la nature à se cacher derrière les énigmes et les

multiples incertitudes. Peut-être la vérité est-elle une femme qui a des raisons de ne pas vouloir montrer ses raisons ! Peut-être son nom est-il Baubô, pour parler grec !... »

Cet éloge du superficiel est surprenant dans la bouche de Nietzsche, d'autant qu'il se dit lui-même « trop sérieux, trop gai, trop éprouvé par le feu, trop profond ». Pour saisir toute la portée de ce paradoxe nietzschéen, il nous faut poursuivre la lecture jusqu'aux derniers mots de l'aphorisme :

« Ah ! Ces Grecs, ils s'entendaient à vivre : pour cela il importe de rester bravement à la surface, de s'en tenir à l'épiderme, d'adorer l'apparence, de croire à la forme, aux sons, aux paroles, à tout l'Olympe de l'apparence ! Ces Grecs étaient superficiels — par profondeur ! Et n'y revenons-nous pas, nous autres casse-cous de l'esprit, qui avons gravi le sommet le plus élevé et le plus dangereux des idées actuelles, pour, de là, regarder alentour, regarder en bas ? Ne sommes-nous pas, précisément en cela — des Grecs ? Adorateurs des formes, des sons, des paroles ? À cause de cela — artistes ? »

« Ces Grecs étaient superficiels, par profondeur ! » : là est tout le paradoxe. Nietzsche se dit « artiste » et c'est à eux qu'il s'adresse, seulement les artistes car être artiste, c'est précisément aimer les formes, les sons et les paroles. Les Grecs étaient profondément superficiels : tous les Grecs ? Certainement pas Platon (que l'on se souvienne du Mythe de la Caverne) ; outre Socrate et Platon, c'est Descartes que l'on retrouve dans le viseur de Nietzsche : rappelons-nous le doute cartésien et les apparences généralement trompeuses. Mais Nietzsche est aussi, et peut-être avant tout, un anti-kantien : les phénomènes ne sont pas les effets d'une cause sous-jacente et invisible, comprenons le noumène kantien. Si, sur ce point, Nietzsche adopte la même position que Schopenhauer, cela signifie-t-il que, comme son ancien maître, il se range, malgré tout, derrière l'architectonique de la raison kantienne ? Certainement pas ! Nietzsche se présente, d'un double point de vue, comme un pré-phénoménologue : la réalité des choses s'épuise dans leur phénoménalité et notre connaissance ne saurait être représentative. Un troisième trait commun s'ajoute à cette convergence : le rejet du Je cartésien comme structurant personnel de la pensée et de la conscience. Le Je nietzschéen est impersonnel (« on pense » ou encore « ça pense ») au même titre que le Je transcendental de la phénoménologie (pour une analyse critique de cette impersonnalité, voir « La Transcendance de l'Ego » de Sartre). Le jugement esthétique ne relève pas d'une faculté de juger à laquelle une Raison serait presupposée qui en garantirait, a posteriori, l'universalité mais bien plutôt d'une fulguration,

« lumière claire dans un ciel sans nuages ». Ce que Nietzsche critique chez ses contemporains, c'est leur façon, au nom d'une vérité à tout prix, de spiritualiser l'art en toutes ses expressions, cette espèce d'intellectualisme maniére et sans le moindre fondement. Est-ce dire que Nietzsche ramène toute forme de connaissance à la seule perception, comme tendent à le faire les positivistes anglo-saxons et français ? Ce serait bien trop simple et, même si l'on admet que Nietzsche, avant le « Zarathoustra », a traversé une phase « positiviste » (Lou Salomé, « Nietzsche à travers ses œuvres », notamment), la perception est toujours, selon lui, une question de niveau : la connaissance que nous prenons des choses est intimement liée à la hauteur à partir de laquelle nous les percevons. Dans la préface de « Humain trop humain », l'aphorisme 20 intitulé « Quelques échelons à reculons » nous présente cette notion d'échelle telle que la conçoit Nietzsche :

« Un degré, certes très élevé, de culture est atteint, quand l'homme arrive à surmonter les idées et les inquiétudes superstitieuses et religieuses et par exemple ne croit plus à l'ange gardien ou au péché originel, a désappris même à parler du salut des âmes : une fois à ce degré de libération, il a encore, au prix des efforts les plus extrêmes de son intelligence, à triompher de la métaphysique. Mais alors, un mouvement de recul est nécessaire : il faut qu'il saisisse dans de telles représentations leur justification historique, et aussi psychologique, il lui faut reconnaître comment le plus grand avantage de l'humanité est venu de là, et comment, sans un tel mouvement de recul, on se dépouillerait des meilleurs résultats de l'humanité jusqu'à nos jours.

— En ce qui touche la métaphysique philosophique, je vois maintenant toujours plus d'hommes enclins au but négatif (que toute métaphysique positive est une erreur), mais peu encore qui montent quelques échelons à reculons ; il semble qu'on regarderait volontiers par-dessus les derniers degrés de l'échelle, mais qu'on ne veut pas s'y placer. Les plus éclairés vont juste assez loin pour se délivrer de la métaphysique et jeter sur elle un regard en arrière d'un air de supériorité : au lieu que là aussi, comme dans l'hippodrome, il est nécessaire de faire le tour pour finir la course. »

Un tableau, répétait Magritte, ne s'interprète pas : c'est l'exemple type d'une œuvre toute en surface dont la profondeur nous est donnée, avec toute la brutalité de l'instant, à même la toile. Et si la toile est un regardé, elle est aussi, avec la même intensité, un regardant. C'est ainsi que certains portraits deviennent obsédants car, où que l'on se trouve, nous vient cette

impression que l'être peint ou photographié nous poursuit de son regard immobile et couché sur son support. Pour approfondir cette ambiguïté de notre rapport à la peinture et au portrait plus particulièrement, on peut se référer à la magnifique analyse de « Les Ménines » (Vélasquez, 1656-57) proposée par M. Foucault dans « Les mots et les choses ».

La volonté de vérité à tout prix est la manie de ces jeunes Egyptiens qui, la nuit, rôdent dans les temples et embrassent les statues qu'ils aimeraient pouvoir déshabiller. Ils sont enclins à la jouissance et feignent d'ignorer que, avec le plaisir, c'est le désir lui-même qui s'efface ; si la vérité est désirable, c'est précisément en raison du voile qui la dérobe tout en la suggérant. La vérité se tient toujours dans le retrait de sa propre donation : elle est pareille à l'Etre qui, chez Heidegger, se retire en son propre dévoilement. La nature, nous dit Nietzsche, est une énigme, impropre à la certitude car nos perceptions ne sont que des aperçus déterminés et limités par l'espace et le temps qui leur sont toujours contingents.

Dans « Qu'est-ce que la philosophie ? », Deleuze et Guattari pensaient-ils si bien dire en affirmant que la philosophie crée des concepts ; un concept, dit encore Nietzsche (« Le crépuscule des idoles ») est la métaphore d'un mot qui, lui-même, est une métaphore de la réalité qu'il prétend désigner. Plus précisément un concept est un mot-bile qui, empruntant des lignes de fuite, se faufile à travers un plan d'immanence. Il arrive bien souvent que le mot fuyant vienne buter sur un pli et donne naissance, par cette chute, à un nouveau plan d'immanence. Les deux auteurs ont tort de considérer que ces plans d'immanence s'empilent les un uns sur les autres au rythme de leur surgissement pour former un « mille-feuille », compilation d'archives qu'un vaillant archéologue (M. Foucault) amène à la lumière, dépoussièrée et compare. On dira au contraire que ces plans sont coextensifs, juxtaposables et que, dans l'œuvre d'un seul homme, ils sont co-propriants même quand, du seul point de vue de la Raison ils peuvent sembler différents jusqu'à la contradiction, ce qui contribue à rendre l'ensemble paradoxal. Répondant à une question posée par « L'Express » (1969) au sujet du « tournant », Heidegger affirmait qu'il y a du Heidegger 1 dans le 2 et inversement. Le terme « tournant » est-il approprié dès lors qu'il met en œuvre un changement de direction ? Ne serait-il pas plus opportun de parler d'inflexion dans la mesure où une inflexion ne désigne pas un changement de cap mais la mise en œuvre par la pensée d'un nouveau souffle, c'est-à-dire un nouvel esprit. S'agissant de Heidegger, le point caractéristique de cette inflexion aurait pour coordonnées Nietzsche et Hölderlin.

Si la vérité est une femme (qui, elle aussi, est une énigme, nous dit Zarathoustra dans « La vieille et la jeune femme » au livre I), celle-ci est également la musique, la vie et bien d'autres « choses » encore. Récusant la métaphysique dogmatique dans sa conception d'une « nature féminine » (comme « l'éternel féminin » propre au romantisme), Nietzsche envisage, à partir de ce terme « femme », un ensemble de champs conceptuels, comprenons de plans d'immanence qui sont autant de champs de signification élaborés à partir d'un même terme mais selon des conceptualisations très différentes. La question de savoir ce qu'est « la » femme selon Nietzsche est un contresens puisqu'il n'y a pas, selon lui, de nature féminine de même d'ailleurs qu'il n'y a pas de nature masculine : ne dit-il pas que la sottise est le masculin chez la femme ? Laissons provisoirement de côté cette question délicate de la femme selon Nietzsche sur laquelle on reviendra en profondeur dans le deuxième volet.

La vérité sans son voile n'est plus la vérité : faut-il comprendre qu'il y aurait, comme le pensait Kant, une vérité cachée derrière tout phénomène et inaccessible à la connaissance ? Certainement pas ! Toute vérité nous est donnée dans son apparence, sa superficialité, sa phénoménalité mais il y a en toute surface une profondeur en laquelle la vérité se tient dans le retrait. Considérons un poème : son arrière-plan, le seul, est une page blanche et toute sa vérité nous est donnée dans l'enchainement du texte mais elle n'est pas pour autant accessible, en son entièreté, à la lecture car le poème tait autant qu'il dit. Ce qui est tu se glisse à travers et sous les mots qui sont indigents et plissés : sournoiserie du poète ? Non ! Les poètes ne sont pas des cachotiers mais les tisserands du voile de la décence et de la pudeur du monde, les contemplateurs de la crue nudité. « C'est aujourd'hui pour nous affaire de convenance de ne pas vouloir tout voir nu, de ne pas vouloir assister à toutes choses, de ne pas vouloir tout comprendre et « savoir » » : aujourd'hui, en cette fin d'un 19^{ème} siècle décadent, on ne peut plus prétendre tout « savoir », un savoir suspendu à des guillemets car il n'en est pas un mais bien la fausse assurance que l'on peut enfin, par la connaissance, tout posséder. Le plaisir que l'on escompte de ce vouloir du vrai à tout prix, cette « chose de mauvais goût », nous file entre les doigts : la vérité est insaisissable.

Incipit Parodia ! Mais de quelle parodie parle-t-on ? Nietzsche nous dit qu'après s'être moqué des poètes dans « Les chants du prince Vogelfrei » et les avoir lui-même parodié en se présentant comme poète, il se moquera très certainement de quelqu'un d'autre car, chez lui, se moquer en dépeignant le grotesque avec des mots choisis, c'est un art, l'art de sa propre

écriture. Persistera-t-il pour autant dans la parodie en imitant grossièrement ceux-là même qu'il méprise ? Je n'en crois rien car la parodie qui commence est aussi une tragédie : tragiques sont le déguisement et le simulacre, le travestissement surtout qui nie le tragique en se voulant tel. Que l'on songe à Euripide qui a blanchi la représentation de tout sens tragique, que l'on songe à Platon bien sûr, que l'on songe aux romantiques, que l'on songe à Wagner : aucun sens tragique dans tout ce tragique-là, une comédie plutôt ou même une bouffonnerie dans la simulation de ce qui n'est pas représentable : la vie !

Ce texte du « Gai Savoir », Nietzsche le reprend, à quelques légères variations près, pour conclure l'épilogue de son « Nietzsche contre Wagner » (1888). Ce que l'intempestif reproche à Wagner, c'est une musique qui, se voulant spirituelle et instruite, attente à la vie elle-même : une musique théâtrale qui prétend servir le drame et qui, en réalité, utilise le « drame » pour servir l'attitude. L'approche nietzschéenne se veut avant tout physiologique : Wagner fige le mouvement, alourdit l'estomac, se dispense de cette grâce et de cette légèreté que réclame le corps. Découvrons les « objections physiologiques de Nietzsche dans l'épilogue de « Nietzsche contre Wagner » :

« Cela ne veut pas dire que je tienne cette musique pour saine, surtout quand elle parle de Wagner. Mes objections contre la musique de Wagner sont des objections physiologiques ; à quoi bon les déguiser encore sous des formules esthétiques. L'esthétique n'est autre chose qu'une physiologie appliquée. — Je me fonde sur le « fait » — et c'est là mon « petit fait vrai » — que je respire difficilement quand cette musique commence à agir sur moi ; qu'aussitôt mon pied se fâche et se révolte contre elle : mon pied a besoin de cadence, de danse et de marche — au rythme du Kaisermarsch de Wagner, le jeune empereur lui-même ne réussit pas à marcher —, mon pied demande à la musique, avant tout, les ravissements que procurent une bonne démarche, un pas, un saut, une pirouette. Mais n'y a-t-il pas aussi mon estomac qui proteste ? mon cœur ? la circulation de mon sang ? Mes entrailles ne s'attristent-elles point ? Est-ce que je ne m'enroue pas insensiblement ?... Pour entendre Wagner j'ai besoin de pastilles Géraudel... Et je me pose donc la question : mon corps tout entier, que demande-t-il en fin de compte à la musique ? Car il n'y a pas d'âme... Je crois qu'il demande un allègement : comme si toutes les fonctions animales devaient être accélérées par des rythmes légers, hardis, effrénés et orgueilleux ; comme si la vie d'airain et de plomb devait perdre sa lourdeur, sous l'action de mélodies dorées, délicates et douces comme de l'huile. Ma mélancolie veut se reposer dans les

cachettes et dans les abîmes de la perfection : c'est pour cela que j'ai besoin de musique. Mais Wagner rend malade. — Que m'importe, à moi, le théâtre ? Que m'importent les crampes de ses extases « morales » dont le peuple se satisfait ! »

Régénérescence dans l'innocence enfantine, antérieure à toute réflexivité : la grâce dans la danse d'un corps organique dépourvu de toute conscience réflexive. Lisons ce que dit H. Von Kleist à ce sujet dans « Sur le théâtre de marionnette » :

« Ainsi, mon excellent ami, me dit Monsieur C..., vous êtes en possession de tout ce qu'il faut pour me comprendre. Nous voyons que, dans le monde organique, plus la réflexion paraît faible et obscure, plus la grâce est souveraine et rayonnante. — Cependant, comme l'intersection de deux lignes situées d'un même côté d'un point se retrouve soudain de l'autre côté, après avoir traversé l'infini, ou comme l'image d'un miroir concave revient soudain devant nous, après s'être éloignée à l'infini : ainsi revient la grâce, quand la conscience est elle aussi passée par un infini ; de sorte qu'elle apparaît sous sa forme la plus pure dans cette anatomie humaine qui n'a aucune conscience, ou qui a une conscience infinie, donc dans un mannequin, ou dans un dieu.

— *Par conséquent, lui dis-je un peu songeur, nous devrions manger une fois encore du fruit de l'Arbre de la Connaissance, pour retomber dans l'état d'innocence ?*

— *Sans aucun doute, me répondit-il ; c'est le dernier chapitre de l'histoire du monde. »*

Ce texte de Kleist raconte, en quelques pages, la conversation de monsieur C. avec un danseur d'opéra, tandis qu'il se trouvait dans un jardin public devant un théâtre de marionnette. Monsieur C. s'étonnait qu'un danseur aussi habile assiste à un spectacle de marionnettes généralement destiné au vulgaire. Le danseur rétorqua qu'aucun artiste ne pourrait atteindre à la grâce des marionnettes qui, mécaniquement actionnées et dépourvues de toute affectation, exécutaient leurs mouvements avec perfection et que, en conséquence, il avait lui-même beaucoup à apprendre de ces spectacles. Le danseur qui se laisse porter par le seul élan de son propre corps, sans qu'il puisse être affecté de quelque manière par la conscience réflexive de ce qu'il fait, peut prétendre atteindre à la grâce dans sa perfection. Le « théâtre » wagnérien est nuisible pour le corps (et la vie) précisément parce qu'il est, en quelque sorte, intellectualisé et qu'il ne peut entraîner le corps du spectateur dans l'allégresse qu'il réclame. Le « théâtre » wagnérien est une parodie grossière et moralisante de l'exister dont l'honnêteté ne s'adresse qu'aux masses tandis qu'elle enferme l'individu dans le mensonge et que toute

personnalité se dissout dans le simple voisinage et son indifférenciation. Notons, au passage, l'analogie du mensonge tel que l'évoque Nietzsche avec l'inauthenticité du « on » telle qu'elle est affirmée par Heidegger dans son « *Etre et temps* ».

« À Bayreuth on n'est honnête qu'en tant que masse, en tant qu'individu on ment, on se ment à soi-même. On se laisse soi-même chez soi lorsqu'on va à Bayreuth, on renonce au droit de parler et de choisir, on renonce à son propre goût, même à sa bravoure telle qu'on la possède et l'exerce envers Dieu et les hommes, entre ses propres quatre murs. Personne n'apporte au théâtre le sens le plus subtil de son art, pas même l'artiste qui travaille pour le théâtre, — il y manque la solitude, tout ce qui est parfait ne tolère pas de témoins... Au théâtre, on devient peuple, troupeau, femme, pharisiens, électeur, fondateur-patron, idiot — wagnérien : c'est là que la conscience la plus personnelle succombe au charme nivelleur du plus grand nombre, c'est là que règne le voisin c'est là que l'on devient voisin... »

En termes deleuziens, on pourrait affirmer que le spectacle wagnérien est une structure, un dispositif traversé par des flux, ici musicaux, qui déterminent des agencements au sein desquels le sens de l'individu est strictement positionnel. Il n'est, à cet égard, guère surprenant que la musique wagnérienne a été, par la suite, instrumentée et mise au service d'une idéologie de masse.

La musique de Wagner, nous dit encore Nietzsche, altère la marche et même, dans le cas du « Kaisermarsch », empêche de marcher, comme peut le faire une épine dans le pied. Et c'est vers le même texte de Kleist que l'on peut ici se tourner :

« Je me baignais, lui racontai-je, il y a environ trois ans, avec un jeune homme, dont l'anatomie était empreinte d'une grâce prodigieuse. Il devait être dans sa seizième année et on pouvait à peine déceler chez lui les premiers signes de vanité provoqués par les faveurs des femmes. Le hasard voulait que nous ayons vu à Paris, peu de temps auparavant, cet éphèbe qui s'enlève une épine du pied ; le mouillage de cette statue est connu et se trouve dans la plupart des collections allemandes. Le regard qu'il jeta dans un grand miroir à l'instant où, pour l'essuyer, il posait le pied sur un tabouret, le lui rappela ; il sourit et me dit quelle découverte il venait de faire. Je venais à vrai dire de la faire moi aussi, dans le même instant ; mais était-ce pour mettre à l'épreuve la grâce qui l'habitait, ou aller à l'encontre de sa vanité et l'en guérir un peu : je ris et rétorquai qu'il devait avoir des visions ! Il rougit et leva une deuxième fois le pied pour me le

prouver ; mais, comme on aurait facilement pu le prévoir, sa tentative échoua. Déconcerté, il leva le pied une troisième et une quatrième fois, et il le leva bien dix fois encore : en pure perte ! Il était hors d'état de reproduire ce mouvement — que dis-je ? Les mouvements qu'il faisait étaient si comiques, que j'eus de la peine à retenir mon rire.

A dater de ce jour, pour ainsi dire de cet instant, une transformation inexplicable s'opéra en lui. Il passait des journées entières devant le miroir ; et un charme après l'autre le quittait. Une force mystérieuse et invisible semblait s'être posée, tel un filet de fer, sur le libre jeu de ses gestes, et quand une année eut passé, on ne trouvait plus trace en lui du charme qui avait fait la joie de ceux qui l'entouraient. Un témoin de cette étrange et malheureuse affaire vit encore aujourd'hui et pourrait vous confirmer, mot pour mot, ce que je vous ai raconté. »

Le « Tireur d'épine », auquel Kleist fait référence, est un bronze gréco-romain du 1^{er} siècle avant J-C. Si, au Moyen-Age, la statue a pu être interprétée comme un symbole de pénitence (« arracher l'écharde de la chair »), on peut, dans une perspective nietzschéenne, lui donner une signification très différente. Que l'on se souvienne du message adressé par Paul de Tarse, dans sa deuxième épître aux Corinthiens (chapitre 12, versets 2-10) :

« Faut-il se vanter ? Cela ne [m'] est pas utile. J'en viendrai cependant à des visions et à des révélations du Seigneur.

Je connais un homme en Christ qui, il y a 14 ans, a été enlevé jusqu'au troisième ciel. Etait-ce dans son corps ou à l'extérieur de son corps, je l'ignore, mais Dieu le sait.

Et je sais que cet homme – était-ce dans son corps ou à l'extérieur de son corps, je l'ignore, mais Dieu le sait –

a été enlevé au paradis et a entendu des paroles inexprimables qu'il n'est pas permis à un homme de redire.

Je me vanterai d'un tel homme, mais de moi-même je ne me vanterai pas, sinon de mes faiblesses.

Si je voulais me vanter, je ne serais pas déraisonnable, car je dirais la vérité, mais je m'en abstiens afin que personne n'ait à mon sujet une opinion supérieure à ce qu'il voit en moi ou à ce qu'il entend de moi.

Et pour que je ne sois pas rempli d'orgueil à cause de ces révélations extraordinaires, j'ai reçu une écharde dans le corps, un ange de Satan pour me frapper et m'empêcher de m'enorgueillir.

Trois fois j'ai supplié le Seigneur de l'éloigner de moi,

Et il m'a dit : « Ma grâce te suffit, car ma puissance s'accomplit dans la faiblesse. » Aussi, je me montrerai bien plus volontiers fier de mes faiblesses afin que la puissance de Christ repose sur moi.

C'est pourquoi je me plais dans les faiblesses, dans les insultes, dans les détresses, dans les persécutions, dans les angoisses pour Christ, car quand je suis faible, c'est alors que je suis fort. »

Si l'écharde est en sa chair pour le soustraire à tout orgueil, elle lui rappelle surtout sa propre faiblesse qui est aussi sa plus grande force dès l'instant où elle est compensée par la Grâce de Dieu. Les faibles, nous dit encore Nietzsche, constituent à la fois le vivier et la justification de la pitié chrétienne. Ainsi, à l'aphorisme 2 de « L'Antéchrist » :

« Qu'est-ce qui est plus nuisible que n'importe quel vice ? — La pitié qu'éprouve l'action pour les déclassés et les faibles : — le christianisme... »

Plus loin, à l'aphorisme 15, Nietzsche dénonce le caractère imaginaire de la religion chrétienne : imaginaires en sont les causes, les effets, les relations entre les êtres, la science naturelle qui en découle (anthropocentrisme négateur de toute cause naturelle), sa psychologie et sa téléologie. Cet imaginaire s'oppose à la nature comme réalité et vie (voir, à ce propos, « Dionysos contre le crucifié » au livre IV de « La volonté de puissance »).

« Dans le christianisme, ni la morale, ni la religion ne touche à un point quelconque de la réalité. Rien que des causes imaginaires (« Dieu », « l'âme », « moi », « esprit », « libre arbitre » — ou même l'arbitre qui n'est « pas libre ») ; rien que des effets imaginaires (« le péché », « le salut », « la grâce », « l'expiation », « le pardon des péchés »). Une relation imaginaire entre les êtres (« Dieu », « les Esprits », « l'âme ») ; une imaginaire science naturelle (anthropocentrique ; un manque absolu du concept des causes naturelles) ; une psychologie imaginaire (rien que des malentendus, des interprétations de sentiments généraux agréables ou désagréables, tel que les états du grand sympathique, à l'aide du langage des signes d'idiosyncrasies religieuses et

morales, — (« le repentir », « la voix de la conscience », « la tentation du diable », « la présence de Dieu »); une télologie imaginaire (« le règne de Dieu », « le jugement dernier », « la vie éternelle »). — Ce monde de fictions pures se distingue très à son désavantage du monde des rêves, puisque celui-ci reflète la réalité, tandis que l'autre la fausse, la déprécie et la nie. Après que le concept « nature » fut inventé en tant qu'opposition au concept « Dieu », « naturel » devint équivalent à « méprisable », — tout ce monde de fictions a sa racine dans la haine contre le naturel (— la réalité ! —), elle est l'expression du profond déplaisir que cause la réalité... Mais ceci explique tout. Qui donc a seul des raisons pour sortir de la réalité par un mensonge ? Celui qu'elle fait souffrir. Mais souffrir, dans ce cas-là, signifie être soi-même une réalité manquée... La prépondérance du sentiment de peine sur le sentiment de plaisir est la cause de cette religion, de cette morale fictive : un tel excès donne la formule pour la décadence... »