University of Connecticut
DigitalCommons@UConn

Master's Theses | University of Connecticut Graduate School

8-24-2011

Nietzsche, lecteur des classiques: quels enjeux?

Camille Legrand
cj_legrand@yahoo.fr

Recommended Citation
Legrand, Camille, "Nietzsche, lecteur des classiques: quels enjeux?" (2011). *Master's Theses.* Paper 155.
http://digitalcommons.uconn.edu/gs_theses/155

This work is brought to you for free and open access by the University of Connecticut Graduate School at DigitalCommons@UConn. It has been accepted for inclusion in Master's Theses by an authorized administrator of DigitalCommons@UConn. For more information, please contact digitalcommons@uconn.edu.

Nietzsche,

Lecteur des Classiques : quels enjeux ?

Camille Legrand,

M.A., University of Connecticut, 2011

A Thesis

Submitted in partial fulfillment of the

Requirement for the Degree of

Master of Arts at the

University of Connecticut 2011

APPROVAL PAGE

Master of Arts (or Science) Thesis

Nietzsche, Lecteur des Classiques : quels enjeux ?

Presented by
Camille Legrand, M.A.

Major Advisor Rosa Helena Lindhall for SOLANGE GLENOUN

Associate Advisor

Associate Advisor

University of Connecticut
2011

Table des Matières

1. Nietzsche face à l'échec du classicisme allemand.

Le « classicisme allemand » est-il un oxymore ?

Qu'est ce que le classicisme français ?

Classicisme français vs romantisme allemand : une querelle théâtrale

2. Nietzsche et le désaveu romantique

Le romantisme comme „maladie"

Oubli du monde et répétition tragique

3. Le classicisme : un régime poético-mimétique

La mimesis ou le primat de l'image vs l'iconoclasme

De l'importance de la représentation picturale

De la vraisemblance et des bienséances

Contemplation romantique versus action classique

Le problème politico-esthétique de l'iconoclasme protestant

Le classicisme : un régime de la représentation

Les trois unités-temps, action, lieu

4. Nietzsche et la « guérison classique »

Le problème nihiliste du Romantisme

La guérison par la forme

La guérison par le double

Introduction

« J'appelle le classique le sain et le romantisme le malade », Goethe, *Conversation avec Eckermann*, 4 avril 1829.[1]

Dans *la naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique* (1872), Nietzsche avait tenté de comprendre la « réaction romantique » des Allemands contre le Classicisme français. S'étant rapproché de l'opéra Wagnérien, Nietzsche avait essayé de penser l'idée d'un théâtre sans règles- d'un théâtre dionysiaque imitant les pulsations de la vie. L'on sait que cette position allait être plus tard contredite, en 1886, au moment où séparé de Wagner, Nietzsche allait valoriser le « gai savoir » des Français et s'interroger sur la valeur du sentiment tragique dans la culture allemande.

Revenons tout d'abord sur le préjugé d'une « réaction romantique allemande », faisant du Romantisme allemand un mouvement artistique francophobe et politiquement réactionnaire (Carl Schmitt)[2]. Le Romantisme allemand n'était pas anti-français, mais moderne[3]. Le

---

[1] Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, 4. April 1829, hrsg. Von Beutler, Zürich: Artemis Verlag, 1948: "Und das sind die Nibelungen klassisch wie der Homer, denn beide sind gesund und tüchtig. Das meiste Neuere ist nicht romantisch, weil es neu, sondern weil es schwach, kränklich und krank ist, und das Alte ist nicht klassisch, weil es alt, sondern weil es stark, frish, froh und gesund ist. Wenn wir nach solchen Qualitäten Klassisches und Romantisches unterscheiden, so werden wir bald im reinen sehen".

[2] Il ne s'agit bien sûr pas là d'adhérer à la pensée politique de Carl Schmitt, qui fût un proche de Göring, mais à ses analyses intéressantes sur le Romantisme allemand, présenté comme réaction religieuse et non, comme révolution politique : « Schlegel hat seinen Enthusiasmus bald überwunden ; bald war ihm die französische Revolution nicht mehr grossartig genug, und er bemerkte die wahre Revolution wäre höchstens noch in Asien möglich ; die konkrete Revolution liess er nur noch als einen ganz erfreulichen Versuch gelten. Die Revolution der Romantiker aber selbst stand darin, ein neues Evangelium, eine neue Genialität, eine neue Universalkunst zu sprechen. » In *Politische Romantik,* Duncker & Humblot, 1919, p. 20.

mouvement allait reprendre en fait la plupart des contre- arguments qu'avaient énoncés les Modernes, à la fin du XVIIe siècle en France, dans leur querelle aux Anciens. Parmi ces derniers l'on comptait d'abord les noms de Corneille, Chapelain, Guez de Balzac, puis dans la seconde moitié du siècle, ceux de l'abbé d'Aubignac, de Boileau, Molière, Racine et de La Bruyère. Ces Anciens défendaient un modèle de naturel, de bienséances et de vraisemblances qui dans ses règles, cherchaient à soumettre le caractère déraisonnable du baroque à l'idée d'une « norme esthétique » fondée en raison (Patrick Dandrey)[4] . Leurs jugements sur le Beau participaient en réalité plus d'une théorie du « bon goût » et d'un début de police des moeurs, que de ce rationalisme français qui sera davantage propre au siècle des Lumières. Le « bon goût » des écrivains classiques participait en effet davantage d'une manière de se comporter en société et si l'art des classiques devait respecter des règles de vraisemblance et de bienséance, c'était d'abord pour ne pas choquer le public en termes de morale.

Les Modernes au nombre desquels venaient Perrault, Nicole, ou Arnauld ne reniaient pas les règles rhétoriques des classiques, mais refusaient de considérer qu'un modèle de perfection artistique avait été atteint les auteurs antiques. Les Modernes voulaient pouvoir faire l'éloge direct de leur Roi, et parler au présent de leur propre mythe politique : celui de « Louis le Grand »[5]. Les Modernes qui défendaient l'idée des sciences et du progrès (on pensera à

---

[4] Patrick Dandrey, « les deux esthétiques du Classicisme français » in *Littératures Classiques : Qu'est-ce qu'un Classique ?*Paris, Klincksieck, automne 1993, n°13, p. 145-146 : « Aussi, parmi les concepts ordinairement convoqués pour définir le génie du classicisme français- clarté, mesure, rationalité, perfection, équilibre, régularité, naturel, vraisemblance, lucidité, évidence, maîtrise…- aucun ne paraît-il mieux subsumer l'ensemble que celui de norme : l'écrivain classique se définirait ainsi prioritairement par son souci constant de la norme à respecter, à incarner et à produire. Autrement dit, par sa référence aux valeurs [et] son désir de se faire valeur de référence […] ».

[5] C'est l'objet même de la querelle des Anciens et des Modernes. Charles Perrault présente en janvier 1687 son poème *Le siècle de Louis le Grand* devant l'Académie Française. Celui-ci est rédigé à l'occasion d'une maladie

Fontenelle, ou même Pascal) voulaient autrement démentir l'idée que les auteurs antiques avaient atteint un idéal de perfection. Si cela avait été le cas, le « siècle de Louis XIV » aurait été non seulement considéré comme inférieur à ces modèles prédécesseurs mais aussi incapable d'afficher à l'égard des peuples d'Europe une civilisation de progrès. Le caractère idéologique du modèle classique, sera précisément le principal reproche que les Romantiques allemands formuleront au XVIIIe siècle à l'égard des Français : était « classique » ce qui cherchait à civiliser, autrement dit à dominer sur un plan militaire, politique et moral, mais par la « domestication » de l'Art (Norbert Elias)[6].

L'on oublie cependant de dire que le Romantisme allemand va innover dans son contexte, tout d'abord parce que son mouvement artistique, à la différence de celui des Classiques, qui furent rebaptisés comme tels au XIXe siècle, est né avec un nom et un projet programmatique[7] même s'il reprend finalement à son compte les principaux arguments formulés avant lui lors de la querelle des Anciens et des Modernes en 1688. Il faut remarquer à cet égard que Nietzsche se rattache déjà au parti des Anciens autrement dit des Classiques au moment où il compose en 1872 sa *Naissance de la Tragédie.* Une question demeure : pourquoi un disciple de deux héritiers tardifs du Romantisme- Schopenhauer et Wagner,

---

et guérison de Louis XIV et insiste très clairement sur l'invulnérabilité du souverain. Louis XIV est aux yeux de Perrault un mythe vivant qui surpasse les modèles mythologiques anciens.

[6] Pour Norbert Elias, le Roi Soleil a d'abord été ce souverain qui, inventant le pouvoir charismatique, chercha à dominer ses sujets par le biais de la subjugation artistique, par la morale de la « représentation artistique » de soi-même, par la civilisation des mœurs, autrement dit par l'effacement des sphères publiques et privées. ELIAS Norbert, *La société de cour*, Paris, Calmann-Lévy, 1974.

[7]Patrick Dandrey, ibid note 4 : « Quand on nomme *Classicisme français*, sans autre précision, la production artistique et littéraire du règne de Louis XIV, on ne procède pas du tout à la même démarche qu'en usant par exemples des termes *romantisme* ou *réalisme*, qui désignent sans évaluer, et qui ont été forgés spécialement pour être appliqués à un mouvement spécifique, à l'esthétique d'une période précise, avant de devenir par la suite génériques. La formule de « classicisme français », au contraire, inscrit une époque déterminée, la seconde moitié du XVIIe siècle, dans une lignée, dans l'absolu et dans l'excellence ».

choisit-il d'opérer un retour dans l'Histoire et de s'intéresser à la période classique des Français ? Notre exposé va tenter de répondre à cette interrogation en soulignant comment Nietzsche va être progressivement amené à renier son Romantisme de jeunesse. Constatant l'impossibilité d'une Renaissance classique de l'Allemagne, Nietzsche s'intéressera à ce qui la rendit possible en Italie, en Espagne et en France, découvrant dans cette dernière un modèle mettant en évidence le « régime poético-mimétique » des Classiques (Jacques Rancière)[8]. C'était par le développement des arts classiques autrement dit par la volonté de représenter le monde, que le « sujet moderne » pouvait aux yeux de Nietzsche, encore échapper à son penchant tragique.

I. Nietzsche face à l'échec du Classicisme allemand.

Le « Classicisme allemand » est-il un oxymore ?

Nietzsche est le premier, en tant que philologue[9], à interroger sa culture sur la validité du terme «Classiques allemands » : « Existe-t-il des classiques allemands ? – Sainte Beuve a fait remarquer une fois que le mot « classiques » sonnerait véritablement mal si on l'appliquait [à la manière des Français] à d'autres littératures : qui pourrait en effet parler aussi facilement de « classiques allemands » ? »[10]. Rares sont les auteurs allemands qui avaient cherché à se qualifier eux-mêmes de « classiques » et si l'Allemagne littéraire se plonge brièvement par

[8] Jacques Rancière, *le partage du sensible, esthétique et politique,* Paris, La Fabrique, 2000.

[9] Vgl Hugh Lloyad-Jones' Artikel, *Nietzsche and the study of the Ancient world*, S. 1-32. In: C.O'FLAHERTY, James 1976 : Studies in Nietzsche and the Classical Tradition, University of North Carolina, USA.

[10] Nietzsche, *der Wanderer und sein Schatten*, 1880, Vorwort, 125 : [Vgl. *Les Cahiers de Sainte-Beuve* (108-109, Paris: 1876): "*Gibt es "deutsche Klassiker"?*— Sainte-Beuve bemerkt einmal, dass zu der Art einiger Literaturen das Wort "Klassiker" durchaus nicht klingen wolle: wer werde zum Beispiel so leicht von "deutschen Klassikern" reden."

effet de « mode » plus que de « modèle » dans ce courant européen essentiellement contrôlé par les Français, il faut également reconnaître que le Classicisme allemand n'a été que le fait d'un court intermède de dix ans, pris entre la fin de l'*Aufklärung* et le début du *Sturm und Drang*. Nietzsche observe que les librairies allemandes rangent d'ailleurs parmi leurs « classiques », leurs auteurs Romantiques, y inscrivant précisément là le titre et la reconnaissance nationale d'une telle appellation. Huit ans plus tôt, dans sa conférence du 6 février 1872 *Sur l'avenir de nos établissements d'enseignement*[11], Nietzsche avait cependant soulevé l'idée que les Romantiques allemands avaient « échoué » dans leurs propres ambitions. Alors que les auteurs français des XVIIe et XVIIIe siècles avaient eu l'ambition, non cachée, d'influencer et de modeler par l'art[12], les générations à venir, les Romantiques Allemands n'avaient réussi qu'à propager le « malaise » et le sentiment de hiatus existentiel que les Classiques Français avaient au contraire cherché à dépasser.[13] En cela, Nietzsche donnait raison à Goethe : le Classique était l'homme sain et le Romantisme, l'homme malade

---

[11] *Über die Zukunft unserer Bildungsantstalten* 1872.Vortrag 2 (Gehalten am 6. Februar 1872): "Das Gefühl für das Klassisch-Hellenische ist nämlich ein so seltenes Resultat des angestrengtesten Bildungskampfes und der künstlerischen Begabung, daß nur durch ein grobes Mißverständniß das Gymnasium bereits den Anspruch erheben kann, dies Gefühl zu wecken. In welchem Alter? In einem Alter, das noch blind herumgezogen wird von den buntesten Neigungen des Tages, das noch keine Ahnung davon in sich trägt, daß jenes Gefühl für das Hellenische, *wenn* es einmal erwacht ist, sofort aggressiv wird und in einem unausgesetzten Kampfe gegen die angebliche Kultur der Gegenwart sich ausdrücken muß."

[12] Le Janséniste Nicole relevait cependant les problèmes de l'éducation « classique », qui montrait au théâtre les passions, espérant qu'elles en fussent comprises comme contre-exemples : « la prudence nous oblige donc à prendre une route toute contraire, à quitter absolument le dessein chimérique de corriger tout ce qui nous déplaît dans les autres, et tâcher d'établir notre paix et notre repos sur notre propre réformation et sur la modération de nos passions » extrait de Pierre Nicole, *Essai de morale*, in Jean Ferrari, *L'année 1796: sur la paix perpétuelle de Leibniz aux héritiers de Kant*, Paris, Vrin, 1998, p. 169.

[13] Voir à ce propos la remarque très pertinente d'Emile Faguet dans *Politiques et moralistes du XIXe siècle,* troisième série, Société française d'imprimerie, Paris, 1917, p. 39 : « En un mot le romantisme, à chaque époque, est la littérature de cette époque, et le classicisme, est la littérature de l'époque précédente, qui a été romantique en son temps, mas qui ne l'est plus parce qu'elle ne répond plus aux mœurs et croyances du moment actuel. Et toute littérature est ainsi, tour à tour romantique et classique, passe de l'état romantique à l'état classique avec le temps. ».

de l'Europe[14]. Nietzsche relevait donc ici une incohérence frappante : qu'est ce qui fait que l'on passe d'un art qui affirmait et positivait des valeurs à un art romantique qui avait décidé de les nier et dévaluer ? Force était de constater avec Nietzsche que l'art moderne avait renoncé à soulager, apaiser, divertir l'homme de ses peines les quotidiennes. Le Romantisme allemand semblait vouloir persévérer, voilà ce que Nietzsche ne pouvait s'expliquer, dans un sentiment de culture tragique.

Qu'est ce que le classicisme français ?

Henri Peyre et Antoine Adam[15] rappelaient que le Classicisme était certes né au XVIIe siècle mais dans ces concepts de la Critique littéraire moderne, là où le Romantisme allemand avait été littéralement programmé par Iéna, Weimar, Heidelberg et le concours foisonnant d'une critique esthétique : « Ne pas s'attarder, nous recommandait donc Henri Peyre, au terme classicisme lui-même qui a été adoptée accidentellement au début du XIXe siècle pour désigner la littérature et l'esprit du XVIIe siècle. Le terme est mauvais tout comme le terme romantisme. Mais il existe. Il continuera longtemps encore d'être employé, malgré nos efforts […] pour désigner les grands écrivains. »[16] Dans un second article[17] Henri Peyre se joint également à l'interrogation de Nietzsche : « Seule entre les grands pays de l'Europe occidentale, l'Allemagne moderne a en effet ouvert sa littérature par une ère dite classique, ou plutôt par l'imitation d'un classicisme étranger qui n'avait pas d'ailleurs à réfréner la fougue

[14] Nietzche y fait référence à la « maladie romantique » dans la seconde édition de *la Naissance de la tragédie* (1886), mais aussi dans le *Cas Wagner* (1888) et dans les fragments posthumes de l'hiver 1888-1889.

[15] Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle: L'époque d'Henri IV et de Louis XIII*, Paris, Albin Michel, 1993.

[16] Henri Peyre, « la notion de Classicisme, tentative d'élucidation », in *The French review*, vol. 6, n°4, Mars 1933, p. 271-278.

[17] Henri Peyre, *Qu'est ce que le Classicisme ?* Nizet, Paris, 1965, p. 85.

d'une Renaissance touffue et débordante. Mais Gottsched (1700-1766) et même un peu plus tard Wieland restent, dans l'ensemble de la littérature européenne, des auteurs sans grand rayonnement. Il y avait eu un lyrisme baroque d'un charme original et, bien entendu, dès avant la dynastie musicale des Bach, une musique baroque pleine de spiritualité. Mais ni au théâtre, ni dans le roman, ni parmi ceux que l'on appelle ailleurs des moralistes, l'influence du classicisme français n'a été fécondante. C'est un instinct sûr qui amènera Lessing, Herder, Schlegel, et même le jeune Goethe et le Schiller des débuts à se révolter contre l'emprise des modèles français. Ils proclamèrent la supériorité de Shakespeare, de la poésie populaire, de Calderón, et, avec Winckelmann, des Grecs, sur l'art et la littérature de la France classique rabaissée par eux au niveau d'une littérature d'imitation ». Or, selon le préjugé romantique de l'époque, si le Classicisme français avait échoué à s'imposer comme modèle[18] c'était d'abord et avant tout parce que le peuple allemand dans son ensemble disparate, ne pouvait reconnaître et imiter dans les Anciens, des ancêtres latins[19] qu'ils n'avaient jamais eus. Aussi, le « classicisme allemand » faisait-il figure d'oxymore culturel dans une histoire de l'art qui depuis la Renaissance ne pouvait se faire au dehors du modèle classiques des « auteurs latin ». Karl Philipp Moritz, un des premiers écrivains du *Sturm un Drang*, notera à juste titre que si l'Allemagne avait à se chercher un passé plus proche, cela devait être dans la Grèce, non pas donc, dans l'héritage platonicien d'un universel artistique reconnu comme « beau en soi », mais dans celui d'Aristote, percevant la création naturelle, comme force autonome précédant

---

[18]Voir également l'influence de Goethe sur le jeune Nietzsche: "In der Beschrankung zeigt sich erst der Meister, und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben". Ibid, op. cit. note 17. Henri Peyre, *Qu'est ce que le Classicisme ?* Nizet, Paris, 1965.

[19] Au XVIIe siècle, l'on opposait par tradition la Rome asservie comme Empire, à la Grèce politiquement libre comme cité. Les Allemands du XVIIIe siècle s'identifièrent par suite aux Grecs, même si l'apparentement généalogique demeure davantage mythique qu'historique.

l'art et privant donc l'art de toute idée modèle[20]. Le Romantisme allemand se donnait ainsi à relire comme une véritable « genèse esthétique ». Né de lui-même et insubordonné à l'idée de modèle, le Romantisme allemand privilégiait « l'inspiration » ou le souffle intérieur de ce qui partait de soi-même. Contre l'argument du modèle, les Romantiques érigeaient donc l'idée d'exceptionnalité, d'originalité et de génie- individu unique qui sortait des catégories de l'imitable. L'Homme romantique s'inquiétait de son « devenir » sans pour autant espérer changer son être car cet homme moderne était pour paraphraser Nietzsche sa propre « vocation ». L'Homme classique croyait au contraire à la possibilité du « modèle de perfection » c'est-à-dire à la possibilité pour chaque être d'imiter autrui pour se donner à son tour en exemple.

Classicisme français vs Romantisme allemand : une querelle théâtrale

C'est au théâtre que se sont joués les premiers débats esthétiques du Romantisme allemand. Lessing avait choisi le théâtre de Shakespeare contre celui trop conventionnel de Corneille et de Racine. Dans son *Laocoon ou Des limites respectives de la poésie et de la peinture* (1766) Lessing avait condamné le principe même de la mimésis classique[21], qui alliait depuis *l'ut pictura poesis* d'Horace, la peinture à la poésie : « Die blendende Antithese des griechischen Voltaire, daß die Malerei eine stumme Poesie, und die Poesie eine redende Malerei sei, stand

[20] Karl Philipp Moritz *Uber die bildende Nachahmung des Schönen* 1788 : « Die eigentliche Nachahmung des Schönen unterscheidet sich also zuerst von der moralischen Nachahmung des Guten und Edlen dadurch, daß sie, ihrer Natur nach, streben muß, nicht, wie diese in sich hinein, sondern aus sich heraus zu bilden. » Voir l'ouvrage de Charles Le Blanc, Laurent Margantin, *La forme poétique du monde*, José Corti, Paris, 2003.

[21] Les Romantiques Allemands reviennent à Platon (condamnation des arts représentatifs considérés mensonge et fiction) contre Aristote (acceptation des arts représentatifs et notamment du théâtre) que défendaient les Classiques français.

wohl in keinem Lehrbuche[22]. » Alors que la peinture concevait l'espace, la poésie, donnait certainement à voir, mais continuait d'échapper au temps. Partant de la poésie, le théâtre ne pouvait se donner à voir comme un tableau- dans une synchronie d'espace, de lieu et de durée, car le théâtre mettait précisément en scène l'action ou la fuite du temps dans l'espace. Or, le classicisme français cherchait à produire l'illusion d'un théâtre où l'agir de l'homme pouvait être mis en scène, périodisé en actes, organisé en scènes et résolu sous les ressorts d'un Deus ex machina. En refusant l'alliance de la poésie à la peinture, l'amalgame du récit à sa fixité idéale, Lessing, découvre le mensonge mimétique des Classiques[23]. Le théâtre des Français n'a pas montré le vrai, mais sa peinture idéale. Corneille et Racine[24] n'ont pas peint les hommes tels qu'ils étaient mais tels qu'ils auraient dû être, les empêchant de devenir ce qu'ils auraient pu. Dans son *Discours sur la poésie*, Friedrich Schlegel[25] se montrera quelques années plus tard en parfaite accointance d'idée avec Lessing, soulignant l'excès d'attention

---

[22] Lessing se réfère non plus à un latin, Horace mais à un grec, Simonide pour condamner cet amalgame « Es war ein Einfall, wie Simonides mehrere hatte; dessen wahrer Teil so einleuchtend ist, daß man das Unbestimmte und Falsche, welches er mit sich führet, übersehen zu müssen glaubet". » op. cit. note 20, p. 233.

[23]"Schilderungssucht" and "historische Krankheit": Lessing, Nietzsche, and the Body Historical, Nicholas Rennie, *The German Quarterly* Vol. 74, No. 2 (Spring, 2001), pp. 186-196 "In fact, however, Nietzsche's essay hints at a compromise for which Lessing already provides the theoretical groundwork. Signification becomes most "arbitrary" for Lessing when it places excessive demands on the reader's or viewer's memory. Descriptive poetry, for instance, requires that the reader store up and gradually piece together the details of a static object as they are enumerated by the writer. Conversely, a painting that attempts to relate a narrative forces us to displace into the past and future objects that are partly or wholly visible to us in the present. Lessing favors in-stead a kind of reading-whether of words or pictures-that focuses its energies on what is immediately present, or what generates the illusion of presence."

[24]Les Romantiques allemands eurent tendances à ranger les classiques sous la même appellation catégorique, sans parvenir comme l'avait la Bruyère à distinguer les Anciens des Modernes. Ainsi l'on se reportera à la citation de La Bruyère dans *Les Caractères,* Des ouvrages de l'esprit, in *Œuvres complètes de la Bruyère,* Servois, Hachette, 1865 : « Corneille nous assujettit à ses caractères et à ses idées, Racine se conforme aux nôtres; celui là peint les hommes comme ils devraient être, celui-ci les peint tels qu'ils sont. Il y a plus dans le premier de ce que l'on admire, et de ce que l'on doit imiter; il y a plus dans le second de ce que l'on reconnaît dans les autres, ou de ce que l'on éprouve dans soi-même. L'un élève, étonne, maîtrise, instruit; l'autre plaît, remue, touche, pénètre. (...) L'on est plus occupé aux pièces de Corneille; l'on est plus ébranlé et attendri à celles de Racine. Corneille est plus moral, Racine plus naturel."

[25] Friedrich Schlegel, *Athenäum Fragmente*, "Gespräch über die Poesie", Reclam, Stuttgart, 2005: "Wie Simonides die Poesie eine reddened Malerei und die Malerei eine stumme Poesie nannte, so könnte man sagen, die Geschichte sei eine werdende Philosophie und die Philosophie eine vollendete Geschichte" p. 117.

que la Renaissance italienne et le Classicisme français avaient accordé à l'image. Le texte poétique devait refaire surface contre l'idée admise par les Classiques que le bel art, naissait nécessairement du théâtre, du discours ou des maximes, c'est-à-dire pour reprendre l'analyse de Michel Foucault d'un public et d'un rapport de représentation[26].

Dans la première édition de la *Naissance de la tragédie*, Nietzsche adhère aux thèses romantiques de l'époque, reprend sans les citer les conclusions théoriques de Wagner et allie la musique à la poésie tragique[27], deux arts « invisibles » par excellence. Dionysos est la musique orientale qui vient troubler Apollon[28], le réel rationnel grec ou son illusion. Le sentiment tragique tel que Nietzsche l'explore est dépeint comme une intrusion d'un art plus psychologique et plus intérieur dans le « régime représentatif du classicisme[29] ». La musique, la philosophie et la poésie forment une alliance et viennent déstabiliser les fondements matériels du réel. C'est là, nous dit Nietzsche, que le courant Classique se maintenant comme illusion : dans l'art visible, dans la peinture, dans l'architecture, la sculpture ou la peinture. Or

---

[26] Michel Foucault, *les mots et les choses*, Flammarion, Paris, 1966, p. 322 « la vocation profonde de l'âge classique a toujours été de faire « tableau » : que ce soit comme discours naturel, recueil de la vérité, description des choses, corpus de connaissances exactes ou dictionnaire encyclopédique. » Voir également Hélène Merlin, « L'épistémè classique ou l'épineuse question de la représentation » in Alain Viala *Littératures classiques*, « Qu'est-ce-qu'un Classique » ? , n°19 Automne 1993, Paris, p. 178-189.

[27] Cf Wagner "Ein Brief an Hector Berlioz" in Richard Sternfeld, *sämtliche Schriften und Dichtungen*, 5th ed. Leipzig, 1911: "I asked myself further, what must be the position of art to the public, in order to impart to the latter and inviolable respect for itself. In order not to construe the solution to this problem entirely in the air, I adopted as my basis the position that art once held in the public life of the Greeks. Here I immediately encountered the work of art that all periods must value as the most perfect, namely, *drama* because herein the highest and deepest artistic purpose can manifest itself most clearly and with the greatest universal intelligibility".

[28]Philip J. Kain, *Nietzsche and the horror of existence*, Lexington Books, Plymouth, 2009: "Nietzsche wants a balance between the Apollonian and the Dionysian, and he finds that balance in Greek tragedy. It gives us the proper blend of reality and illusion, the Dionysian and the Apollonian. The Dionysian chorus discharges itself in the Apollonian world of images, dialogue and dramatic action that is epic in nature- but which is only a veneer."

[29] Voir Jacques Rancière, *le partage du sensible : esthétique et politique*, la Fabrique, Paris, 2000.

les Grecs ont montré par le théâtre, que l'être ne pouvait se sculpter lui-même et que le moule dont il était issu, appartenait à une nature, qui seule, avait le droit de le briser. Débarrassé des conventions classiques, le drame romantique redécouvre selon Nietzsche, une vérité humaine :

> Mais, en réalité, ce héros est le Dionysos souffrant des Mystères, le dieu qui éprouve en soi les douleurs de l'individuation, et de qui d'admirables mythes racontent que, dans son enfance, il fut massacré et mis en pièces par les Titans, et adoré ainsi sous le nom de Zagreus. Cette légende signifie que cette mutilation, ce morcellement, la véritable *souffrance* dionysienne, peut être assimilée à une métamorphose en air, eau, terre et feu, et que nous devons, par conséquent, considérer l'état d'individuation comme la source et l'origine primordiale de tous les maux. Nietzsche, *la Naissance de la Tragédie*, 1872, 10[30]

Dieu du vin et du théâtre, Dionysos est aussi chez les Grecs le dieu qui fût écartelé par les Titans. Il est autrement dit pour Nietzsche, le douloureux symbole de ce que la tragédie représentait à l'homme: la souffrance de son individuation[31]. Largement inspiré des analyses de Schopenhauer[32], cette réflexion critique sur le sentiment tragique à le mérite de lier souffrance et conscience de l'individualité. Autrui ne pouvant souffrir à ma place, et ne pouvant sentir la souffrance d'autrui, je sais que j'existe uniquement, comme être souffrant.

---

[30] Traduction Jean Marnold et Jacques Morland, in *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, vol. 1, Mercure de France, Paris, 1906, pp. 95-101 : « In Wahrheit aber ist jener Held der leidende Dionysus der Mysterien, jener die Leiden der Individuation an sich erfahrende Gott, von dem wundervolle Mythen erzählen, wie er als Knabe von den Titanen zerstückelt worden sei und nun in diesem Zustande als Zagreus verehrt werde".

[31] Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente,* Sommer 1871—Frühjahr 1872 16 [1-46] : « Die homerische Frage. Künstler und Publikum. Das Individuum: der differenzirende apollinische Trieb, Formen und damit—scheinbar—Individuen schaffend. 4. Der apollinische Homer ist nur der Fortsetzer jenes allgemein menschlichen Kunstprozesses, dem wir die Individuation verdanken. Der Dichter *geht voran*, er erfindet die Sprache, differenzirt, 5. Der Dichter überwindet den Kampf um's Dasein, indem er ihn zu einem freien Wettkampfe idealisirt. Hier ist das Dasein, um das noch gekämpft wird, das Dasein im Lobe, im Nachruhm. Der Dichter *erzieht*: die tigerartigen Zerfleischungstriebe der Griechen weiß er zu übertragen in die gute Eris."

[32] Schopenhauer nennt diesen psychologischen Individualisierungsprozess "principio individuationis". Er verbindet ihn aber mit der Entdeckung des Egoïsmus und nicht mit der Tragik wie bei Nietzsche: "Wenn also Der, welcher noch im *principio individuationis*, im Egoismus, befangen ist, nur einzelne Dinge und ihr Verhältniß zu seiner Person erkennt, und jene dann zu immer erneuerten MOTIVEN seines Wollens werden." In: Schopenhauer, Welt als Wille und Vorstellung, §68.

Le courant romantique trouvera dans la musique, la philosophie, la poésie et le roman, le moyen d'approcher au plus près de sa douleur le sujet moderne, prenant conscience de l'infinité de son univers mais aussi de la solitude de sa perception. Dans l'*Origine du drame baroque allemand*[33], Walter Benjamin poursuivra de manière extrêmement intéressante le raisonnement de Nietzsche. Walter Benjamin observe que l'art romantique est également l'art de la civilisation moderne, c'est-à-dire d'une culture démocratique se fondant par précisément sur le sentiment tragique pour asseoir les valeurs nouvelles de sa moralité: „In vain did our democratic age wish to establish the right of all to participate in the tragic; vain was every attaimpt to open this heavenly kingdom to the poor in spirit […] With his insight into the connection of tragedy to legend, and the independence of the tragic from the ethos, Nietzsche's work lays the foundation for theses such as this." Tout se passe comme si la capacité à ressentir l'émotion tragique, autrement dit à „compatir" est devenue par l'art romantique, la preuve même de la modernité démocratique. Bien avant Walter Benjamin, Nietzsche remettait cependant en cause l'aspect sain d'une telle émotion.

II. Nietzsche et le désaveu romantique

Le romantisme comme „maladie"

Notre siècle moderne a si bien intégré le Romantisme allemand, que le terme est passé dans le langage courant. Etre „romantique" signifie pour le commun: être capable d'aimer et être sincère dans son l'expression de ce sentiment. Est lié à l'adjectif „romantique" tout une

[33] Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels,* Rowohlt, Berlin 1928, p. 102-103.

imagerie populaire liée à la célébration du couple moderne. Le Romantisme littéraire est si bien passé dans les us et coutumes de notre culture démocratique que le couple, hier tenu par les seuls liens de Dieu au sein du mariage, est désormais contraint de s'aimer dans un face à face impossible car privé de transcendance. L'Homme moderne, démocratique et romantique est devenu dans le même temps „apathique", comme touché par cette exigence nouvelle d'avoir à jouer pour autrui, la saynète quotidienne de ses amours. Le romantisme allemand a non seulement rendu „moral" l'expression du sentiment, mais en l'exposant de telle manière, il l'a également rendu „publique". La littérature romantique allemande n'a jamais tant fait l'étalage du moi- souffrant, torturé, blessé et amoureux. Biographies, correspondances, lettres, romans éponymes ont établi l'archivage nouveau de ce que le Classicisme rangeait dans les domaines privés de l'intimité et de la pudeur. Tout s'est déroulé comme si, en devenant public, l'amour *à la Werther* avait finalement déserté le lieu où il avait été autrefois partagé et rendu. Nietzsche signalait certes la disparition de Dieu à l'aphorisme 125 du *Gai Savoir,* mais pas seulement celle-là. Nietzche établissait également le constat de la disparition de l'Amour sous sa forme allégorique:

> N'avez-vous pas entendu parler de cet homme insensé qui, ayant allumé une lanterne en plein midi, courait sur la place du marché et criait sans cesse : « Je cherche Dieu! Je cherche Dieu! » - Et comme là-bas se trouvaient précisément rassemblés beaucoup de ceux qui ne croyaient pas en Dieu, il suscita une grand hilarité. L'a-t-on perdu? dit l'un.
>
> S'est-il égaré comme un enfant? dit un autre. Ou bien se cache-t-il quelque part ? A-t-il peur de nous? S'est-il embarqué? A-t-il émigré? – ainsi ils criaient et riaient tous à la fois. L'insensé se précipita au milieu d'eux et les perça de ses regards. « Où est Dieu? cria-t-il, je vais vous le dire! Nous l'avons tué – vous et moi! Nous tous sommes ses meurtriers! Mais comment avons-nous fait cela? Comment avons-nous pu vider la mer? Qui nous a donné l'éponge pour effacer l'horizon tout entier? Nietzsche, *Le Gai savoir*, 125 (1886).

Après avoir tué „l'amour" en le faisant sortir des cercles secrets de son intimité, le Romantisme allemand l'a divulgué, transmis et répandu, sans parvenir cependant à en contrôler l'épnachement. L'amour a donc déserté, s'est répandu dans le monde, s'est désacralisé. Car l'amour des Romantiques est devenu une attitude morale, une manière d'être l'amant et l'aimé, une auto-contemplation du couple réduit à sa mêmeté. Il est devenu passion là où les Classiques ne recevait que mesure, souffrance, là où les Anciens méprisaient l'incapacité de l'être à contrôler ses excès. Le Romantisme allemand et son dérivé anglais ont ainsi finalement mis en scène cet idéal d'amour malheureux- comme si l'amour pour être idéal devait nécessairement l'être. Comment expliquer cependant cette valorisation du tragique amoureux?

Le Romantisme semble en effet correspondre à un moment de réflexivité psychologique qui concerne le sujet occidental dans son ensemble: la découverte irréductible de son individualité. Cette découverte boulverse non seulement l'idée que l'Age Classique se faisait de la représentation du monde mais aussi de celle du „moi" réflexif qui n'existait pas pour soi (l'honnête homme ne se voyait que dans le regard de l'autre). La découverte de l'individualité psychologique brise encore les frontières de la communicabilité- si l'art classique des Français avait montré pour tromper, les Romantiques allemands vont cacher pour signifier, préférant pour leur impossibilité à être vues, la musique, la poésie et la philosophie. Pour Nietzsche, le Romantisme est précisément malade parce qu'il refuse à l'art le pouvoir de représenter le réel, et à l'homme le pouvoir de s'y voir représenté dans son approximation idéale. L'époque classique ne considérait pas que le vrai dans son rapport de „vérité ontologique" mais dans celui de sa possibilité d'existence. Le vrai était ce qui pouvait passer pour vraisemblable aux yeux d'un public, et non, comme l'avait fait remarquer Boileau dans

la *Poétique* le „véritable“: „le vrai peut quelquefois ne pas être vraisemblable“. Le régime esthétique du Classicisme était cependant aux yeux de Nietzsche plus crédible et réel que le programme „nébuleux“ du Romantisme:

> Tous les romantiques, parmi lesquels votre maître allemand Friedrich Schlegel encourent le danger (pour parler avec Goethe) de mourir étouffés par la rumination de leurs absurdités morales et religieuses. Nietzsche, *Fragments posthumes*, printemps 1888 16[1-89][34].

Si le Romantisme allemand était bien aux yeux de Nietzsche l'expression d'une Renaissance artistique en Allemagne, il se développait également en Europe comme quelque chose de plus dangereux. Force était de constater avec Schlegel, que le romantisme allemand était resté religieux, et même, une poursuite des commandements de Luther dans le domaine de l'art. Contre l'idôlatrie, le texte de la Bible, contre les arts visibles et classiques, supposés tromper, la musique, la philosophie et la peinture, comme voix d'âme débarassée du sensible dans son rapport avec Dieu. Dans la seconde édition de la *Tragédie*, Nietzsche revient donc sur son moment romantique et wagnérien, qu'il décrit comme une méprise de jeunesse. Nietzsche s'est laissé doublement tromper par Wagner et le courant romantique, qui faute de vouloir fonder les profondeurs tragiques du moi, intensifiait par le biais de l'art, le rapport de l'homme à sa foi. Et c'est bien là que l'art romantique, continuait de communiquer par l'art la maladie tragique du Christianisme. Le Chrétien était en effet rendu malade par l'impossibilité

[34] Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente,* Frühjahr 1888 16 [1-89]: « das Schillersche an Wagner: er bringt "leidenschaftliche Beredsamkeit, Pracht der Worte, als Schwung edler Gesinnungen"—Legirung mit geringerem Metall. Der typische Haß der Kranken gegen die Vollkommenen—z.B. Novalis gegen Wilhelm Meister, der das Buch odiös findet. "Mit Stroh und Läppchen ist der Garten der Poesie nachgemacht." "Der Verstand darin ist wie ein naiver Teufel." "Künstlerischer Atheismus ist der Geist des Buchs."— Das zu einer Zeit, wo er für Tieck rasete, der damals gerade einen Schüler Jakob Böhmes abzugeben schien. Die Romantiker, welche alle, wie ihr deutscher Meister Friedrich Schlegel, in Gefahr sind (mit Goethe zu reden) "am Wiederkäuen sittlicher und religiöser Absurditäten zu ersticken"

logique de relier Dieu à son image, il devait pourtant continuer de croire à sa présence tout en interprétant son absence comme invisibilité.

Oubli du monde et répétition tragique

Le Romantisme allemand professait l'oubli du monde, là où, le Classicisme français s'y complaisait, acceptant dans l'art la fonction existentielle de divertissement. Pour le père Rapin, un jésuite et rhétoricien du Grand Siècle, le Classicisme français avait accepté le réel pour ce qu'il était, et l'avait rendu, par optimisme, idéal : « la vérité, nous dit-il est presque défectueuse […] Il ne naît rien au monde qui ne s'éloigne de la perfection de son idée en naissant. Il faut chercher des originaux et des modèles dans la vraisemblance et dans les principes universels des choses où il n'entre rien de matériel et de singulier qui les corrompe ». Ce à quoi Roger Zuber et Jules Brody[35] ajoutaient que la doctrine classique avait compris, sans le refuser « l'insuffisance esthétique du modèle réel ». Le XVIIe siècle français était pourtant le siècle où Descartes élabore le cogito, le siècle qui avait avec Pascal et les mystiques découvert le vertige intérieur, celui enfin, qui s'était constitué avec La Rochefoucauld, une première science psychologique des passions. Dans ses notes préparatoires à la publication du *Gai savoir*, Nietzsche fait remarquer que l'art Romantique est une propédeutique à la souffrance et à la tristesse qui accoutumant l'œil à voir le monde tel qu'il aurait pu être, confronte chaque jour l'homme à la désespérance passive de son inaction. A l'art romantique, Nietzsche donne le nom de passion ou de *pathos* au sens où les anciens l'entendaient : « Le Grec a toujours vu dans l'expérience d'une passion une chose mystérieuse et effrayante, l'expérience d'une force qui est en lui, qui le possède au lieu d'être possédée par lui. Le mot

[35]Roger Zuber dans *Le Classicisme,* Paris, Garnier Flammarion 1998, fait d'ailleurs remarquer que le critique français „Jules Brody a bien vu que notre doctrine classique reposait sur la constatation de « l'insuffisance esthétique du modèle réel ».

lui-même *pathos* en témoigne : comme son équivalent latin *passio*, il signifie quelque chose qui "arrive à" un homme, quelque chose dont il est la victime passive. Aristote compare l'homme dans un moment de passion à des personnes endormies, démentes ou ivres : sa raison, comme la leur, est suspendue. »[36]Au moment où, la contemplation esthétique reproduit à chaque fois et pour elle-même, la scène tragique d'une action impossible ou différée. Cette « volonté d'impuissance »[37] née du sentiment tragique ou de l'illusion que le réel est une fiction réglée sur les lois de la tragédie, nourrit selon Nietzsche la mélancolie romantique[38]. Le détour de Nietzsche par les Classiques français va lui enseigner, comme il le reconnaîtra lui-même, une « leçon de santé » (Gesundheitslehre)[39] : celle de la négligence du tragique, celle de l'oubli non point du réel, mais de son horreur, celle de l'insouciance existentielle :

---

[36] E. R. Dodds, article « passion », encyclopédie Universalis.

[37] Nietzsche, *die fröhliche Wissenschaft* Buch 5, Wir Furchtlosen 370.: « Er kann aber auch jener tyrannische Wille eines Schwerleidenden, Kämpfenden, Torturirten sein, welcher das Persönlichste, Einzelnste, Engste, die eigentliche Idiosynkrasie seines Leidens noch zum verbindlichen Gesetz und Zwang stempeln möchte und der an allen Dingen gleichsam Rache nimmt, dadurch, dass er ihnen *sein* Bild, das Bild *seiner* Tortur, aufdrückt, einzwängt, einbrennt. Letzteres ist der *romantische Pessimismus* in seiner ausdrucksvollsten Form, sei es als Schopenhauer'sche Willens-Philosophie, sei es als Wagner'sche Musik:—der romantische Pessimismus, das letzte *grosse* Ereigniss im Schicksal unsrer Cultur."

[38] Il faut rappeler ici cependant que Nietzche donne un sens moderne et vitaliste au Classicisme français. Les écrivains classiques du XVIIe siècle n'articulaient pas l'art en rapport avec la vie, ou plutôt ne le percevait pas encore comme tel. L'art des classiques était d'abord conçu comme artifice, c'est-à-dire comme supplément aux potentialités de la vie et non comme « volonté de puissance ».

[39] Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*, Ein Buch für freie Geister., Zweiten Ausgabe.1886. Zweiter Band. Vorrede. 1, Herbst 1885—Herbst 1886 2 [101-210] : « Die Vermischten Meinungen und Sprüche sind, ebenso wie der Wanderer und sein Schatten, zuerst *einzeln* als Fortsetzungen und Anhänge jenes eben genannten menschlich-allzumenschlichen "Buchs für freie Geister" herausgegeben worden: zugleich als Fortsetzung und Verdoppelung einer geistigen Kur, nämlich der *antiromantischen* Selbstbehandlung, wie sie mir mein gesund gebliebener Instinkt wider eine zeitweilige Erkrankung an der gefährlichsten Form der Romantik selbst erfunden, selbst verordnet hatte. Möge man sich nunmehr, nach sechs Jahren der Genesung, die gleichen Schriften *vereinigt* gefallen lassen, als zweiten Band von Menschliches, Allzumenschliches: vielleicht lehren sie, zusammen betrachtet, ihre Lehre stärker und deutlicher,—eine *Gesundheitslehre*, welche den geistigeren Naturen des eben heraufkommenden Geschlechts zur disciplina voluntatis empfohlen sein mag. Aus ihnen redet ein Pessimist, der oft genug aus der Haut gefahren, aber immer wieder in sie hineingefahren ist, ein Pessimist also mit dem guten Willen zum Pessimismus,—somit jedenfalls kein Romantiker mehr: wie?[…]."

> Un dernier conseil ! Peut-être résume-t-il tous les autres, — *Soyons idéalistes* ! C'est ce que nous pouvons faire de plus sage, si ce n'est ce qu'il y a de plus raisonnable. Pour élever les hommes, il faut être élevé soi-même. Errons par-dessus les nuages, haranguons l'infini, plaçons autour de nous les grands symboles ! *Sursum* ! *Boumboum* ! — il n'y a pas de meilleur conseil. Que la « poitrine gonflée » soit notre argument, le « beau sentiment » notre avocat. La vertu a raison même du contrepoint. « Celui qui nous rend meilleurs, comment ne serait-il pas bon lui-même ? » ainsi a toujours raisonné l'humanité. Rendons donc l'humanité meilleure ! — c'est ainsi que l'on devient bon (c'est ainsi que l'on devient même un « classique » — Schiller devint « classique »). Nietzsche, *le cas Wagner*, 6 (1888)[40].

III. Le Classicisme : un régime poético-mimétique

La mimesis ou le primat de l'image vs l'iconoclasme

Nietzsche est un des premiers à repenser la nature de l'Homme à travers l'Histoire de son art. Les Romantiques allemands et les Idéalistes, avaient, il est vrai, commencé à s'intéresser à l'Art. Baumgartner le premier avait défini la critique artistique contemporaine en la valorisant « Esthétique » à savoir comme science du beau et comme discipline de savoir. Winckelmann, Friedrich Schlegel et Hegel avaient également commencé à dénoncer le caractère arbitraire des genres imposés par le Classicisme antique depuis Aristote. Chacun des grands genres Classiques avaient été réfléchis par les Romantiques sur le modèle de leur « infinité », autrement dit de leur « incomplétude » générique. Le théâtre n'était rien sans la peinture, la poésie n'était que la poursuite de la musique par le moyen des mots, la sculpture, une poésie figée. Nietzsche connaissait la tradition de pensée de ses prédécesseurs Romantiques et allait

[40] Traduction Henri Albert. Pour une meilleure compréhension du texte voir Nietzsche, *Der Fall Wagner,* Vorwort, 1888: "Einen letzten Rath! Vielleicht fasst er Alles in Eins.— *Seien wir Idealisten*!— Dies ist, wenn nicht das Klügste, so doch das Weiseste, was wir thun können. Um die Menschen zu erheben, muss man selbst erhaben sein. Wandeln wir über Wolken, haranguiren wir das Unendliche, stellen wir die grossen Symbole um uns herum! Sursum! Bumbum!—es giebt keinen besseren Rath. Der "gehobene Busen" sei unser Argument, das "schöne Gefühl" unser Fürsprecher. Die Tugend behält Recht noch gegen den Contrapunkt. "Wer uns verbessert, wie sollte der nicht selbst gut sein?" so hat die Menschheit immer geschlossen. Verbessern wir also die Menschheit!—damit wird man gut (damit wird man selbst "Klassiker":—Schiller wurde "Klassiker").

indéniablement poursuivre leur réflexion[41]. Nietzsche allait assister notamment à Bâle aux cours de son collègue et spécialiste de Jacob Burckhardt[42]. Nietzsche allait cependant dépasser en originalité les modèles critiques de ses pairs. Il est en cela, avant Freud, le premier à établir un lien entre le développement de la conscience moderne et l'expression artistique de l'Homme. A la différence de Hegel, qui plaçait l'art des Romantiques, sur une échelle évolutive dépassant l'étape Classique, Nietzsche se refusait d'accorder à l'art Romantique ce type de statut. Les Romantiques avaient certes découvert dans l'art, un moyen d'exprimer et de redonner vie aux « esclaves de la caverne chrétienne », autrement dit aux intériorités brimées du Christianisme doctrinal. Les Romantiques Allemands avaient certes réussi à dépasser la découverte cartésienne et trouvé dans le medium artistique, dans la musique, dans la poésie, dans le roman éponyme, un moyen de sortir l'être du cogito. Cependant l'Art des Romantiques qu'il se fût agit ici d'un concerto au piano joué sans les besoins d'un orchestre, ou encore d'un portrait s'intéressant à « l'âme » d'un seul individu, ou là- bas d'un roman éponyme mettant en récit l'histoire d'une vie, ne s'était intéressé qu'aux « individus » et avait aiguisé plus qu'il ne les avait rompu les barreaux de la prison de Descartes : l'Homme romantique moderne restait plus que jamais le prisonnier de sa « conscience réflexive » même s'il savait désormais se servir individuellement de l'art pour nous la communiquer.

---

[41] Nietzsche ne possédait pas les *cours d'Esthétique* de Hegel, mais divers ouvrages de littérature secondaire qui les reprenait. En 1870 au moment où Nietzsche se met à réfléchir à la *Naissance de la Tragédie*, il avait déjà parcouru Hegel dans *Erläuterungen zu Hegel's Encyklopädie der philosophischen wissenschaften* de Karl Rosenkranz, 1870, les *Studien und Kritiken zur Philosophie und Aesthetik*, de Robert Zimmerman, W. Braumüller, 1870, les *Beiträge zur Geschichte der epischen Poesie der Griechen* de K.W. Nitzsch, 1862.

[42]Dont il possédait les principaux ouvrages. Cf *Nietzsches persönliche Bibliothek*, New York/Berlin 2003. Jacob Christoph Burckhardt : *Die Cultur der Renaissance in Italien* et *Der Cicerone: eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke italiens*.

Cependant aux yeux de Nietzsche, cette saisie du sujet par lui-même continuait d'être néfaste. Elle n'était en effet rien d'autre qu'une effusion de sentiments tragiques qui contrastait dans son humeur d'âme avec la légèreté innocente du Baroque ou l'affirmation de la gloire politique et de l'héroïsme des Classiques. En cela, Nietzsche n'y définissait point un symptôme de Progrès et allait finalement renier le ferment même de la « révolution Romantique ». Que les Romantiques aient sondé la psychologie humaine par l'expression artistique allait de soi, mais que ces mêmes artistes aient découvert de quoi guérir l'âme humaine de sa solitude, posait problème. Nietzsche allait dès lors prendre un chemin d'investigation opposée : comment les Classiques français avaient-ils valorisé la fiction contre la béance existentielle du *cogito* de Descartes ou du *roseau* de Pascal ? Nietzsche remarquait bien que le sujet moderne des romantiques était un sujet possédé par ses passions, obsédé par l'abîme intérieur, alors que le sujet des classiques n'était que cet être divisé, qui cherchait à donner une juste mesure à ses penchants naturels. La découverte que le « moi » est non seulement seul, mais vide, ou empli de la conscience des êtres et des choses qui l'occupent avait bouleversé la première moitié dite baroque et maniériste du XVIIe siècle français. Michel Foucault expliquera le moment classique de la seconde moitié du XVIIe siècle, comment le moment où, le sujet *se re-présentant* à lui-même une nouvelle fois, comprend qu'il est le seul capable de « faire signe » de lui-même. L'être de l'époque classique est l'homme qui comprend que le langage est fait de signes circulaires ne renvoyant pas forcément aux choses, mais aux signes eux-mêmes. Dans les *Mots et les choses*, Foucault prend l'exemple bien connu des *Ménines* de Vélasquez, où le peintre lui-même se *re-présente* à lui comme peintre et sujet du tableau, c'est-à-dire en même temps que spectateur et

spectacle[43]. Le sujet de l'époque classique est donc l'être clivé qui comprend que les autres le représentent tel qu'il ne se voit point et se voit tel que les autres ne le représentent point, mais qui devant toujours se représenter tel que les autres aimeraient à le voir, doit oublier de se représenter à lui-même tel qu'il se sent être. C'est de ce « sentiment » vrai de soi que les Romantiques et les Modernes partiront ensuite pour lancer leur guerre contre la facticité psychologique de la représentation classique. Nietzsche soutient cependant l'argument inverse : c'est le Romantisme qui a fait croire à l'homme, que sa représentation de l'être était la bonne ou plutôt la vraie, alors que les Classiques avaient au contraire compris que pencher plus avant son être sur l'abîme intérieur qui l'occupait, revenait à faire autour de soi, le vide des êtres et des choses qui l'habitaient. La question que Nietzsche se pose est donc la suivante : comment le Classicisme a-t-il réussi à guérir l'homme de l'inéluctable découverte psychologique de son « vide intérieur » ? La réponse du Classicisme français, qui sera aussi celle de Nietzsche se situe dans le règne des images et dans celui de la visibilité artistique. Le sujet moderne souffre au moment où il découvre la capacité de sa conscience à se penser elle-même. Or cette autochtonie de la conscience est fausse- l'être conscient a certes le sentiment d'échapper à la pensée des autres pour le simple fait que personne ne peut penser ses pensées s'il décide de ne pas les exprimer, mais il reste toujours conscient de la conscience qui le pense et finalement devient le prisonnier de sa parole intérieure, qui le parle et le juge, de sa culpabilité. L'Homme classique est donc l'être qui décide de réinvestir le monde plutôt que de

[43] Michel Foucault, *les mots et les choses*, Paris, NRF, Gallimard, 1966, p. 29 « qu'y a-t-il enfin en ce lieu parfaitement inaccessible puisqu'il est extérieur au tableau, mais prescrit par toutes les lignes de sa composition ? Quel est ce spectacle, qui sont ces visages qui se reflètent d'abord au fond des prunelles de l'infante, puis des courtisans et du peintre, et finalement dans la clarté lointaine du miroir ? Mais la question aussitôt se dédouble : le visage que réfléchit le miroir, c'est également celui qui le contemple ; ce que regardent tous les personnages du tableau, ce sont aussi bien les personnages aux yeux de qui ils sont offerts comme une scène à contempler. »

se perdre dans le labyrinthe intérieur des Romantiques. Le « moi » pour l'Homme Classique n'est que le risque du minotaure, le risque de se heurter infiniment à l'idéal soi, sans ne jamais pouvoir s'atteindre : car qui se mesure à soi- même ne peut par définition jamais se dépasser. L'Homme Classique se compare au contraire aux autres. L' « image » d'autrui est fondamentale pour la bonne conduite de l'Honnête Homme. L'Art classique ne joue pas encore le rôle de cette échappée intérieure dont nous parlions avec les Romantiques. Il est précisément le medium qui permet à l'homme du doute, de se réincarner dans le matériau du réel.

De l'importance de la représentation picturale dans le Classicisme

Intéressons nous désormais à la naissance du portrait au moment de la Renaissance classique. Nombre de commentateurs parmi lesquels Erwin Panofsky, ont souligné l'importance nouvelle accordée à l'image humaine par les peintures flamande et italienne de la Renaissance :

> Perhaps in keeping with the moral proprieties of late 1950s America, Panofsky is noticeably less candid in the 1960 book than in the 1933 article about the eroticization of early sixteenth-century Italian art so visually evident in Michelangelo's depictions of the nude male body, and in Raphael's and his followers' representations of both sexes. He refers more explicitly to the episcopal and papal reaction to Michelangelo's *Last Judgement in the* 1540s than to what had caused it. In the early paper he and Saxl describe more precisely how the Renaissance comprehension of the antique world itself--with its "physical beauty and carnal desires, heroic pathos and playful amorousness'--was transposed into a "beautiful harmony" lasting "only a few decades," during the "so-called High Renaissance." But both scholars carefully avoid spelling out in any. detail how this allegedly brief process of "conciliating really incompatible things" was triggered by humanism's rediscovery of erotic texts, by its projection into papal consciousness of classicizing eroticism and, above all, by the individual genius of Michelangelo, whose very personal notions of pictorial and sculptural decorum were outrageously inconsistent with the Christian subject matter he dealt with and the locations for which they were destined.[44]

[44] Robert W. Gaston "Erwin Panofsky and the classical tradition" in Irving Lavin (ed.), *Meaning in the Visual Arts:* Views from the Outside. A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892–1968), Princeton, Institute for Advanced Study, 1995, p. 1-11.

La Renaissance italienne des Quattrocento et Cinquecento découvre au sens propre du terme, l'image du corps humain, le montre, le dénude et l'exhibe pour l'incarner dans sa réalité. L'imagerie byzantine qui codifiait les représentations de la Vierge et du Christ est remplacée par de nouvelles règles picturales. Le « vraisemblable »- l'accord du symbole à sa réalité sert désormais de corde de mesures. La Renaissance réalise l'accord parfait entre le concept de sujet et sa représentation, entre l'âme et le corps, entre l'Esprit et le Christ sensé incarner Dieu. Nietzsche remarque que la peinture devient progressivement l'Art par lequel le sujet moderne va surmonter ses contradictions internes :

> La vérité va désormais être symbolisée et se servir de l'apparence, c'est pourquoi elle peut doit aussi employer les arts comme apparence. Une grande différence a été déjà marquée à l'encontre des arts antérieurs, si bien que tous les procédés des arts s'aident maintenant de l'apparence, la statue se transforme, les peintures masquant les coulisses se déplacent, représentant bientôt un temple, bientôt un palais sur l'arrière scène qui se présente aux yeux. Nous remarquons alors en même temps qu'une certaine indifférence s'exprime à l'égard de l'apparence, qui doit renoncer ici à ses prétentions éternelles, ses exigences de souveraineté. L'apparence n'est plus alors absolument appréciée comme telle, mais comme symbole, comme signe de vérité. De là vient la fusion- choquante en soi des procédés artistiques. L'indice clair de ce mépris de l'apparence est le *masque*. Nietzsche, *die Dionysische Weltanschauung*, August 1870, 3[45].

La peinture est, avec la sculpture, l'art capable de rendre visible l'idée, l'art capable d'incarner et de fixer le relativisme transitoire du langage et de ses concepts. Si la Renaissance revient au Classicisme des Anciens et à l'*Ut pictura poiesis*, c'est bien pour arrêter le flux et le reflux transitoire du mouvement du monde où la vérité plurielle n'est plus une, mais nulle. Par la peinture, la Renaissance va fixer ce qu'elle choisira comme étant

---

[45] "Die Wahrheit wird jetzt *symbolisirt*, sie bedient sich des Scheines, sie kann und muss darum auch die Künste des Scheins gebrauchen. Schon aber zeigt sich ein grosser Unterschied gegen die frühere Kunst, dass jetzt alle Kunstmittel des Scheines *gemeinsam* zu Hülfe gezogen werden, sodann dass die Statue wandelt, die Gemälde der Periakten sich verschieben, bald der Tempel bald der Palast dem Auge durch dieselbe Hinterwand vorgeführt wird. Wir bemerken also zugleich eine *gewisse Gleichgültigkeit gegen den Schein*, der seine ewigen Ansprüche, seine souveränen Forderungen hier aufgeben muss. Durchaus nicht wird mehr der Schein als *Schein* genossen, sondern als *Symbol*, als Zeichen der Wahrheit. Daher die—an sich anstössige—Verschmelzung der Kunstmittel. Das deutlichste Anzeichen dieser Geringschätzung des Scheins ist die *Maske*."

l'essence du Beau, incarner cette beauté en chair et produire de nouveaux idéaux. La Renaissance va autrement dit dépasser sa période médiévale et accéder à ce sursaut rationaliste, que la Grèce antique avait expérimenté en réfléchissant par la raison aux moyens de résoudre ses mythes et ses terreurs ancestrales. Or, ce que la Renaissance découvre, comme le fit avant elle, la Grèce, c'est que la peur de l'Homme siégeait avant tout dans la terreur du « transitoire » et de « l'invisible ». L'Art Classique met précisément l'accent sur l'architecture, la peinture, la sculpture et le théâtre pour rendre visible la pensée insaisissable de cet Homme qui passe au temps et que la mort détruit.

Il serait exagéré sans doute de laisser à l'Homme classique le préjugé d'un courant : le Classicisme ne se serait mêlé que de l'imposition de règles de stabilité en art pour en condamner le mouvement. Dans sa critique du XVIIe siècle, Michel Foucault va par exemple fonder son jugement sur le caractère factice, autoritaire ou superfétatoire du Classicisme sans repérer que le Baroque en avait précédé le mouvement, sans comprendre les terribles bouleversements entraînés par les guerres de religion. Qu'est ce que fut le Protestantisme pour le Classicisme ? La peur de la « facticité de la croyance » la peur de la relativité morale et de la supercherie du réel, l'ère du soupçon et le discrédit de la foi en une et unique religion. Ainsi que le fait remarquer Henri Peyre, le Classicisme est ce qui apporte stabilité à des vérités mises en doute par le règne de l'image. Ce n'est donc point seulement, comme le fera remarquer Foucault en interprétant Nietzsche, l'ère autoritaire de l'Etat, de la Raison publique et des représentations imposées :

> L'esprit classique, en sa force, aime la stabilité : il voudrait être la stabilité même. Après la Renaissance et la Réforme, grandes aventures, est venue l'époque du recueillement. On a soustrait la politique, la religion, la société, l'art, aux discussions interminables, à la critique insatisfaite ; le pauvre navire humain a trouvé le port : puisse-t-il y rester longtemps, y rester toujours ! L'ordre règne dans la vie : pourquoi tenter, en dehors du système clos qu'on a reconnu pour excellent, des expériences qui remettraient tout en cause ? On a peur de l'espace qui contient les surprises ; et on voudrait, s'il était possible, arrêter le temps. A Versailles, le

> visiteur a l'impression que les eaux elles mêmes ne s'écoulent pas ; on les capte, on les force à nouveau, on les relance vers le ciel : comme si on voulait les faire servir éternellement. Paul Hazard, ***la crise de la conscience européenne***, 1935[46].

Nietzsche qui introduit le concept de « masque » comme étant ce qui se dérobe à la vérité du sujet, reconnaît lui-même que sans visage, sans mensonge des apparences sur l'intériorité subjective, l'Homme n'est rien et ne peut que prétendre à ne rien être d'autre, qu'une entité transitoire. Le mythe d'Œdipe mis en scène dans les premières tragédies grecques, explique suffisamment bien cette terreur de l'Homme devant le mystère de son identité. Qu'est-il face à lui-même au moment où il prend conscience qu'il n'est lui-même que la réflexion généalogique et existentielle d'autrui en lui ? Sans visage, sans peinture, sans représentation de lui-même, nous dit Nietzsche, l'homme n'est donc rien. La Renaissance redécouvre l'Homme non point dans la beauté de sa nudité physique, car il ne l'est point, mais dans la nécessité de sa représentation, c'est-à-dire dans le nécessaire accord d'une conscience avec sa réflexivité corporelle. Celle-ci nous l'avons vu, passe par la peinture et chacun des arts « visibles » que le Classicisme choisira précisément de privilégier. Voici la remarque que Nietzsche en donne :

> Une société, qui n'est pas mûre pour les plaisirs intellectuels, qui est elle-même trop pauvre en esprit pour la peinture, et qui a surtout gaspillé ses forces mentales, lorsqu'elle s'apprête à s'ébaudir, il reste l'appel des sentiments et des sens : et en cela, le musicien offre les délectations les plus honorables. Le plaisir du théâtre est en revanche plus rustre, dans son portrait des relations humaines et dans sa manière d'imiter directement et dans ses appas les plus grossiers les scènes les plus vives. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente*, 6 [39][47].

---

[46] Le livre de Poche, collection références, 1e édition : Boivin et Cie, Paris, 1935, p. 9.

[47]« Einer Gesellschaft, welche den geistigen Genüssen nicht gewachsen ist, welche selbst zu gedankenarm für Gemälde ist, und überhaupt ihre Kopf-Kraft schon verthan hat, wenn sie sich anschickt, sich zu *ergötzen*, bleibt der Appell an die Gefühle und Sinne: und in diesen bietet der Musiker die anständigste Ergötzung. Schon gemeiner ist der Theatergenuß, mit dem Conterfei menschlicher Vorgänge und dem groben Reize der direkten Nachahmung aufregender Scenen. »

Une société qui n'a pas encore atteint sa maturité est inapte à l'art pictural, autrement dit à la présentation par la peinture de ce qu'elle est et de ce qu'elle veut. Le théâtre, nous dit Nietzsche, vient enfin, au moment où, l'acteur est capable d'incarner ses valeurs et le public, de les imiter à son tour en les impliquant dans ses mœurs. Or pour « rendre visible » l'Homme par l'Art, il faut d'abord lui attribuer un lieu et un centre d'action. Timothy Hampton, un spécialiste américain de Montaigne, souligne à juste titre, combien le XVIe siècle et début du XVIIe siècle français, avaient pu s'intéresser à des considérations d'espace :

> The topographical concerns of Corneille, Gracian, and, more distantly, Montaigne […] refer to both a geographical struggle (the consolidation of royal power for Corneille, the survival of the subject in the closed world of the court for Gracian) and a symbolic battle over the imaginary space that is culture itself. For as recent theorists of the politics of discourse have reminded us, the problem of discursive originality may be best understood as a problem of location, as a question of territoriality. The subject's struggle to speak is the struggle to forge a site for itself within the web of discourses in which it is caught, to create what Michel de Certeau calls "the fiction of one's own place[48].

Le Classicisme Français que l'on a souvent décrit et désigné comme un art de cour est également un moment de constitution de la subjectivité moderne comme art. En représentant le sujet dont il parle dans l'espace unitaire de la scène, il cherche à définir un sujet politique dans l'unité de l'Etat. Aussi, la scène du théâtre classique, n'est-elle pas au XVIIe siècle un espace marginal, dévoué au divertissement du Roi, mais déjà, comme le souligne Hampton « une fiction politique » sensée représenter par le truchement des passions, une nouvelle subjectivité. Les bienséances théâtrales en font partie car la dramaturgie classique répond aux devoirs du « vraisemblable ». Le théâtre classique du XVIIe siècle n'est pas simplement un jeu esthétique arbitrairement placé sous l'autorité de règles morales. Le théâtre français du XVIIe siècle est la représentation esthétique même des penseurs, qui avaient, avant

[48] Timothy Hampton, Yale French Studies, No. 80, Baroque Topographies: Literature/History/Philosophy(1991), pp. 1-9

l'intervention des dramaturges, fait autorité en la matière. Machiavel, Gracian, Castiglione, les Humanistes italiens et espagnols répandirent leurs *Traités moraux* ou arts savoir vivre, avant que le théâtre classique n'invente les principes de « bienséance ». La représentation classique des passions fait émerger de nouvelles subjectivités. L'on ne saurait préjuger de la réflexion de Corneille sur l'honneur, sans comprendre, avant lui, le travail politique de Montaigne[49]. Nietzsche soulignait donc à raison l'importance de la « représentation » dans l'Art, trouvant dans les réflexivités théâtrales et picturales, deux moyens d'ancrer dans son rapport à elle-même, la subjectivité moderne. A la Renaissance, la peinture se développe pour donner à l'Homme, un visage physique et un portrait moral. Au XVIIe siècle, c'est le théâtre qui prend le pas, pour éduquer par effet de mimétisme, le sujet dans son nouveau rapport éthique à autrui.

De la vraisemblance et des bienséances, du groupe et de l'individu

Une question nouvelle se pose cependant pour notre sujet. Si Nietzsche se prend d'intérêt pour le Classicisme et les arts « visibles » ou représentatifs, c'est qu'il assume, trop vite peut-être, que l'Homme du Christianisme ne se connaissait point de nature morale. Nietzsche n'argumente pas dans cette direction et affirme seulement, que le Classicisme français reflète un autre type d'Homme, un autre type de subjectivité. L'on sait que le sujet grec a commencé à se représenter soi dans l'art, pour exister de manière politique. Les frises du temple du Parthénon à Athènes, que Périclès fait bâtir pendant les guerres médiques, représentent le sujet grec prenant conscience de lui-même et de son existence politique au combat. S'il ne se

[49] Cf la partie de thèse consacrée à « Montaigne homme d'Etat », dans *Nietzsche et les Moralistes Français.*

représente pas lui-même mais la beauté idéale, il prend cependant déjà conscience d'une réflexivité artistique. L'Art classique grec des IIIe et Ive siècles avant JC a autrement dit permis de définir, tout en les représentant, les fondements d'un système démocratique, dont nous continuons de porter l'héritage. La question de la représentation classique est en ce sens, consubstantielle, à l'idée de public ou de groupe politique :

> Les autres termes auxquels on a parfois voulu réduire la notion de classicisme se subordonnent aisément aux traits que nous venons de définir: période d'unité, d'entente avec le public, de stabilité, d'équilibre, d'ordre. Rationalisme, a-t-on dit. (On a d'ailleurs fortement exagéré, avec Nisard et Taine, cet aspect du classicisme qui ramènerait tout le XVIIe siècle, le siècle de La Fontaine et de Racine, a Descartes). Nous dirions plus volontiers: recherche de l'intellectualité, désir de comprendre, goût de la lucidité, effort des classiques pour éviter, par un discernement clair et perspicace, les erreurs de leurs devanciers, et de faire reposer leur oeuvre sur une base éprouvée, donc moins fragile. Objectivité, c'est- -dire volonté de ne pas se séparer de son milieu, de subordonner son moi " un groupe social supérieur, avec lequel on se sent en communion intime, de retrouver en soi le Français et l'homme éternel. Henri Peyre, *la notion de Classicisme*, tentative d'élucidation, 1933[50]

Le Classicisme de *Classicus*, « classe » désigne étymologiquement l'art de la classe aristocratique ou l'art de la « classe des plus fortunés » n'est cependant pas, comme il l'a souvent été répété l'art platement aristocratique des meilleurs mais celui de l'art des auteurs, retenus comme meilleurs par les siècles qui suivirent. Le Romantisme allemand revient donc à une étymologie fausse celle d'un Classicisme français s'imposant comme modèle des « meilleurs » dans l'Histoire. De là découle au XVIIIe siècle un complexe culturel vis-à-vis d'un modèle dominant, mais aussi une réaction esthétique- le Romantisme allemand, basé sur un rapport, dira Nietzsche, de « mauvaise foi ».

[50] « La Notion de Classicisme », tentative d'élucidation, Henri Peyre, in The French Review, Vol. 6, No. 4 (Mar., 1933), pp. 271-281.

Contemplation romantique versus action classique

De quelle matière cette mauvaise foi se nourrit-elle? Elle provient selon Nietzsche d'une attitude morale précisément opposée à celle de l'action politique : la contemplation.

> « On doit cela à sa santé » - c'est ainsi que l'on parle lorsque l'on est surpris pendant une partie de campagne. Oui, on en viendra bientôt à ne plus céder à un penchant vers la *vie contemplative* (c'est-à-dire à se promener, accompagné de pensées et d'amis) sans mépris de soi et mauvaise conscience. - Eh bien! Autrefois, c'était le contraire : le travail portait avec lui la mauvaise conscience[51]. Nietzsche, *die fröhliche Wissenschaft*, Buch IV, 339.

Nietzsche fait remarquer avec une certaine pointe d'ironie, qu'une vie contemplative saine ne saurait être vivable et vécue. La vie contemplative du penseur- méprisant son corps au profit de son âme, oublie que la vie du corps est déjà incorporée dans la pensée de l'âme et que tenir une correspondance saine avec d'autres âmes, ne devrait se passer dans le déni d'une appartenance du penseur à son propre corps. Un tel penseur, nous dit Nietzsche, ferait preuve de « mauvaise conscience ». La *vita contemplativa* est pourtant devenu un modèle d'existence pour ceux que l'Eglise chrétienne employait à son service. Prétextant que le corps n'entrait point en jeu avec la vie de la pensée, l'Eglise exigea pendant des millénaires à ses adeptes qu'ils en fissent l'économie. Le fidèle en vint à renoncer à ses droits d'existence terrestre, à son *usufruit* d'action, confondant la vie de l'âme avec celle de l'esprit, ou celle de l'inaction avec celle de la moralité. C'est Nietzsche, qui établit bien avant que Michel Foucault n'y travaille, l'analyse psychologique des mécanismes de ce contrôle. Le pouvoir aspirant au plaisir, s'arroge les moyens de le conserver en limitant celui des autres. Ce contrôle passe par le biais de l'exercice de la violence, autrement dit par le contrôle de la douleur. Cette douleur

[51] Traduction Henri Albert, pour un meilleur apercu du texte se référer à sa version originale : "Man ist es seiner Gesundheit schuldig"—so redet man, wenn man auf einer Landpartie ertappt wird. Ja, es könnte bald so weit kommen, dass man einem Hange zur vita contemplativa (das heisst zum Spazierengehen mit Gedanken und Freunden) nicht ohne Selbstverachtung und schlechtes Gewissen nachgäbe."

de nature physique a été exercée par le biais de la cruauté, puis intériorisée au moment où la civilisation et la société humaine se sont policées. Ce que l'on appelle aujourd'hui le droit, ou ce que l'on attend désormais du comportement moral, n'est que le reliquat de cette frustration originelle, de cette soumission physique du sujet au pouvoir. La foi chrétienne et la *vita contemplativa* ne sont que les apparats intégrés d'un retrait du monde forcé. Les faibles, que Nietzsche appelle de manière terminologique les « esclaves » ne sont que ceux qui cèdent devant le vitalisme des « forts », que Nietzsche désigne par le terme arbitraire de « maîtres ». D'où il suit qu'un « bon chrétien », n'est à ses yeux qu'un « mauvais vivant » : le croyant n'est aux yeux de Nietzsche rien d'autre que l'esclave enchaîné de la caverne de Platon. Car la contemplation chrétienne n'a été pensée que pour se faire : enchaîner l'homme à la cité de Dieu, river ses yeux sur « l'invisibilité » d'un monde qui n'existait point. Le terme d'invisibilité symbolique devient fondamental pour notre question, car c'est précisément, là que l'Eglise chrétienne a posé ses pierres et bâti ses premiers fondements. La ruse historique du Christianisme a passé par l'idée d'un arrière monde méconnaissable mais idéale. Invisible aux yeux des profanes, retiré de la cité des vivants, cet arrière monde n'avait point d'autre utilité que celle, de laisser les « forts » régir la vie des « faibles ». Aussi, en se consacrant à la stricte vie de l'âme, le croyant cédait-il la place aux besoins vitaux d'un second corps, qui n'était point le sien, mais celui d'un maître qui le gouvernait par aveuglement.

Le problème politico-esthétique de l'iconoclasme protestant

Il faut remarquer à ce point de notre raisonnement que l'art chrétien s'est toujours accommodé de l'absence de représentation du sujet, les arts « invisibles » ayant priorité sur les arts « visibles » jugés trompeurs ou populaires. Un des spécialistes du Classicisme

français, Jean Rohou, fait remarquer que le Christianisme dans sa forme la plus orthodoxe, ne pouvait que faire qu'un usage partiel de l'art, car ce qui importait dans l'amour de Dieu, c'est qu'il fût passion détaché de toute forme :

> C'est-à-dire que la passion n'est pas seulement une forme impérieuse de l'amour de soi ; c'est aussi, selon les moralistes chrétiens du XVIIe siècle, une forme dévoyée de notre salutaire aspiration fondamentale : l'amour de Dieu. « Toutes les plus folles passions qui transportent les hommes ne sont que le vrai amour déplacé, qui s'est égaré loin de son centre »[52]. Jean Rohou, *l'information littéraire*, 2003[53].

Soulignons cependant que l'art chrétien ne refuse pas la visibilité- il donne son importance à la peinture et à l'architecture, mais celles-ci sont d'ordre symbolique. Jusqu'à la fin du Moyen Age la peinture chrétienne demeure iconographique- la vierge Marie, Jésus, et la passion du Christ sur son chemin de croix n'auraient pu être représentés de manière réaliste. Le geste d'un peintre réaliste aurait en effet offensé l'Eglise en représentant Dieu à l'image des hommes, lui qui les avait d'abord créés à la mesure de lui. De même, l'architecture chrétienne créa à partir du XIe siècle son style propre : le gothique. Mais celui-ci est lui-même d'ordre symbolique : les pics des cathédrales semblent vouloir rejoindre le ciel et représentent à l'évidence un désir d'ascendance en même temps qu'une pesanteur effroyable sur la vie des cités. Le style gothique ne promeut pas l'homme mais l'idée de Dieu- l'architecture chrétienne est en sens symbolique. L'Eglise du Moyen Age est la maison gigantesque de Dieu, qui n'accueille l'homme que pour lui rappeler la petitesse de sa stature, c'est-à-dire encore pour l'y maintenir. S'il est symbolique, l'art chrétien ne néglige cependant pas le primat de « représentabilité » esthétique. La Réforme protestante changera néanmoins la donne, en privilégiant cette fois l'invisibilité esthétique et par eux, entendons la musique et la poésie. Nombreux commentateurs ont analysé le protestantisme comme un mouvement

---

[52] Fénelon, Œuvres, 1851, t. VIII, p. 467.

[53] Jean Rohou « Pour une étude humainement profitable d'Athalie (2) », *L'information littéraire* 4/2003 (Vol. 55), p. 11-17.

iconoclaste, autrement dit comment un mouvement réfractaire à l'art. Cette analyse est intéressante si l'on ne l'exagère point cependant. Les Chrétiens de Byzance furent les premiers au VIIIe siècle à interdire la représentation des figures sacrées pour prévenir l'idolâtrie religieuse. Avec elle se posait bien sûr un problème politique que l'empereur chrétien Léon III l'Isaurien[54] à l'origine de la controverse cherchait à résoudre. Si Dieu s'est incarné en l'image de son fils Jésus et que tous, continuent par idolâtrie de l'accepter comme telle, qui ne peut dire qu'à l'avenir, un nouveau messie s'interposera comme son représentant ? L'iconoclasme des Chrétiens de Byzance avait eu un rôle politique : empêcher que par le commerce des images sacrées, la figure de Jésus ne devienne plus réelle que son représentant terrestre à savoir l'empereur, lui-même. Quelques siècles plus tard, l'iconoclasme protestant repose cette question, semblant vouloir résoudre à nouveau de lui-même le problème théologico-politique du moyen âge. L'on sait qu'à la fin du XVIe siècle, que les huguenots du sud de la France et les protestants du sud de l'Allemagne s'en prirent et détruisirent par défi de symboles, les statues et aux ornementations des lieux de culte chrétien. Ce geste étonne lorsque l'on essaie d'analyser et de comprendre l'argument de modernité des Réformés. Pourquoi le protestantisme s'est-il détaché des arts visibles et nié la légitimité regagnée par la Renaissance de la représentation esthétique ? Le commentaire de Nietzsche, on le sait, sera critique pour ne pas dire, acerbe. La Réforme protestante aurait selon lui gelé l'apport esthétique de la Renaissance italienne- alors que l'Italie se remettait à découvrir l'Homme par la peinture, l'Allemagne en détruisait les statues ? Pourquoi ce geste ? Intéressons nous au commentaire donné par Luther dans son *Grand Catéchisme* (1529) :

[54] Nous nous appuyons ici sur la relecture des actes du colloque organisé par JOBLIN Alain et SYS Jacques, *les protestants et la création artistique et littéraire,* études réunies par Alain Joblin et Jacques Sys, Artois Presses Université, 2008.

> Les païens à vrai dire, érigent en idole leur propre fiction et rêverie de Dieu, et se confient en un pur néant. Il en est de même de toute idolâtrie, car elle en réside pas seulement en ce qu'on élève et adore une statue mais bien, et avant tout, dans le coeur qui regarde ailleurs.

Il y a déjà chez Luther cet effroi de la « distraction » et du « divertissement » dont Pascal, un siècle après lui. Tout se passe comme si en devenant représentable, la croyance devenait fausse. Représenté et réduit artistiquement en ce qu'il n'était pas seulement, Dieu ne pouvait continuer d'être comme essence en ce qu'il avait été figé. Le caractère complet et fini du geste artistique ne pouvait nécessairement qu'être l'échec infini de l'Homme artiste cherchant vainement à le comprendre en l'imitant. C'est nous dit Luther, un « cœur qui regarde ailleurs », et ceci pour le dire autrement, un « croyant qui regarde là où Dieu n'est pas, aveuglément ». Dans sa prétention à la visibilité et donc à la compréhension conceptuelle de la croyance par l'image, l'art Chrétien du moyen Age et dans une certaine mesure aussi, celui de la Renaissance ne pouvait donc que contredire l'idée nouvelle que la Réforme se faisait de l'art. L'art devenait avec Calvin et Luther non plus seulement un produit fini, une offrande de l'Homme artiste rendue à Dieu sur les autels de ses Eglises, mais un medium, autrement dit, un moyen de la foi. Il serait donc exagéré d'argumenter dans le sens d'un « second iconoclasme » protestant. Luther lui-même « imagine, aidé en présence de son ami le peintre Lucas Cranach, un usage positif, pédagogique, catéchétique des images »[55]. Le protestantisme n'est pas un mouvement iconoclaste, sans lui, la musique d'Haendel et de Jean Sébastien Bach[56], les écrits d'Agrippa d'Aubigné et de Clément Marot ne seraient probablement jamais nés. Mais il est vrai, et ceci est une hypothèse que nous avançons, que les pays de culture protestante eurent tendance à développer des arts « non visibles », se faisant de l'art, utilisant l'art comme instrumentation ou plutôt manifestation de la foi, là où les pays de culture

---

[55] Jérôme Cottin, « L'iconoclasme des réformateurs comme modèle de nouvelles formes esthétiques » in JOBLIN Alain et SYS Jacques, *les protestants et la création artistique et littéraire,* études réunies par Alain Joblin et Jacques Sys, Artois Presses Université, 2008.

[56]Sophie Anne Leterrier, « Musique et spiritualité dans l'Allemagne romantique », op.cit. note 35.

catholique avaient décidé à la Renaissance de lever le dernier tabou de son « irreprésentabilité ».

Le classicisme : un régime poético-mimétique

Les recherches de Jacques Rancière sur la question de la représentation à l'âge classique nous ont semblé de ce fait intéressantes. Elles nous ont montré que le Classicisme était un régime poético-mimétique qui avait accordé au sujet le droit de se représenter. Citons le dans ce passage du *Partage du sensible*[57] :

> J'appelle ce régime poétique au sens où il identifie les arts- ce que l'âge classique appellera les « beaux-arts »- au sein d'une classification des manières de faire, et définit en conséquence des manières de bien faire et d'apprécier les imitations. Je l'appelle *représentatif*, en tant que c'est la notion de représentation ou de *mimesis* qui organise ces manières de faire, de voir et de juger. Mais encore une fois, la *mimesis* n'est pas la loi qui soumet les arts à la ressemblance. Elle est d'abord le pli dans la distribution des manières de faire et des occupations sociales qui rend les arts visibles. Elle n'est pas un procédé de l'art mais un régime de visibilité des arts. Jacques Rancière, *le partage du sensible*, 2000.

Le régime poético-mimétique est fondé, selon Jacques Rancière, sur la question des genres et est pensé à partir du théâtre. Il n'existe pas de véritable rapport de stabilité des genres, qui « organisent avant tout des manières de faire, de voir et de juger ». Ainsi le théâtre du XVIIe siècle ostensiblement monarchique, ne sera pas le théâtre du XVIIIe siècle, tel qu'il sera conçu par les écrivains bourgeois du Tiers Etat à la veille de la Révolution. S'il organise des manières de voir et de juger, le théâtre classique du XVIIe siècle ordonnance comme le fait également remarquer Marc Fumaroli « l'éloquence » dans ses manières de parler.[58]

---

[57] Jacques Rancière, *le partage du sensible*, la Fabrique, Paris, 2000, p. 30-31.

[58] Marc Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, Hautes études médiévales et modernes, Paris 1980, p. 35-38 : « Dans son *Cortegiano*, Castiglione avait fortement marqué la relation entre son courtisan et l'orateur antique, et le rapport d'interdépendance entre l'art de parler et l'art d'écrire. Si le mythe de l'*eloquentia*, a soutenu l'éclosion de la langue et de la littérature « classiques » en France, le mythe de l'*orator* n'a pas été un catalyseur moins efficace. Toutes les conditions et professions dont le prestige est traditionnel, Princes, gentilshommes, ecclésiastiques, magistrats, cherchent à le rajeunir en ajustant leur « stile » propre sur la forme idéale de

Mais la question que se pose Nietzsche à partir du Classicisme comme « leçon de santé » (Gesundheitlehre) est moderne et donc anachronique dans le propos du XVIIe siècle. L'idée d'un « art capable de guérir » est en fait une préoccupation majeure des classiques anciens mais non celle des français. Dans la poétique, Aristote établit le premier ce constat : la tragédie est essentielle aux hommes, car elle est l'imitation par la fiction de leurs actions. La mimesis artistique possède donc, nous l'avions vu à propos des frises du Parthénon sous Périclès, une utilité politique pour les Grecs. En proposant au regard la fiction de ce qu'ils furent ou auraient pu être, l'Art classique avait donné à l'homme grec des modèles d'action politique. Le réel ne mentait pas puisque dans l'idée du Classicisme ancien, l'Homme était habilité à y construire la représentation de son univers politique. Le monde était dès lors perçu comme un chantier et l'art comme la complétion d'un de ses multiples chef- d-œuvres. L'idée d'infinité et de fragment si chère aux Modernes puis aux Romantiques n'avaient pas sa place dans le système des Classiques anciens pour la seule et bonne raison que la forme inachevée reflétait le devenir et non son impuissance à être. Si les civilisations classiques grecques,

---

l'orateur. Toutes les professions et conditions qui ont à conquérir leur légitimité et leur prestige, femmes et poètes, peintres et musiciens, comédiens et architectes, cherchent à greffer à leur tour, leurs différents sur cette forme prestigieuse qui résume à elle seule, la *renovatio bonarum artium* née en Italie avec Pétrarque : l'*uomo universale*. Et cette forme se manifeste d'abord avant de se contracter en écriture, peinture, sculpture, musique, architecture, actes héroïques, par la parole. C'est elle qui est la mesure de l'altitude de la pensée, de la grandeur de l'âme. […] C'est en France que la *translatio studii* de la culture rhétorique grecque et latine eut le plus de difficulté à s'opérer, et s'opéra avec le plus d'ampleur. Ce paradoxe s'explique par la conjonction dans le pays le plus peuplé et le plus riche d'Europe, d'une puissante aristocratie de juristes doctes, jalouse de se réserver le privilège de l'alliance entre la philosophie et l'éloquence et d'une non moins puissante aristocratie d'épée dont Castiglione disait qu'elle méprisait les Lettres et qui en fait ne s'en souciait que dans ses besoins propres : la gloire de l'Histoire (ou plus sûrement les *mémoires*) assurent à ses hauts faits, l'amour et la courtoisie que dans l'intervalle des campagnes, roman et poésie amoureuse en langue vulgaire célèbrent et raffinent. Entre la culture savante qui se défie de la vulgarisation de son propre savoir et la culture courtoise des gentilshommes et des dames de la noblesse d'épée, les ponts qui avaient été lancés au XVIe siècle restent encore fragiles : ils s'écroulèrent avec la Cour de Henri III. L'expansion du réseau des Collèges jésuites à partir de 1604 et la volonté de Richelieu à partir de 1624 de faire concourir les ressources de la Cour et de la Ville à la majesté sans partage de la royauté, rapprochèrent les deux cultures, organisèrent le dialogue. »

latines et française accordent tant de puissance au règne de l'image (architecture, sculpture, peinture), c'est d'abord parce que le visible, quand bien même il ne serait que fiction, guérit provisoirement le caractère humain de ses aspirations passionnelles[59]. Nietzsche est ainsi celui qui fait de l'art le moyen volontaire d'équilibrer les forces de la vie (Alain Boyer)[60]Voici ce que Nietzsche note dans ses écrits préparatoires à la *Naissance de la tragédie* :

> Le mythe place désormais- et pour notre apaisement, l'image entre lui et le mot.- Les héros du mythe sont semblables à Atlas, ils portent le monde sur leur dos. Ils nous déchargent.- Nous comprenons ici, pourquoi la musique réclame des images. Elle espère guérir par Apollon. C'est là que se situe tout le rapport du drame à la musique. Nietzsche, *Fragments posthumes*, printemps- automne 1871, 13 [1-7][61].

Le mythe nous dit Nietzsche nous apaise, car il se tient entre l'image et le mot. La représentation figurée du mythe nous décharge du poids du monde : elle lui donne un sens plus convaincant que la seule rationalisation du *logos.* La musique elle-même aspire au pouvoir curatif de l'image et au règne classique de la « visibilité »- puissance que Nietzsche appelle « apollonisiaque ». En quoi est ce que le visible (Apollon comme représentant du Classicisme) guérit-il de l'invisible (Dionysos comme figure tutélaire du Romantisme) ? Les arts visibles fixent des essences et représentent des idéaux, les arts invisibles en traduisent au contraire le manque et l'inaccessibilité. C'est l'argument majeur de la *Naissance de la Tragédie :* la musique est l'art qui approche au plus près des émotions humaines, mais sans

[59] La notion de personnage n'existe pas dans la tragédie grecque des Anciens. La fable tragique est sensée imiter une action héroïque et non s'intéresser à la psychologie du personnage.

[60] Alain Boyer, *Hors du temps, un essai sur Kant*, Paris, Vrin, 2004, p. 265 : « Sans du tout être amené à accepter les thèses aristocratiques de Nietzsche, force est de constater que sa mise en question de l'idéal ascétique au nom de la vie, en particulier dans la brillante troisième Dissertation de la *Généalogie de la morale*, a quelque chose de fondé. »

[61]Nietzsche, *Nachgenlassene Fragmente* Frühjahr—Herbst 1871 13 [1-7]: "Der Mythus stellt jetzt, zu unserer Beschwichtigung, das Bild dazwischen und das Wort.— Die Helden des Mythus sind Atlas ähnlich, sie tragen die Welt auf ihrem Rücken. Sie entlasten uns.— Wir begreifen hier, *weshalb* die Musik nach Bildern verlangt. Sie will den heilenden Apollo. Das ist das Verhältniß des Dramas zur Musik. "

l'aide du drame, de la poésie et du théâtre, elle n'est pratiquement rien. Le sentiment dont elle parle, l'émotion qu'elle imprime en nous ne s'y fixe point, nous traverse de manière éphémère pour nous rappeler l'aspect transitoire de la vie. Lorsque le drame la met en scène, la musique devient au contraire une histoire et s'accorde à la raison humaine qui se sent appelée à agir par l'incitation de l'art. Intéressons nous dès à présent au théâtre classique- représentation de l'agir humain dans l'art par excellence, et à ses fameuses « unités ».

Les trois unités-temps, action, lieu ou le primat de la synchronie (dire et agir) vs l'impossibilité de l'acte

L'idée d'une représentation de l'action de l'Homme dans l'art est née dans la tragédie grecque. La Tragédie a rendu en effet non seulement l'agir de l'homme visible dans sa continuité, met encore dans sa logique et dans son unité. Sans le théâtre- l'Homme ancien n'aurait certainement pas compris le retour réflexif que tout agir politique impliquait. La définition qu'Aristote propose dans sa *poétique* en 347 avant JC est intéressante d'un point de vue anthropologique, car il donne à l'action une prévalence sur l'être :

> I. Ce qui fait que la fable est une, ce n'est pas, comme le croient quelques-uns, qu'elle se rapporte à un seul personnage, car il peut arriver à un seul une infinité d'aventures dont l'ensemble, dans quelques parties, ne constituerait nullement l'unité; de même, les actions d'un seul peuvent être en grand nombre sans qu'il en résulte aucunement unité d'action.
>
> IV. Il faut donc que, de même que dans les autres arts imitatifs, l'imitation d'un seul objet est une, de la même manière la fable, puisqu'elle est l'imitation d'une action, soit celle d'une action une et entière, et que l'on constitue les parties des faits de telle sorte que le déplacement de quelque partie, ou sa suppression, entraîne une modification et un changement dans l'ensemble ; car ce qu'on ajoute ou ce qu'on retranche, sans laisser une trace sensible, n'est pas une partie (intégrante) de cet ensemble. Aristote, *poétique*, chap. VIII, 347 avt. JC.

L'on peut remarquer qu'Aristote ignore ici encore le règne de la causalité, ce qui l'intéresse en premier lieu, c'est le développement de l'action. Ce qui fait qu'une fable est une, nous dit Aristote ne tient pas à l'unicité de son personnage, mais au contraire à l'unité, à la logique et à la continuité de l'action qu'il décide d'assumer, de porter et de résoudre. Aristote nous enseigne donc que pour être vraisemblable à la vie, la tragédie doit s'intéresser non point à l'unité anthropocentrique de son personnage, mais à la continuité logique de son action. C'est autrement dit l'agir qui fait de l'homme ce qu'il est appelé à devenir et non l'homme parce qu'il est déjà héros, qui est appelé à résoudre l'action que la tragédie ou la vie lui impose. A cet impératif de l'action unitaire parce qu'elle identifie l'homme comme tel, Boileau ajoutera en s'inspirant d'Horace, deux autres unités : l'unité de lieu et l'unité de temps. Le primat des trois unités est ainsi défini d'abord par Chapelain et l'Abbé d'Aubignac puis synthétisé dans l'*art poétique* de Boileau en 1674 :

> Que le lieu de la Scène y soit fixe et marqué.
> Un rimeur, sans péril, delà les Pyrénées,
> Sur la scène en un jour renferme des années.
> Là, souvent, le héros d'un spectacle grossier,
> Enfant au premier acte, est barbon au dernier.
> Mais nous, que la raison à ses règles engage,
> Nous voulons qu'avec art l'action se ménage ;
> Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
> Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.
>
> Boileau, *art poétique*, chant III, 1674.

La problématique des unités théâtrales va dans le sens d'une simplification des règles esthétiques ainsi que dans la direction d'un certain « naturel » auxquels sont sensées contribuer les règles de bienséances et de vraisemblance. Les Modernes dans leur querelle aux Anciens, puis les Romantiques Allemands n'eurent de cesse de critiquer le caractère autoritaire de ces règles, oubliant qu'elles y cachaient d'abord une définition morale d'un

idéal d'Homme. Le théâtre classique ancien a donné à voir l'homme dans sa représentation morale- insistant sur l'unité de l'agir par lequel l'homme du quotidien, tel que ses héros, devait se signifier. Le théâtre classique français ajoute à cet agir l'unité de lieu et l'unité de temps- engageant un nouveau type d'homme. L'unité de lieu est politique- l'homme du théâtre français est le héros d'un espace connaissant lui-même son processus d'unification : l'Etat moderne construit par Louis XIV. Il est aussi l'homme d'un « jour » autrement dit, d'une unité de temps historique associée à l'apogée culturelle de la France en Europe. L'on comprend dès lors que le théâtre de Boileau ait voulu refléter ces nouveaux marqueurs, il y rendait implicite l'idée que l'agir et la prouesse d'une action ne définissait plus l'Homme (le théâtre de Corneille s'y limitait encore). L'Homme moderne était cet « état moral dans l'Etat » sorti de l'ère de la relativité baroque par les allégeances nouvelles qu'il portait au territoire (unité de lieu) et au régime (unité de temps) de son pays. Il sera intéressant d'observer qu'elle sera, quelques années plus tard, la réaction des écrivains allemands. Citons ici un passage de la *Dramaturgie de Hambourg*, un journal qu'avait tenu Gotthold Ephraim Lessing pendant la période de l'Aufklärung allemand :

> Les Français, qui n'avaient pas pris goût à la vraie unité de l'action, qui avaient choyé les intrigues tumultueuses des dramaturgies espagnoles, avant d'apprendre à connaître la simplicité grecque, considéraient les unités de temps et de lieu, non point comme une suite de l'unité d'action, mais comme une représentation en soi dégagée des exigences, auxquelles ces actions riches et compliquées devaient s'ajuster même dans la rigueur, lorsque le besoin du chœur se faisait toujours ressentir, alors qu'ils l'avaient justement congédié. Parce qu'ils avaient compris combien il était difficile, voir même souvent impossible d'y remédier, les Français décidèrent de trouver un point d'accord avec des règles tyranniques, qui n'avaient pu être résiliées en raison de leur complète servilité. Au lieu d'introduire un seul lieu, ils mirent en scène un lieu indéterminé, qu'on pouvait imaginer comme étant tantôt l'un ou tantôt l'autre.

> […] Au lieu de l'unité de jour, ils placèrent l'unité de durée, et une période déterminée, au cours de laquelle l'on n'entendait ni parler du lever ni parler du coucher du soleil, où personne n'allait au lit, pas même plus d'une fois. L'on voulait pourtant que beaucoup d'évènements s'y produisent, bien qu'un seul jour ne se soit écoulé. G. E. Lessing, *Sechsundvierzigstes Stueck*, 6. Oktober 1767[62].

Lessing dévoile derrière les règles du théâtre classique français des outils théoriques non moins anodins. Les Français auraient empesé le théâtre classique grec et espagnol d'indications scéniques non nécessaires à l'art dramaturgique. Corsetée par des impératifs de temps et de lieu, l'action du théâtre français y aurait perdu en richesse et en complexité. En s'imposant comme modèle dans les cours d'Europe, les règles du théâtre français auraient surtout accrédité un modèle esthétique qui n'en aurait pas dû recevoir le nom. Pour Lessing, le Classicisme français a abusé de la première règle d'Aristote, impliquant l'unité d'action, pour donner ses règles à l'ensemble de l'art. Raison pour laquelle, le Classicisme français est interprété par l'Allemagne comme une expérience d'éducation tyrannique du « goût » et non comme celle de l'intuition artistique s'exprimant de manière libre. L'on comprend dès lors que la réaction culturelle de l'Allemagne aux règles du Classicisme français se jouera d'abord au théâtre. L'enjeu étant de montrer, comme le fait ici Lessing, la vocation politique des deux

[62]G. E. Lessing, *Sechsundvierzigstes Stueck*, 6. Oktober 1767: "Die Franzosen hingegen, die an der wahren Einheit der Handlung keinen Geschmack fanden, die durch die wilden Intrigen der spanischen Stuecke schon verwoehnt waren, ehe sie die griechische Simplizitaet kennenlernten, betrachteten die Einheiten der Zeit und des Orts nicht als Folgen jener Einheit, sondern als fuer sich zur Vorstellung einer Handlung unumgaengliche Erfordernisse, welche sie auch ihren reichern und verwickeltern Handlungen in eben der Strenge anpassen muessten, als es nur immer der Gebrauch des Chors erfordern koennte, dem sie doch gaenzlich entsagt hatten. Da sie aber fanden, wie schwer, ja wie unmoeglich oefters dieses sei: so trafen sie mit den tyrannischen Regeln, welchen sie ihren voelligen Gehorsam aufzukuendigen nicht Mut genug hatten, ein Abkommen. Anstatt eines einzigen Ortes fuehrten sie einen unbestimmten Ort ein, unter dem man sich bald den, bald jenen einbilden koenne […].Anstatt der Einheit des Tages schoben sie die Einheit der Dauer unter; und eine gewisse Zeit, in der man von keinem Aufgehen und Untergehen der Sonne hoerte, in der niemand zu Bette ging, wenigstens nicht oefterer als einmal zu Bette ging, mochte sich doch sonst noch so viel und mancherlei darin ereignen, liessen sie fuer einen Tag gelten."

unités supplémentaires- l'unité de temps imposée par les Français avait servi à affirmer une période politique : celle de la civilisation française triomphante. L'unité de lieu avait, quant à elle, permis de répandre en Europe l'idée que la France de Louis XIV était désormais irrésistiblement unie.

IV. Nietzsche et la guérison classique.

Le problème nihiliste du Romantisme

Nietzsche est le premier à établir un lien entre le Décadentisme français, le Nihilisme russe et le Romantisme allemand. S'il admire Dostoïevski et Baudelaire, c'est avant tout pour mettre en doute le projet de leur entreprise esthétique. Quelles valeurs Dostoïevski et Baudelaire transmettent-ils à la jeune génération européenne ? En quoi ces deux écrivains, salués tant en France qu'en Russie et en Europe, sont pourtant symptomatiques du malaise de la fin du XIXe siècle ? Pour Nietzsche la raison en est simple : les nihilistes russes et les décadentistes français ne sont que les continuateurs de la « maladie » romantique des Allemands. Tant que l'Europe n'aura pas réussi à diffuser les valeurs du Classicisme ancien- projet dans lequel la France du XVIIIe siècle avait échoué, l'Europe peinera à sortir de sa torpeur existentielle. Nietzche forme dès lors un argument généalogique qu'il tire cette fois de l'histoire des religions. Le Bouddhisme est né cinq siècles avant Jésus Christ en Inde pour échapper précisément à cette torpeur nihiliste dont souffre l'Europe moderne. Pourquoi le Bouddhisme a-t-il triomphé en Inde ? Parce qu'il a enseigné que désirer revenait à souffrir et que pour ne

point souffrir, il fallait décider de ne plus désirer, autrement dit d'égaliser en valeurs, chacun des idéaux magnifiés par la culture. L'art bouddhiste ne se passe certes pas de la représentation du « Beau » mais celui-là reste en soi- il n'est point de ce monde et il ne sert à rien de vouloir l'atteindre dans le réel, puisque le soi n'est que passager. Nous savons que le bouddhisme avait probablement diffusé ses principes dans la Grèce ancienne et très certainement influencé le pythagorisme et les rites orphiques anciens (doctrine de la métempsycose). Tous deux défendaient une vision anthropologique de l'Homme diamétralement opposée à ce modèle d'être européen dont nous sommes devenus les sujets : l'âme présentée comme éternelle et susceptible de réincarnations successives exerçait un pouvoir si fort sur la vie de l'individu, que celui-ci était finalement encouragé à ne plus participer au monde. Le Platonisme puis le Christianisme[63] en abreuvèrent leurs croyants pendant le millénaire qui suivit, en mettant au point les concepts opératoires d'utopie politique, de Cité divine ou d'Au-delà. Ces principes ont jalonné la philosophie morale occidentale comme autant d'encouragements à l'inaction politique, à la *vita contemplativa*, ou au dédain du monde séculier. Les périodes Classiques grecque, latine, puis française constituent cependant des moments d'exceptions historiques. Ce sont selon Nietzsche des moments où l'action individuelle est rétablie dans ses droits collectifs, des périodes où la philosophie, la politique et les arts s'affirment dans un partenariat civique, dans un « régime de l'action et de la représentation ». L'on pourrait arguer que le protestantisme appartient de lui seul à ces exceptions, mais nous avons montré que privilégiant l'action individuelle (le travail comme preuve de la prédestination), il ne rejoignait en aucun cas l'idée d'une communauté civique et se séparait du régime des arts représentatifs, précisément puisque

[63] Que Nietzsche lie historiquement : « le Christianisme est un platonisme pour le peuple ».

représenter l'individu dans ses liens d'appartenance au « genre » humain ne l'intéressait pas. Le protestantisme est en ce sens pour Nietzsche ce « faux ami » du Classicisme : sondant comme lui les abîmes de la subjectivité moderne, il avait pourtant échoué à lui donner, hors du travail probatoire des prédestinations, de véritables assises terrestres à ses individus. Le protestantisme avait autrement échoué à faire « société entre ses individus », à construire la cité terrestre et la communauté politique que les Classiques avaient appelée de leurs souhait. Le Romantisme allemand n'était donc pour Nietzsche que l'expression par les moyens de l'Art du Protestantisme luthérien, ou plutôt la continuation par la triade iconoclaste des arts invisibles (musique, poésie, philosophie) d'un Christianisme resté orthodoxe. C'est par le raccourci un peu curieux du Bouddhisme, que Nietzsche créé une généalogie intéressante, passant du Christianisme au Protestantisme, et du Protestantisme au Romantisme allemand pour arriver au Nihilisme actuel de l'Europe :

> Je voyais là le commencement de la fin, l'arrêt dans la marche, la lassitude qui regarde en arrière, la volonté qui se retourne contre la vie, la dernière maladie s'annonçant par des symptômes de tendresse et de mélancolie : je comprenais que cette morale de compassion qui s'étendait toujours plus autour d'elle, qui atteignait même les philosophes et les rendait malades, était le symptôme le plus inquiétant de notre culture européenne, inquiétante elle-même, son détour vers un nouveau bouddhisme ! Vers un bouddhisme européen ! vers — le nihilisme !… Nietzsche, *La Généalogie de la* morale, 1887, Avant propos, 5.[64]

L'Europe contemporaine de Nietzsche s'est si bien laissée imprégnée de Romantisme, qu'elle en a finalement adopté les valeurs : présenté comme impossible à atteindre, l'idéal est devenu pour les Romantiques le regret du passé qui s'est déroulé autrement, la nostalgie de ce qui aurait pu être mais qui n'est point advenu. La tristesse de l'Homme Romantique s'est

[64] Traduction Henri Albert. Pour une compréhension plus exhaustive du texte se référer à la version originale : « Ich verstand die immer mehr um sich greifende Mitleids-Moral, welche selbst die Philosophen ergriff und krank Machte, als das unheimlichste Symptom unsrer unheimlich gewordnen europäischen Cultur, als ihren Umweg zu einem neuen Buddhismus? zu einem Europäer-Buddhismus? zum—*Nihilismus*? ... Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, 1887, eine Vorrede, 5.

exprimée dans ce « désenchantement du monde » dont Nietzsche parle à l'aphorisme 125 du *Gai Savoir*. Elle s'est si bien affermie que l'inaction est devenue volontaire, la *vie contemplative* des songes est passée pour réelle et l'existence confondue avec la mort dans sa « volonté de puissance ». Le Romantisme allemand s'est répandu, nous dit Nietzsche dans le sillage de Goethe, comme une maladie dans l'Europe : après avoir atteint les russes et les avoir rendus nihilistes, il a grevé l'espoir existentiel des Lumières françaises et chassé les poètes décadents dans les réduits de paradis artificiels. Le Romantisme allemand a affaibli la santé de l'Homme Européen parce qu'il lui a montré de manière erronée qu'un idéal ne pouvait s'atteindre par l'action et que seul les songes permettaient d'y accéder. Nietzsche compare le Romantisme à un « Nihilisme » et à un « Bouddhisme » dans la mesure où l'un et l'autre enseignent l'idéalité des désirs, la souffrance entraînée par la conscience de leur irréalisation, et la vanité de toute aspiration ultérieure. Si tout ce qui est désirable ne peut s'atteindre, mieux vaut alors cesser de désirer ce qui fera souffrir, c'est-à-dire refuser d'accorder de la valeur à ses idéaux. Lorsque Nietzsche dit la nécessité de « réévaluer » chacune des valeurs de notre culture, c'est non seulement au renversement des valeurs chrétiennes qu'il fait allusion mais également à celle du Protestantisme et du Romantisme Allemand, comme courants idéologiques ayant contaminé l'Europe dans son entier.

La guérison par la forme

Ainsi que le remarque Jacques Rancière dans *le partage du sensible* ou même dans *la politique de la littérature*[65], ce qui caractérise le style des Classiques français ou plutôt celui

[65] "The Politics of Literature" Jacques Rancière Source: Sub Stance, Vol. 33, No. 1, Issue 103: Contemporary Thinker Jacques Rancière (2004),pp. 10-24 : « From that point of view me can figure out, at first sight, what upset the defenders of the Belles-Lettres in the works of the new writers. It was the dismissal of any principle of hierarchy among the characters and subject matters, of any principle of appropriateness between a style and a

des Belles Lettres, c'est d'abord une mise en valeur de la rhétorique. Il existe donc au sens des Classiques anciens, une hiérarchie des « formes », des « genres » qui disparaît chez les classiques français pour devenir le régime poético-mimétique du partage du sensible dans les « manières de faire, de voir et de juger ». L'art moderne et des romantiques n'est quant à lui plus fondé sur la représentation des genres. Il n'a plus de règles et s'il n'a plus de règles et de hiérarchie, tout y devient représentable et donc tout- fait remarquer Rancière en donnant l'exemple de Flaubert, devient question de style.

Aristote avait ordonné dans sa *poétique* chacun des genres inventés par la littéraire : ainsi, la tragédie, ne pouvait être comparée à la comédie, puisque leurs protagonistes n'étaient pas les mêmes. Réservée aux affaires publiques des personnages de Cour, la tragédie se différenciait de la comédie qui mettait en scène des valets ou des caractères humains dans leurs rapports privés. La question de l'héroïsme n'était pas remise en cause, puisque là où le héros tragique triomphait par l'action noble et la pitié, le héros comique remportait l'adhésion de son entourage par l'astuce et le rire qu'il savait également engendrer. Cependant, à tel type de discours était associé un type de personnage, autrement dit une manière de parler venait comparaître pour défendre une manière d'agir. De cette cohésion de la forme et de la pensée, du langage et de l'action émergeait ce que les Classiques français appelaient une « harmonie éthique » : une manière juste de se comporter en fonction de la place que la communauté politique réservait à chacun. Rancière note cependant que chez les Modernes, la cohésion du dire et de l'agir disparaît. Le style n'est plus sensé représenter le sujet humain agissant dans la probabilité de ses capacités. Le style est capable de tout dire, et même de supprimer l'agir du

---

subject matter. The new principle was stated in all its crudity by Flaubert: here are no high or lowa subject matters. Further, there is no subject matter at all, because style is an absolute way of seeing things. This absolutization of style may have been identified afterwards with an-a-political or aristocratic position. But in Flaubert's time, it could only be interpreted as a radical egalitarian principle, upsetting the whole system of representation, the old regime of the art of writing. It turned upside down a certain normality, put as an adequation between ways of being, ways of doing and ways of speaking. The new principle broke that adequation. The "aristocratic" absolutization of style went along with the "democratic" principle of indifference. It went along with the reversal of the old hierarchy between noble action and base life."

héros qui s'expliquait par paroles. Cette absolutisation du style est selon Rancière particulièrement prégnante chez Flaubert et les symbolistes, autrement dit chez ces Romantiques de la seconde génération que la parole a trompée et déçue. Chez Flaubert, l'équivalence entre le langage et l'action perd de sa probité car le rêve romanesque n'est plus jugé convaincant, ni même représentatif du réel que le roman bourgeois cherchait à conquérir. Nous touchons autrement dit ici à un moment d'extinction des idéaux classiques, moment s'illustrant par le refus de l'écrivain à créer. Si le romancier moderne écrit, il n'écrit plus pour représenter et rendre visible le réel qui se tend à lui, mais pour répandre ce sentiment de désenchantement du monde, d'inadéquation entre le langage et l'agir. A l'inverse, nous trouvons chez les Classiques français, l'impératif de cette conciliation. Les règles des bienséances et de vraisemblances ne sont en effet là que pour rappeler la nécessaire correspondance de l'œuvre poétique et du monde politique. L'honnête homme du XVIIe siècle va d'ailleurs, « au théâtre pour apprendre à se comporter ». Si le théâtre remporte autant de succès au XVIIe siècle c'est avant tout et surtout parce qu'on le fréquente pour se « rendre personnage » pour y apprendre son jeu dans l'univers social, pour apprendre et habiller ses mots quand un conflit, comme un obstacle de scène s'y déploie.

Nous avons montré dans un autre travail sur Nietzsche et les Moralistes Français combien la forme était donc importante dans l'œuvre du philosophe allemand. Il y a non seulement chez Nietzsche un travail de réduction aphoristique, de sa pensée, un travail donc d'imitation stylistique des Français, mais il y a aussi un réel effort d'instruction morale du sujet allemand en vertu des préceptes du Classicisme ancien. Les études de Pierre Hadot sur l'Antiquité grecque et latine, ont bien montré comment les écoles philosophiques anciennes s'étaient liées à l'homme, en lui demandant de mettre quotidiennement en pratique sa philosophie de vie.

L'aphorisme, comme technique de didactique spirituelle était censé être répété, mémorisé, incarné et suivi. Les aphorismes de Nietzsche dans *Humain trop humain* renouent avec cette pratique, dans le sens où Nietzsche cherche à éduquer l'homme de l'avenir par une rhétorique du passé, et retrouve dans l'aphorisme, un moyen de sortir l'homme chrétien, des canons d'exemplarités de la morale « du repentir ». Les aphorismes *d'Humain, trop humain* semblent encourager le sujet à faire preuve de liberté, d'héroïsme et d'orgueil: le « surhomme » de Nietzsche est d'abord en effet l'homme qui a su surmonter en lui, l'amour propre de l'autre qui ne lui appartenait pas. En ce sens, il est aisé de dire qu'à la différence des Romantiques, « les Classiques associent le travail de l'artiste à la recherche d'un idéal. »[66]

La guérison par le double

Louis van Delft, un des premiers spécialistes des Moralistes français jugeait à raison que ce qui avait fondé le Classicisme était d'abord son « retour au monde » et sa valorisation de l'action: « *du fond de l'Antiquité […] re[venait] aux moralistes le dilemme action-contemplation. A l'âge classique, ces termes ont quelque peu changé, mais la question se pos[ait au XVIIe siècle] avec plus d'acuité que jamais : société ou solitude?*[67]. Alors que le Romantisme allemand avait précisément choisi de fuir le monde et de se réfugier dans des « paradis esthétiques », le Classicisme avait mis en garde le sujet moderne, bien avant le courant romantique ne l'influence, de l'illusion finale à laquelle le retrait du monde le conduirait.

---

[66] Roger Zuber, *Le classicisme*, GF Flammarion, nouvelle édition révisé 1998, chap. VII p. La doctrine et l'esthétique classique.

[67] Ibid : « Aus La Rochefoucauld schimmert eine sehr noble Denkart der damaligen Gesellschaft hindurch : er selbst ist ein enttäuscher Idealist, der nach Anleitung des Christenthums die hässlichen Namen der damaligen Triebfedern hervorsucht. »

L'on sait combien Michel Foucault a pu lier l'apparition de la « raison classique » au rejet de la folie. Cet argument qu'il dit retirer de Nietzsche, est pourtant moins nietzschéen qu'il n'y paraît. Nietzsche s'interroge avant Foucault à la question de la folie et de l'hallucination du monde : sa position philosophique est virulemment anti- chrétienne. C'est selon Nietzsche, l'anthropologie morale du Christianisme, le mépris de l'Homme comme sujet de droits existentiels, qui a poussé le sujet moderne à trouver refuge dans les catacombes de son intériorité. Cette position anti -chrétienne est donc également bien anti -romantique et n'accuse donc pas comme le fera Foucault, le Classicisme dans ses fondements rationnels. Nietzsche et Foucault vont tous deux s'arrêter sur un personnage fictif, mais pourtant constitutif de la pensée moderne : Don Quichotte. Don Quichotte est traditionnellement dépeint comme le chevalier ridicule, qui hanté par ses fictions médiévales, ne parvient pas à « habiter » le monde moderne. Foucault le décrit cependant comme un être aliéné par l'idéalité trop brillante de son double :

> Le héros de Cervantès, lisant les rapports du monde et du langage comme on le faisait au XVIe siècle, déchiffrant par le seul jeu de la ressemblance des châteaux dans les auberges et des dames dans les filles de ferme, s'emprisonnait sans le savoir dans le mode de la pure représentation ; mais puisque cette représentation n'avait pour loi que la similitude, elle ne pouvait manquer d'apparaître sous la forme dérisoire du délire. […] Il lui suffisait de se laisser vivre en un château où lui-même, qui avait pénétré par sa folie dans le monde de la pure représentation, devenait finalement pur et simple personnage […]. Michel Foucault, *les mots et les choses*, 1966[68]

Foucault rejoignait ici Nietzsche dans ses analyses chez lequel, Don Quichotte était montré comme le fou, aliéné par la masse uniforme et cruelle des autres :

> La plaisanterie et l'exubérance avec laquelle on traite les autres et en particulier ce personnage [est] terrible à nos yeux : par exemple la manière dont on traite le prisonnier de guerre. [Ou

[68] Michel Foucault, *les mots et les choses*, Paris, NRF, Gallimard, 1966, p. 222-223.

> encore l'attitude que l'on adopte] à l'égard du fou : Don Quichotte ! Le rire est l'expression originelle de la cruauté. Nietzsche, *Fragments posthumes*, 1883 8[1-27][69].

Don Quichotte est pour Nietzsche une allégorie de la folie : Don Quichotte est rendu fou parce que le roman chevaleresque n'est plus le reflet du réel mais un réel sans reflet. Là où le sujet du monde ancien sujet faisait confiance aux « images » et au régime de la pure représentation, Don Quichotte est le héros romantique et moderne qui se refuse d'accorder au réel, une vérité autre que la sienne.

[69]Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente,*Sommer 1883 8 [1-27] : « Der Scherz und Übermuth an anderen Personen trug ehedem einen für uns schauderhaften Charakter: namentlich an Kriegsgefangenen. An Verrückten: noch der Don Quixote! Das *Lachen ist ursprünglich* die Äußerung *der Grausamkeit*. »

Conclusion

Nous avons tenté de reconstituer la conception des classiques selon Nietzsche et son évolution et essayé de donner un rôle primordial au modèle de la France dans ce travail. Notre projet n'était donc pas de définir ce qu'était le classicisme au sens des Français, des latins ou des grecs, mais ce qu'il avait été dans la philosophie de Nietzsche. Nous avons tenté de reprendre son intérêt pour les Français à ses débuts, au moment où mesurant l'importance du sentiment tragique dans la culture du peuple allemand, le jeune philologue décide de s'attaquer aux racines historiques de son apparition. Plus qu'un écrit de jeunesse, la *naissance de la tragédie* de 1872 ressemble à s'y méprendre au manifeste. Nietzsche y défend derrière les allégories conceptuelles d'Apollon et de Dionysos, les puissances culturelles contradictoires du Classicisme français et du Romantisme allemand, opérant un choix très clair, dans la seconde partie de sa philosophie pour le modèle des Anciens. Ce travail nous a donc tout d'abord permis d'expliquer comment Nietzsche allait considérer l'anomalie artistique allemande et la béance historique de cette Renaissance classique qui n'y avait jamais eu lieu. En montrant les raisons pour lesquelles le Classicisme allemand avait échoué (la Grèce antique et non la France en aurait dû être le modèle), nous avons voulu montrer comment et pourquoi Nietzsche avait décidé de désavouer son romantisme de jeunesse et avec lui, l'enseignement de ses maîtres, Schopenhauer et Wagner. Accédant au Classicisme français par le biais d'une imitation stylistique- celui des Moralistes Français, Nietzsche va y découvrir un système de valeurs morales proches de celles qu'enseignaient les écoles philosophiques des Anciens et donc diamétralement opposées à l'éthique protestante dont s'étaient nourri la plupart des Romantiques allemands. Nous avons ainsi tenté d'opposer ces

deux modèles esthétiques en les reliant aux positionnements éthiques de ceux « civilisation » et « culture » différentes.

Nous avons montré comment Nietzsche avait ainsi pu retrouver chez nos classiques français, un modèle de guérison esthétique (Apollon guérissant Dionysos) et politique de l'Allemagne (à l'heure où Bismarck fondait son second Reich). Le classicisme devait autrement dit guérir l'Allemagne de son romantisme- c'était là-bas, nous disait Nietzsche, qu'il lui fallait prendre sa « leçon de santé »[70]. Si Nietzsche était donc effrontément passé, en 1872[71] du camp des classiques français à celui des romantiques allemands, ce n'était que pour une chose : se moquer de l'Allemagne et de lui-même. L'éloge morbide de la vie, que l'on a trop souvent prêté au nihilisme de Nietzsche n'avait donc rien de commun avec le courant romantique, dont ce dernier s'était finalement joué :

> L'Allemagne a envahi la France trois fois : au troisième siècle, l'Allemagne a apporté ses mœurs sauvages et son ignorance barbare ; au siècle de Montaigne, l'Allemagne a déclenché un second Moyen Age et des guerres de religions, enfin au cours de ce siècle, l'Allemagne a donné à la France, la philosophie, le romantisme et la bière. Nietzsche, *fragments posthumes*, printemps 1880 3 [31][72].

[70] Gesundheitslehre.

[71] Date de publication de la *Naissance de la Tragédie.*

[72] « Dreimal hat Deutschland auf Frankreich eingewirkt; im dritten Jahrhundert brachte es wilde Sitten und barbarische Unwissenheit; im Zeitalter Montaigne's brachte es ein zweites nachgeborenes Mittelalter und Religionskriege, und in diesem Jahrhundert brachte es die deutsche Philosophie, die Romantik und das Bier. » Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente,* Frühjahr 1880 3 [31].

Bibliographie

Patrick Dandrey, « les deux esthétiques du Classicisme français » in *Littératures Classiques : Qu'est-ce qu'un Classique ?* Paris, Klincksieck, automne 1993, n°13, p. 145-146

ELIAS Norbert, *La société de cour*, Paris, Calmann-Lévy, 1974.

Jacques Rancière, *le partage du sensible, esthétique et politique,* Paris, La Fabrique, 2000.

Hugh Lloyad-Jones' Artikel, *Nietzsche and the study of the Ancient world*, S. 1-32. In: C.O'FLAHERTY, James 1976 : Studies in Nietzsche and the Classical Tradition, University of North Carolina, USA.

Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle: L'époque d'Henri IV et de Louis XIII*, Paris, Albin Michel, 1993.

d'Emile Faguet dans *Politiques et moralistes du XIXe siècle,* troisième série, Société française d'imprimerie, Paris, 1917

Henri Peyre, *Qu'est ce que le Classicisme ?* Nizet, Paris, 1965,

Henri Peyre, « la notion de Classicisme, tentative d'élucidation », in *The French review*, vol. 6, n°4, Mars 1933, p. 271-278.

Charles Le Blanc, Laurent Margantin, *La forme poétique du monde*, José Corti, Paris, 2003.

Friedrich Schlegel, *Athenäum Fragmente*, "Gespräch über die Poesie", Reclam, Stuttgart, 2005:

Michel Foucault, *les mots et les choses*, Flammarion, Paris, 1966

Philip J. Kain, *Nietzsche and the horror of existence*, Lexington Books, Plymouth, 2009:

Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels,* Rowohlt, Berlin 1928

Roger Zuber dans *Le Classicisme,* Paris, Garnier Flammarion 1998

Erwin Panofsky and the classical tradition. Se référer également à Irving Lavin (ed.), *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside. A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892–1968)*, Princeton: Institute for Advanced Study, 1995

Paul Hazard, *la crise de la conscience européenne*, 1935 Le livre de Poche, collection références, 1e édition : Boivin et Cie, Paris, 1935

Alain Boyer, *Hors du temps, un essai sur Kant*, Paris, Vrin, 2004

Timothy Hampton, Yale French Studies, No. 80, Baroque Topographies: Literature/History/Philosophy(1991), pp. 1-9

Jean Rohou « Pour une étude humainement profitable d'Athalie (2) », *L'information littéraire* 4/2003 (Vol. 55),

JOBLIN Alain et SYS Jacques, *les protestants et la création artistique et littéraire,* études réunies par Alain Joblin et Jacques Sys, Artois Presses Université, 2008.

Jacques Rancière, *le partage du sensible*, la Fabrique, Paris, 2000

Marc Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, Hautes études médiévales et modernes, Paris 1980

The Politics of Literature" Jacques Rancière Source: Sub Stance, Vol. 33, No. 1, Issue 103: Contemporary Thinker Jacques Rancière (2004)

Littératures classiques, 1993, n°19 hrsg. von VIALA Alain : « Qu'est-ce qu'un Classique » ? Paris.

Roger Zuber, *Le classicisme*, GF Flammarion, nouvelle édition révisée 1998.

Michel Foucault, *les mots et les choses*, Paris, NRF, Gallimard, 1966.