

L'événement, la parodie, le drame

François Leroux

Volume 15, numéro 3-4, octobre 1979

Tragique et tragédie

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036699ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036699ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Leroux, F. (1979). L'événement, la parodie, le drame. *Études françaises*, 15(3-4), 175-199. <https://doi.org/10.7202/036699ar>

l'événement, la parodie, le drame

FRANÇOIS LEROUX

Au lieu où elle traverse, vers le corps de la femme, le voile de la vérité et le simulacre de la castration, la question du style peut et doit se mesurer avec la grande question de l'interprétation du texte de Nietzsche, de l'interprétation de l'interprétation, de l'interprétation tout court : pour la résoudre ou la disqualifier en son énoncé.

JACQUES DERRIDA

LIMINAIRE

C'est dans la marge ouverte par l'événement de sa disparition qu'une réflexion sur la tragédie aura pu s'articuler. Sur la lancée d'une telle affirmation, Nietzsche aura désespérément cherché les signes de son retour prochain ; et redoublant le geste de Nietzsche — ce qui n'est pas à mettre au compte d'une répétition confinant à l'imitation servile — Bataille se sera employé à marquer l'urgence et la nécessité d'un tel recours à la tragédie. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agissait de convoquer la philosophie, d'interpeller toute une époque de la pensée philosophique, de la confronter avec ce qui, depuis le

geste de Platon excluant le poète tragique de la Cité, avait été défini comme un Autre menaçant. Toute l'interrogation d'Artaud ne saurait, on le comprend peut-être mieux aujourd'hui, se distinguer d'une telle démarche. Parlant plus généralement du Théâtre — mais il s'agit ici d'un déplacement à l'intérieur d'un même espace de questionnement — Artaud aura tenté de le penser sous le mode de son accomplissement le plus définitif : par là, il se tenait sans doute au plus près de ce qui a toujours été considéré comme le caractère même de l'événementiel. Toutes ces réflexions n'auront donc pu s'emporter que sur le fond de ce que l'on appellera une certaine *mort* de la tragédie. L'événement est rigoureusement lié à la mort : tel est ce qui fascine à chaque fois que l'on pointe en direction de la tragédie. La mort hante l'événement comme la possibilité même pour les forces qu'il conjure de s'épuiser.

La tragédie vient ainsi indiquer, pour ces textes, le lieu d'une étrange torsion qui les contraint à s'expliquer sans cesse avec une telle mort. Événement doublement fascinant puisqu'il pose, d'une part, le problème de sa genèse : la tragédie est ce phénomène unique que Nietzsche, pour ne retenir ici que ce seul *exemple* — mais nous allons nous y attarder plus longuement — se propose de retrouver la signification par l'entremise d'une généalogie qui reprend la courbe entière de son parcours, dessine le mouvement de son déclin. Mais la tragédie, c'est aussi le drame engendré par sa disparition, lequel n'est rien d'autre — et ici les textes de Nietzsche, d'Artaud et de Bataille se recoupent — que celui-là même qu'écrit et se voit contraint de répéter ce que tous trois auront nommé la *culture*. La culture est ce drame, écrit dans la langue de la philosophie, et qui se joue en ce lieu laissé inoccupé par la disparition de la tragédie.

Tel serait, dans son esquisse la plus générale, le schéma à l'intérieur duquel se trouve posée la question de la tragédie pour les textes dont nous avons parlé. On pourrait en repérer la trace dans de nombreux autres. À chaque fois, c'est contre toute une tradition que la tragédie aura été jouée, c'est pour faire échec à cette opération constitutive de la philosophie, celle de la réappropriation et de la maîtrise de tout ce qui menace le

discours et risque d'en marquer la limite, qu'elle aura été dressée.

Ce schéma que nous venons d'évoquer et qui organise tout le débat autour de la tragédie pour quelques-uns des textes les plus marquants de notre modernité philosophique, nous voudrions en quelque sorte le vérifier. On ne saurait toutefois le faire sans pour autant tenir compte de son mode spécifique d'inscription : il se trouve en effet toujours pris dans la trame d'une écriture particulière. Et dans la mesure où ce sont quelques textes de Nietzsche qui nous donneront l'occasion d'en faire l'épreuve, il nous faut maintenant aborder quelques-uns des traits qui en font la singularité. Ce qui ne va pas à son tour sans quelques considérations plus générales.

Dire qu'avec Nietzsche se définit le projet d'une critique radicale de la métaphysique occidentale, est certes un truisme. Nombreux sont ceux qui ont cherché à saisir les implications de cette tentative de *renversement* du platonisme¹. Cette tâche, qu'une large strate de la recherche contemporaine a faite sienne, conviait à un questionnement soutenu sur la nature et la portée d'un tel geste. Il ne s'agit pas ici de retracer l'histoire, déjà longue, de ce *retour* à Nietzsche. Mais bien plutôt de compter avec un déplacement important de cette interrogation que l'on a fait porter sur le texte nietzschéen.

Plus récemment, l'attention s'est tournée du côté de la *forme* dans laquelle Nietzsche a cherché à mener ce renversement, du côté donc de cette rupture formelle qui singularise le texte nietzschéen. Non pas pour remarquer, naïvement, la difficulté qu'ont éprouvé et éprouvent encore ceux qui se trouvent confrontés à cette rupture : mais pour prendre toute la mesure de l'exigence dont elle témoigne. S'il est donc possible d'avancer que le renversement du platonisme ne va pas, chez Nietzsche sans le renversement de la forme dans laquelle il a cherché à s'accomplir, il faut toutefois reconnaître qu'un tel programme

1. « Ma philosophie est un platonisme inversé ; plus on s'éloigne du véritable étant, plus pur il sera. La vie apparentée en tant que but. » (Cité par Heidegger, dans *Nietzsche*, t. I, Paris, Gallimard, 1971, p. 142).

ne se laisse pas simplement conduire par les présupposés rattachés aux concepts de *forme* et de *style*, pour ne nommer que ceux-ci. Et ce que Bernard Pautrat et Jacques Derrida² ont appelé *la question du style*, c'est précisément le jeu complexe des rapports entre la pratique des styles à laquelle donne lieu l'écriture nietzschéenne et les réflexions nombreuses que cette pratique n'a pas manqué de susciter tout au long. En suivant une démarche qui doit beaucoup à la perspective ouverte par Pautrat et Derrida, mais en empruntant une approche différente, nous aimerions montrer que c'est cette *question du style* qui constitue le centre et l'enjeu à peine dérobé du problème de la tragédie chez Nietzsche. Faute de pouvoir ici étendre l'enquête à l'ensemble des textes où Nietzsche aborde le problème de la tragédie, c'est vers quelques écrits, souvent ignorés, ou du moins, globalement négligés par le commentaire, que nous voudrions nous tourner : pour y repérer la trace active de cette interrogation sur le style, laquelle engage, selon nous, toute leur interprétation et sans doute, celle de beaucoup d'autres. Il sera question ici des *Considérations intempestives*.

Voilà qui contraint à quelques remarques :

1. Il a souvent été dit des textes réunis sous ce titre qu'ils témoignent d'un échec. Nietzsche avait en effet projeté d'écrire plus d'une vingtaine de ces *Intempestives* : il n'en complétera que quatre, nous laissant l'ébauche d'une cinquième. Chose curieuse : ce simple calcul n'a pas pour autant conduit à s'interroger sur l'échec d'écriture auquel il renvoie. À cela on peut ajouter une autre considération. Entre la *Naissance de la tragédie* (1872) et *Humain trop humain* (1878), seules les *Intempestives* sont destinées à la publication³. Leur production s'étend sur toute cette période et va mener au seuil d'une rupture majeure du texte nietzschéen. Après celles-ci appa-

2. Bernard Pautrat, *Versions du soleil*, Paris, Seuil, 1971.
Jacques Derrida, « La question du style », dans *Nietzsche aujourd'hui ?*, t. I, Paris, U.G.E., 1973.

3. Pour toute cette période de l'œuvre de Nietzsche, on consultera l'important article de Philippe Lacoue-Labarthe, « Le détour », *Poétique* 5, Paris, Seuil, 1971.

raîtra l'écriture aphoristique. Un style nouveau voit le jour, une pratique nouvelle de la notation écrite surgit qui multiplie les styles, et donne naissance à des *œuvres* encore si difficiles pour nous : sans doute parce qu'elles remettent en question les concepts d'*œuvre*, de *livre*, et à leur suite bien d'autres. Les *Intempestives*, c'est là leur privilège et leur intérêt, sont donc des textes de rupture. Encore faut-il l'entendre : avant même de se satisfaire d'une explication qui prendrait appui sur ce qu'il est convenu d'appeler la *forme* du texte, il doit être fait état de ce qu'il en est de la question du style dans ces écrits. Loin d'être un événement simple et unique parce que radical, cette rupture s'est, croyons-nous, toujours déjà annoncée. Dans les limites qui sont les siennes, on pourra donc lire notre texte comme une tentative — toute indirecte certes — pour penser cette rupture et ce qui s'y joue.

2. Mais lire les *Intempestives*, c'est aussi tenir compte du mouvement amorcé depuis la *Naissance de la tragédie* et dont elles témoignent encore plus fortement que tous les textes de cette époque : *le combat contre la culture*. L'échec qu'elles portent comme projet ne saurait être analysé qu'en prenant compte du fait qu'elles représentent l'effort le plus soutenu, après la *Naissance de la tragédie*, pour mener la critique la plus sévère de la culture allemande conçue comme le produit dégénéré de la culture théorique issue du platonisme. Or, dans ce procès de la culture que les *Intempestives* poursuivent, le « concept » de *style* intervient dès l'entrée et d'une manière décisive :

La culture, c'est avant tout une unité de style qui se manifeste dans toutes les activités d'une nation. Mais beaucoup savoir et avoir beaucoup appris ne sont ni un moyen nécessaire ni un signe de culture, mais s'accordent tout au plus avec le contraire de la culture, la barbarie, c'est-à-dire l'absence de style, ou le mélange chaotique de tous les styles ⁴ (I, p. 25).

4. Les références aux diverses *Intempestives* s'indiqueront ainsi : I. David Strauss, *écrivain et croyant* ; II. *De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie* ; III. Schopenhauer *éducateur* ; IV. Richard Wagner à Bayreuth. Les éditions considérées sont les suivantes : *Consi-*

Telle approche de la culture va d'abord nous intéresser, et ce dans la mesure où le geste de sa critique va être, par la suite, contenu dans les limites d'une interrogation portant sur une *œuvre* et son *style* : Nietzsche aura, en premier lieu, pensé à Schopenhauer, écrivain et philosophe, mais c'est le cas de la tragédie wagnérienne qui devra retenir notre attention.

I. DE LA CULTURE

Donnez-moi d'abord la vie et je vous en tirerai une culture !

De l'essai sur Strauss à l'*Intempestive* sur Wagner, un étrange parcours se dessine. Né d'une véritable prise de la parole, le combat contre la culture vient s'achever à Bayreuth, au moment où la tragédie s'apprête à revivre et doit livrer son terrible message : sur la scène, une voix à laquelle Wagner prête son nom, viendra annoncer l'aube d'une ère nouvelle. Contre la culture qui jusque-là avait régné, une sentence de mort sera réclamée. Tout laissait pourtant croire que cette parole qui avait retenti dès la première *Intempestive* devait seule assumer la tâche qu'elle inaugurerait. L'essai sur Schopenhauer nous la montre brusquement divisée. Le discours, entraîné par ses propres forces, se déporte vers l'événement d'une rencontre, vers ce lieu où la possibilité d'une parole authentique lui semble promise. L'événement prend donc l'allure d'une véritable rupture : en effet, cette *vérité* dont il était jusqu'ici l'unique instance — celle-là même qui, ultimement, n'aura trouvé comme lieu privilégié d'expression que la seule scène de Bayreuth — le discours affirme désormais la tenir en partage. Nietzsche découvre en Schopenhauer ce dont il n'a cessé de rêver : une *voix* sincère, authentique, présente à elle-même, gage d'une culture nouvelle. Véritable coup de théâtre sur la scène du combat contre la culture, Schopenhauer donne à voir cela même que les *Intempestives* n'ont pas laissé de vouloir produire : un *événement* c'est-à-dire une *œuvre*

dérations inactuelles, (I et II), trad. de G. Bianquis, Paris, Aubier, Éd. Montaigne, coll. bilingue, 1970 ; *Considérations intempestives*, (III et IV), trad. de G. Bianquis, Aubier, Éd. Montaigne, coll. bilingue, 1970.

ayant rompu avec la culture régnante. Dès lors, le discours des *Intempestives* se constitue en supplément à un discours plus ancien, où s'est déjà énoncée la condamnation de la culture, mais qu'il s'agit de répéter. Le geste devant assurer le renversement définitif de la culture avait été, à l'origine, défini comme le fait de dire à la culture ce qu'en vérité elle était : l'entreprise consistait maintenant non plus simplement à dire, mais à redoubler une parole autre. Il s'était agi d'abord de se faire entendre : il fallait désormais forcer l'écoute et prêter la voix à ce qui n'avait jamais été entendu. Pour des raisons sur lesquelles nous aurons à revenir, le combat contre la culture ne devait pas prendre fin avec l'événement Schopenhauer : c'est la tragédie, wagnérienne en l'occurrence, qui devait fonder l'espoir d'une victoire définitive. Si l'événement Schopenhauer et, à sa suite, l'événement Wagner introduisent ce qu'il convient malgré tout d'appeler une rupture dans le mouvement des *Intempestives*, celle-ci, toutefois, n'en aura pas moins été rigoureusement prescrite. Il faut donc pressentir la nécessité de ce parcours des *Intempestives* : il constitue non seulement la trame même du combat contre la culture, mais il décrit par avance et tout à la fois entame la tragédie de Bayreuth.

C'est au nom de la *vérité* que s'est ouvert le combat contre la culture. Par là s'indique le caractère rigoureusement philosophique des *Intempestives* :

Voilà donc ma confession. C'est la confession d'un isolé, et que pourrait un isolé contre le monde entier, même si sa voix était entendue ! Son jugement dirai-je en me parant une dernière fois d'une authentique plume d'autruche, *aurait autant de vérité subjective qu'elle serait sans valeur objective de persuasion*. N'est-il pas vrai, mes bons amis ? Ayez pourtant bon courage ! Tenons-nous en à cet *autant que sans*. Provisoirement ! Tant que passera pour intempestif ce qui est de tous les temps et plus actuel aujourd'hui que jamais, ce dont nous avons tous besoin : dire la vérité (I, p. 195).

Au moment de l'essai sur Strauss il s'agissait donc d'affirmer ce que les *Intempestives* devaient être et ce que de fait, mais d'une manière tout autre, elles allaient rester : des *confessions*. Ainsi, nous apprendrons plus tard que la tragédie appartient au

genre. Il n'est pas indifférent à cet égard que Nietzsche ait d'abord revendiqué sa parole pour l'opposer à celle de Strauss qui, lui aussi, écrit son livre de *confessions* ; il y a là volonté manifeste d'accuser le contraste avec la culture régnante :

... on distingue dans le livre de Strauss deux aspects, l'un théologique, l'autre littéraire. Ce second aspect est le seul qui intéresse la culture allemande. Le livre, par sa nuance théologique est étranger à notre culture allemande [...] Mais écoutez un peu tous ces théologiens sectaires parler de Strauss *écrivain*, la bruyante dissonance de cette théologie cesse et on entend résonner la pure harmonie qui s'exhale des lèvres d'une communauté unie. Reste qu'il est avant tout un *écrivain classique* ! (I, p. 121).

Strauss dont Nietzsche n'a cessé de parodier, tout au long de l'essai, le *style d'autruche*, révèle à la fois le type même du *philistin cultivé*, produit exemplaire de la culture *moderne*, mais aussi ce qui le caractérise : l'écriture, le livre. À Strauss qui prête la voix à une culture qu'il s'agit précisément de renverser, Nietzsche oppose sa parole en tant qu'elle procède d'une nécessité, d'un *besoin, intempestif*, le seul véritable mais qui ne trouve plus à s'exprimer dans la culture : dire la vérité. Et en effet, parler de ce qu'il faudrait taire, convenir de ce qui, jusque-là, est resté sous silence, tel est bien le propre de la confession. Pourtant, il nous est dit de cette parole qu'entendue, elle n'en resterait pas moins à être proférée. Tout se passe donc, en ce simulacre de commencement, comme si la voix qui s'exprime ici ne parlait que pour s'affirmer elle-même : comme s'il s'agissait, pour elle, non seulement de dire la vérité, mais tout autant de marquer la vérité de son dire. Problème de *style* :

Mais il est évident que notre vie publique et privée est loin de porter l'empreinte d'une culture féconde et d'un style. Si par surcroît nos grands artistes ont avoué et avouent encore avec insistance, et avec la sincérité inhérente à la grandeur, ce fait prodigieux et humiliant pour un peuple aussi doué, comment se peut-il que la plus parfaite satisfaction de soi continue encore à régner chez les Allemands cultivés — une satisfaction qui depuis la dernière guerre éclate à tout propos en jubilation orgueilleuse et en cris de triomphe ? (I, p. 29).

S'il faut donc dire la vérité, force est de reconnaître qu'il s'agit là d'un geste essentiellement divisé. Et cette *vérité*, à laquelle une expression doit être donnée, en devient plus étrange. En effet, rien de moins constant ni de plus insistant tout au long des *Intempestives* que cette affirmation : la culture produit son propre procès, elle représente à elle seule sa plus dure accusation. Ce qui laisse le discours littéralement interdit c'est le fait que malgré toutes les connaissances qu'elle réunit, tous les styles qu'elle s'approprie, cette culture puisse encore être méconnue par l'individu qui y évolue. Loin de se dissimuler, loin donc de cacher la vérité sur ce qu'elle est, la culture n'a de cesse d'en témoigner : elle avoue (confesse) sans réserve son manque d'*unité*, « l'absence de style ou le mélange chaotique de tous les styles » qui la caractérise. Produit d'une culture essentiellement « historienne » comme le dira la seconde *Intempestive*, l'Allemand se compose une culture avec les morceaux du passé, il accumule « tous les styles possibles et imaginables », vit dans ce mélange « chaotique et bariolé » qui ne mérite pour nom que celui de « barbarie ». En ce sens, Nietzsche peut avancer :

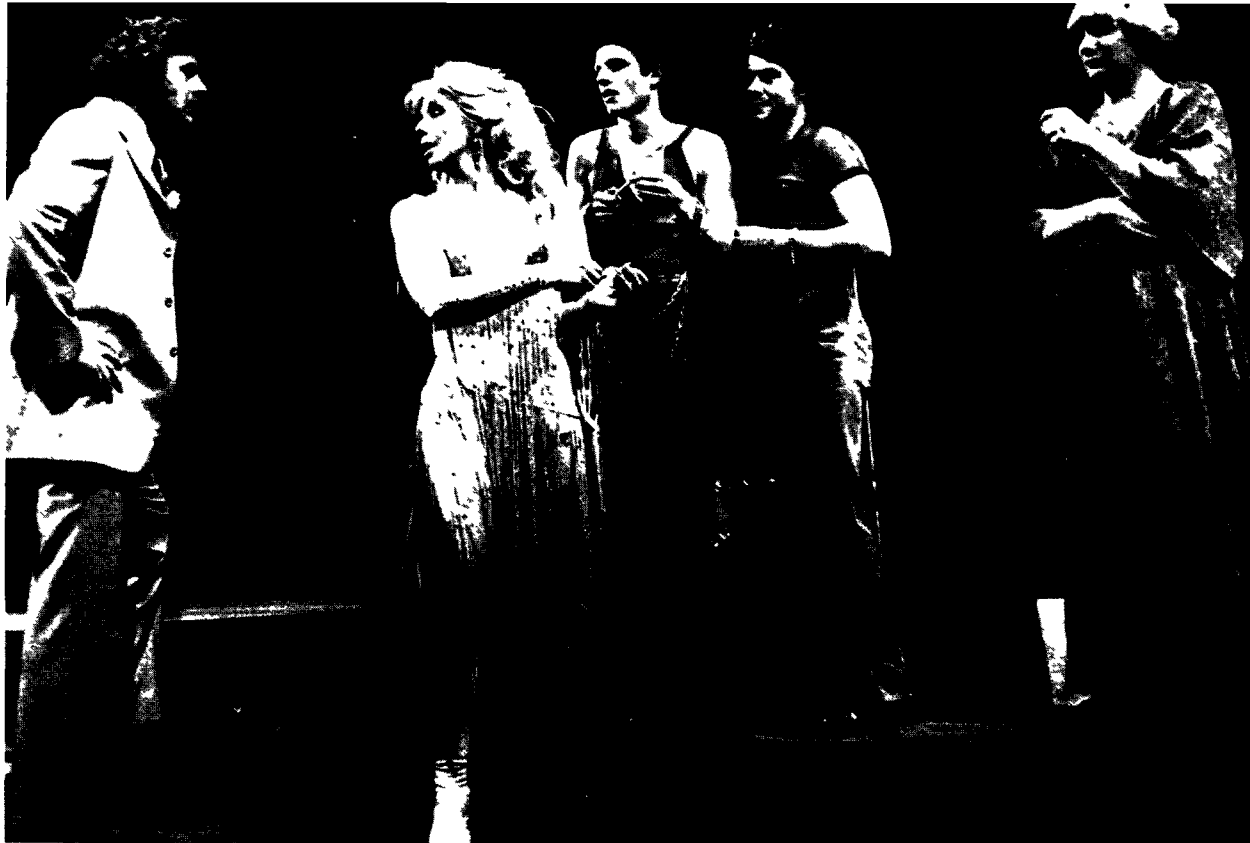
... nous ne possédons rien par nous-mêmes, nous autres modernes, et c'est en nous remplissant des époques, des mœurs, des arts, des philosophies, des religions, des connaissances d'autrui que nous devenons quelque chose de considérable, je veux dire des encyclopédies ambulantes [...] Mais la valeur des encyclopédies consiste uniquement dans ce qu'elles contiennent et non dans ce qui enveloppe le contenu, dans la reliure de cuir, et c'est ainsi que la culture moderne est essentiellement intérieure ; à l'extérieur le relieur inscrit quelque chose comme Manuel de culture intérieure pour les hommes d'extérieur barbare (II, p. 257).

La métaphore du livre indique ici le clivage fondamental sur lequel repose cette culture : clivage entièrement prescrit en son concept par ceux de forme et de contenu. L'opposition renvoie ici à un savoir à peine assimilé et aux formes qui lui correspondent, manifestations ossifiées d'un contenu privé de sa force, sans pouvoir d'action ni de transformation :

L'homme moderne traîne finalement derrière lui la masse énorme et indigeste des pierres à bâtir du savoir, qui

parfois « grondent dans son ventre » comme il est dit dans le conte. Ce borborygme trahit la qualité la plus singulière de l'homme moderne, l'étrange contraste entre son être intime auquel rien d'extérieur ne correspond, et son être extérieur auquel rien d'intérieur ne correspond — contradiction que n'ont pas connue les peuples anciens. Le savoir massivement accepté, sans faim, à contrecœur même, cesse d'agir comme un facteur de transformation extérieure, de formation, et reste caché dans ce monde intérieur chaotique que l'homme moderne désigne avec un étrange orgueil comme son « intimité » la plus exclusive. On dit alors qu'on possède le contenu, mais qu'on manque de forme, et c'est là une contradiction tout à fait insolite chez les êtres vivants. Si notre culture manque de vie, c'est qu'elle ne se conçoit pas sans cette contradiction, c'est-à-dire qu'elle n'est pas une vraie culture, mais en quelque sorte la connaissance de ce qu'est une culture. On se contente de l'idée de culture, il n'en résulte pas le choix délibéré d'une culture. Au contraire, ce qui est véritablement doué de force motrice, ce qui se traduit en actes extérieurement visibles, ne signifie plus qu'une froide convention, une piteuse imitation, voire une grossière caricature (II, p. 255).

On voit peut-être mieux ce qui rattache la seconde *Intempestive* à toute l'analyse du style déposée dans la première. Au sortir de l'essai sur Strauss, la question de l'histoire va intéresser Nietzsche en ce qu'elle permet d'interroger cette « maladie historique » dont souffre l'homme moderne : un mal qui ronge la vie elle-même. Entre l'intérieur et l'extérieur, entre le contenu et la forme, un libre processus d'expression et de traduction devrait exister qui témoignerait de la *vie* de cette culture. Être tout fait d'intimité, de savoir massivement accumulé mais qui cesse d'« agir » et reste « caché dans ce monde intérieur », l'homme moderne vit constamment dans un état de non-coïncidence avec lui-même. Il en résulte une causalité circulaire dangereuse. Soumis au tourbillon de l'histoire et pris dans cette course effrénée qu'entraîne la soif jamais étanchée d'accumulation des connaissances du passé, il ne reste plus à l'homme moderne, pour « maîtriser une abondance profuse », que de « l'avalier le plus aisément possible afin de pouvoir s'en débarrasser le plus rapidement possible ». Selon le jeu d'une perversion dont le mécanisme reste encore à être analysé, mais



Sainte-Carmen-de-la-Main de Michel Tremblay, Théâtre du Nouveau Monde, 1978.

(Photo : Charles Meunier)



Les Oranges sont vertes de Claude Gauthier, Théâtre du Nouveau Monde, 1972

(Photo Andre Lecoz)

dont la source peut déjà être identifiée, cette culture se découvre comme entièrement livrée au travail de la *dissimulation* (*Verstellung*) :

Le postulat de la culture artificielle est celui d'un clivage de l'homme en deux parties : elle privilégie tantôt l'une tantôt l'autre. Quand elle met l'accent sur l'extérieur, c'est pour dissimuler la pauvreté de l'intérieur : elle voile par le voile qu'il n'y a rien à cacher. Quand elle invoque l'intériorité, c'est pour faire croire que celui dont la nature est trop débile pour se manifester à l'extérieur, possède un riche intérieur : dans les deux cas la culture joue le rôle d'un fétiche ⁵.

Il serait facile d'établir la liste des expressions utilisées par Nietzsche dans sa critique : « culture de la forme », culture « qui se réduit à un décor », etc. On découvrirait qu'il s'agit à chaque fois de marquer le caractère essentiellement parodique d'une culture qui ne laisse pourtant pas d'être perçue par ses membres comme le produit d'une activité sérieuse. Il peut être intéressant ici de faire retour brièvement sur le caractère singulier de cette progression des *Intempestives* dont nous parlions plus haut. En effet, il faudra le théâtre de Bayreuth pour en finir avec une culture qui s'apparente étrangement à la scène et où les individus, et plus particulièrement des « philistins cultivés » contre lesquels une charge violente est menée, ne font qu'assumer le rôle que leur réserve ce qui apparaît à Nietzsche une vaste comédie. Or, cette culture que Nietzsche accusera dans l'*Intempestive* sur Wagner d'avoir tout *parodié*, il n'aura pu la combattre qu'en se défendant contre telle éventualité qui affleure parfois dans le discours : soit celle que son geste n'appartienne d'emblée à la parodie :

Il a dû se produire dans le cerveau du philistin une malheureuse distorsion, il prend pour la culture ce qui est la négation, et comme il procède logiquement, il finit par obtenir un groupe cohérent de négations, un système d'inculture auquel on pourrait aller jusqu'à reconnaître

5. Sarah Kofman, « Le/les « concepts » de culture dans les *Intempestives* ou la double dissimulation », dans *Nietzsche aujourd'hui ?*, t. 2, Paris, U.G.E., 1973, p. 126.

une certaine « unité de style », si toutefois l'on peut parler d'une barbarie qui aurait du style (I, p. 33).

Nous connaissons l'impératif, déjà clairement formulé, sur lequel repose toute la critique de la culture : il faut que le *style* ne s'écrive qu'au singulier, que son *unité* en garantisse l'authenticité. Affecté d'un pluriel, il ne peut renvoyer qu'au chaos, qu'à la perte de la maîtrise. Mais l'on voit bien ici ce qui se fait menaçant : ce « groupe cohérent de négations », ce « système d'inculture » qu'est la culture moderne, « on pourrait aller jusqu'à lui reconnaître une certaine « unité de style... » C'est tout le projet des *Intempestives* qui risque alors de s'effondrer : l'acharnement mis à multiplier les styles pourrait leur conférer une unité qui ne se laisse plus penser à travers la grille des oppositions dont Nietzsche fait usage. C'est sur la nécessité d'écarter une telle possibilité que se sont édifiées les *Intempestives* : et l'on tient peut-être là un aspect important de cet échec d'écriture auquel elles vont donner lieu.

Si donc Nietzsche peut dire « ... qu'en Allemagne la notion vraie de la culture s'est perdue », c'est bien pour marquer que les hommes entretiennent avec celle-ci un étrange rapport où ce qui se donne clairement à lire et se tient au plus près, tout cela n'est pas perçu. Ce qui s'est perdu dans la culture, c'est cette capacité de recueillir le simple et le familier et dont témoigne l'impossibilité de reconnaître une vérité pourtant rendue évidente par la pléthore des signes qui l'expriment :

Nous sommes sans culture, bien plus, nous sommes perdus pour la vie, pour une façon juste et simple de voir et d'entendre, de saisir heureusement la vérité proche et naturelle. Jusqu'à présent nous n'avons même pas les bases d'une culture parce que nous ne sommes pas persuadés que nous ayons en nous une vie véritable. Effrité et croulant, divisé presque mécaniquement en un dedans et un dehors, parsemé de concepts comme de dents de dragons qui engendreraient d'autres concepts, lesquels sont autant d'autres dragons, souffrant de la maladie verbale et sans confiance dans mes propres sensations tant qu'elles ne portent pas l'estampille des mots, je suis moi-même cette fabrique de concepts et de mots, cet organisme sans vie et pourtant d'une inquiétante activité (II, p. 377-379).

L'aveuglement systématique des hommes devant leur culture, cette difficulté devant laquelle Nietzsche s'est trouvé confronté dès l'entrée, nous découvre ici toute son importance et sa gravité. Il ne faut en effet y voir que l'indice d'une méconnaissance plus sérieuse. C'est la *vie* elle-même que cette culture ne traduit plus, c'est la présence comme « façon juste et simple d'entendre la vérité proche et naturelle » qui s'est perdue. L'authenticité d'une culture aura trouvé sa mesure dans cette présence comme présence à la vie — présence à soi parce que présence à la vie en soi — qu'elle rend possible.

Engager la critique de la culture, c'est donc s'intéresser à un certain pouvoir : pouvoir despotique du langage qui m'interdit la plénitude du sentiment, qui fait obstacle à la manifestation directe de sa force. Pouvoir du langage qui, malgré ce vide qu'il creuse en l'homme, réussit à donner le change, à donner pour culture ce qui n'en est que la parodie, à persuader qu'en moi la vie se tient au plus près alors « que je suis moi-même cette fabrique de concepts et de mots... » Très tôt donc les *Intempestives* auront identifié l'instance parodique qui pervertit la culture moderne. Il faudra attendre l'essai sur Wagner — mais sa démarche est déjà en partie programmée — pour que soit démonté le mécanisme de cette perversion, pour que soit analysé le travail du langage, cette « inquiétante activité ». Activité de persuasion qui s'est présentée depuis le début comme le jeu d'une force qui investit l'intimité de l'homme moderne, l'illusionne sur son compte et désamorce toute action qui pourrait le ramener à lui-même : c'est à partir de là que doit être cernée toute la question de la rhétorique qui fait irruption dans l'essai sur Schopenhauer et qui marque l'essai sur Wagner tout entier. Engager la critique de la culture, c'est donc aussi décrire les effets produits par ce pouvoir du langage sur l'individu : la « maladie verbale » ferait de l'individu « un être pensant et non un être vivant ». Le combat contre la culture doit ainsi passer par l'établissement d'un diagnostic : il est lecture des symptômes engendrés par ce mal qu'est le langage, et qui aura trouvé dans la culture allemande un espace propice à sa diffusion. Un tel diagnostic ne fait pas qu'identifier et décrire les caractéristiques de la maladie : il

prescrit aussi le remède approprié. Ce remède, Nietzsche va bientôt en découvrir le nom : c'est Wagner.

Toute culture qui ne met pas en jeu la vie n'est donc pas une véritable culture. Telle affirmation aura donné un tour nouveau au projet d'une critique de la culture et rendu plus pressante la nécessité dont elle procède. Aux prises avec une culture toute faite d'intériorité, l'*intimité* de l'homme moderne ne trouve plus à se manifester dans les formes dont il fait usage. Et c'est là le plus grave. Parlant de l'homme moderne, Nietzsche écrit :

Il faut, comme on le sait, le juger d'après ses sentiments et ses pensées, tels qu'il les exprime à présent dans ses livres. Mais le malheur veut que, de nos jours justement, ces livres fassent douter que cette fameuse intériorité soit encore blottie au fond de son petit sanctuaire inaccessible.

Quelques lignes plus haut, on pouvait lire :

Or cette intériorité comporte un danger bien connu : le contenu lui-même, dont on admet qu'il n'est pas visible du dehors risque un jour de se volatiliser ; mais on ne s'en apercevra pas du dehors, pas plus qu'on ne s'était aperçu de sa présence (II, p. 263).

Le combat contre la culture en sera donc venu à se confronter avec la possibilité pour la présence de s'effacer sans que jamais quiconque sache telle disparition. En effet, l'incapacité d'établir dans la culture un rapport *simple, naturel, authentique* avec ce qu'elle est véritablement, implique aussi le risque que les hommes se coupent définitivement de cette *vérité* — de *toute* vérité — sans jamais pour autant qu'ils ne se rendent présents à cette coupure :

L'individu s'est retiré au dedans, on n'en aperçoit rien au dehors, au point qu'on en arrive à douter qu'il puisse y avoir des causes sans effets. Ou serait-ce qu'une race d'eunuques soit nécessaire pour garder le grand harem de l'histoire universelle ? Leur objectivité leur sied bien, à vrai dire. Ne semble-t-il pas que ce soit leur tâche de veiller sur l'histoire, d'empêcher qu'il en sorte rien que des histoires, mais jamais d'événements, et que naissent sous son influence des personnalités « libres », c'est-à-dire sincères avec elles-mêmes et avec autrui, tant en actes qu'en paroles ? (II, p. 273-275).

Hérité de toute une tradition à laquelle Nietzsche ne pouvait pas simplement échapper, le motif de l'écriture s'est imposé. La question du style introduite dès la première *Intempestive* lui avait certes déjà réservé une place centrale. Ainsi, c'est d'abord en tant qu'écrivain que Strauss se voyait attaqué : « Il semble que le produit de Strauss corresponde exactement à l'idéal du livre. » (I, p. 123) Surgissant ici à nouveau dans la seconde *Intempestive* pour marquer le rapport que la culture régnante entretient avec l'histoire, il va nous donner prise sur le tournant que marque l'essai sur Schopenhauer.

Le procès de la culture avait débuté en affirmant la nécessité de lui dire une vérité qu'elle ne semblait pas en mesure d'entendre : jusqu'à la fin, Nietzsche va rêver de cet instant, de cet *événement*, où la culture, confrontée à elle-même, se voit renversée par une parole qui lui dévoile, en un véritable *coup de don*, ce qu'elle est réellement. L'imperméabilité totale de la culture à la parole aura, dès la seconde *Intempestive*, révélé sa signification : livrée toute entière au jeu d'une langue qui, selon le lent processus décrit dans l'essai sur Wagner, aura dégénéré dans l'écriture, la culture aura menacé d'interdire à jamais aux hommes tout rapport à la vérité. L'histoire, telle que pratiquée par cette culture, est apparue à Nietzsche comme le témoignage le plus éloquent de cette menace qu'elle fait peser : la possibilité d'une perte définitive de la présence elle-même. L'événement Schopenhauer, et par la suite, l'événement Wagner, allaient permettre d'écarter définitivement cette possibilité : du moins, c'est le rôle qu'ils auraient dû assumer dans ce drame que n'a cessé d'être le combat contre la culture. Ils offraient la preuve que la présence n'était pas irrémédiablement perdue. Plus encore : parce qu'ils prêtaient leur nom à une *œuvre* entièrement vouée à l'avènement d'une culture nouvelle, et où la voix affirmait son privilège sur l'écriture, Schopenhauer et Wagner venaient en quelque sorte relayer la parole qui s'était faite entendre dès le début des *Intempestives* et qui se trouvait désormais placée en position de répéter indéfiniment une vérité qui n'était pas entendue et risquait à jamais de ne pas l'être. Le caractère soudain et immédiat que l'on attribue à l'événement — et sur lequel

Nietzsche va donner une large strafe de son interprétation de la tragédie — ne doit pas tromper : et l'événement que représente Schopenhauer, et l'événement que représente Wagner sont prescrits par toute l'économie textuelle qui avait régi jusque-là l'écriture des *Intempestives*. Il suffit, pour s'en convaincre, de regarder ce que Nietzsche, au moment de la deuxième *Intempestive*, réclamait de l'histoire : non pas ces *récits* auxquels donne lieu la culture moderne, mais bien la production d'événements, soit « la naissance de personnalités « libres », c'est-à-dire sincères avec elles-mêmes et avec autrui, tant en actes qu'en paroles... » L'événement est d'abord celui d'une naissance : et Bayreuth sera, en effet, cet acte de naissance — historique — d'une culture nouvelle ; et la tragédie sera le récit d'une naissance, celle de Wagner advenant à lui-même.

Mais la tragédie est déjà commencée : elle a déjà entrepris de raturer tout le système des oppositions sur lesquels Nietzsche fonde son interprétation. Au moment même où sont appelés, sur la scène de ce théâtre qu'est le combat contre la culture, les personnages de Schopenhauer et de Wagner, les *Intempestives* se constituent en récit : elles empruntent à la culture cela même qu'elles lui contestent. L'essai sur Schopenhauer sera le récit d'une rencontre, de la découverte d'une *œuvre*, de la voix qu'elle porte, jamais entendue et devant, dès lors, être reprise ; l'essai sur Wagner sera le récit de sa vie, de son cheminement jusqu'à Bayreuth, et dont il faut, par avance, décrire l'événement. Nul hasard donc dans le fait que ces deux *événements* auxquels sont associés les noms de Schopenhauer et de Wagner, ne soient que la découverte d'œuvres, caractérisées par l'unité de leur style. Il s'agit là d'un redoublement des termes mêmes dans lesquels s'est d'abord mené le combat contre la culture, et qui répond à l'impasse à laquelle il s'est trouvé confronté. Plus étrange est le récit qui doit être fait de ces événements : par là se verra réintroduite l'écriture que l'on rêvait d'exclure. Curieuse torsion du texte des *Intempestives* dont l'enjeu se laisse entrevoir dès les premières lignes de l'essai sur Wagner.

II. DE LA TRAGÉDIE

Cependant, le caractère du récit n'est nullement pressenti, quand on voit en lui la relation vraie d'un événement exceptionnel, qui a eu lieu et qu'on essaierait de rapporter. Le récit n'est pas la relation de l'événement, mais cet événement même, l'approche de cet événement, le lieu où celui-ci est appelé à se produire, événement encore à venir et par la puissance attirante duquel le récit peut espérer, lui aussi, se réaliser.

MAURICE BLANCHOT

L'*Intempestive* sur Wagner fait place, dès le premier chapitre, à un récit. Nietzsche nous y décrit une scène à laquelle il avait assisté lors de la pose de la première pierre du théâtre de Bayreuth. Wagner y avait fait un discours où il indiquait le sens du grand événement qui se préparait alors. Le festival de Bayreuth était destiné à présenter, enfin, pure et intacte, son œuvre. Bayreuth aura donc été la réponse de Wagner à l'incompréhension dont a été victime son art, l'ultime tentative pour en faire entendre la voix et ce qu'elle annonce. L'événement, le grand événement tel que les *Intempestives* vont le caractériser, mettra toujours en jeu une voix porteuse de sens, qu'une culture déclinante, entraînée par l'écriture hors de la sphère expressive de la parole vive, ne saurait entendre. La vie de Wagner n'aura donc été que le déroulement d'un long drame, où le « contraste », l'écart entre son art et la culture moderne s'est fait de plus en plus infranchissable. Bayreuth en serait le dernier acte, où le sens de cette rupture et l'enjeu de la lutte vont se révéler :

Aucun présage, aucune transition n'a annoncé l'œuvre de Bayreuth. Nul en dehors de Wagner ne connaissait la longueur du chemin ni même le but. C'est le premier périple autour du monde dans le domaine de l'art ; il semble qu'on ait découvert non seulement un art nouveau, mais l'art lui-même (IV, p. 175).

D'une nouveauté absolue, Bayreuth ne s'est donc pas annoncé. Seul Wagner devait connaître le parcours qui y menait : rien de moins que l'aventure de sa propre vie. Toute-

fois, Bayreuth, en tant qu'événement, dépasse le cadre de la vie de Wagner ; ou plutôt, il semble bien que c'est la vie de Wagner elle-même qui soit emportée par l'art wagnérien. C'est que celui-ci n'est pas un art nouveau, une forme artistique de plus : c'est l'art lui-même qui s'y découvre. Tout se passe donc comme si l'art wagnérien était le dernier maillon d'une longue chaîne de formes artistiques, le supplément qui révèle la loi de complémentarité qui gouverne l'apparition des diverses formes artistiques dans l'histoire et vient mettre un terme à la série déjà imposante des tentatives pour assurer à l'art sa pleine expression. L'enjeu concerne plus que la vie d'un homme ; il engage toute une culture. Et cette voix qu'est l'art wagnérien ne cherche à faire entendre rien d'autre :

Pour bien des choses, l'heure de mourir est venue ; cet art nouveau est un voyant qui discerne l'approche de la fin, et pas uniquement celle de l'art. La mise en garde qu'il nous adresse ne peut que paraître inquiétante à l'ensemble de notre culture présente, dès que cessent les rires suscités par les parodies qu'on en a faites (IV, p. 175).

Ce qui se joue dans l'art wagnérien, ce qui s'annonce comme une nécessité absolue, c'est la fin de toute une époque de la culture, l'approche d'une ère nouvelle qui contraste et fait rupture avec l'histoire telle que les hommes l'ont faite jusqu'ici. Dans l'art wagnérien, l'art lui-même va se révéler non seulement comme « art », ainsi que la culture a cherché à le déterminer, mais comme le paradigme du grand événement, comme la trame et la force créatrice même de l'histoire. Dès la seconde *Intempestive*, Nietzsche écrivait :

...c'est seulement quand l'histoire peut être transformée en œuvre d'art, donc en une pure création de l'art, qu'elle peut être capable de conserver, voire de réveiller des instincts (II, p. 307).

Il nous faudra tenir pour la plus importante la faculté de sentir directement les choses, en dehors de tout sens historique, dans la mesure au moins où ce manque de sens historique constitue l'unique fondement sur lequel puisse s'édifier quelque chose de juste, de sain et de grand, de vraiment humain (II, p. 211).

Si Wagner doit marquer un tournant dans l'histoire de la culture, c'est à y insuffler une vie nouvelle, ou plutôt, à redonner à la vie cette force, qui n'est autre que celle de l'art, et que cette culture n'a cessé de laisser échapper. Que l'« humain » en l'homme y soit engagé, comme l'ont suggéré les lignes que nous venons de citer, permet de pressentir l'unité des *Intempestives*.

L'essai sur Wagner tracera la généalogie de l'art wagnérien, et donc de l'art lui-même. Celle-ci se confond, avec la genèse et le drame d'un être aux prises avec cette fausse culture qui l'aliène, l'empêche de se découvrir et de se rendre maître de sa force créatrice. Et ce drame proprement « wagnérien » méritera le nom de *tragédie* en ce qu'il met en scène « comment s'est formé l'homme chez Wagner » (IV, p. 259). De tragédie il n'y aurait, en toute rigueur, que celle d'un homme qui advient à lui-même, c'est-à-dire qui retrouve en lui quelque chose comme une « humanité » après s'être longtemps perdu à la culture. La tragédie ne serait donc rien d'autre que le récit de sa propre genèse, le récit d'une sortie hors de la culture. Conformément au programme fixé par l'interprétation que les *Intempestives* ont dès l'entrée donné d'elles-mêmes, la tragédie est une *confession*. Cette sortie hors de la fausse culture est l'événement Bayreuth, n'est rien d'autre que cette représentation de l'art wagnérien, d'une œuvre dont l'unité de style fait la grandeur. Produire sur la scène de la culture une œuvre où la forme et le contenu sont en rapport de nécessité et d'adéquation, reviendrait à renverser une fausse culture qui se caractérise d'abord par une contradiction entre la forme et le contenu.

Wagner entend donc déchaîner contre la culture toute la force que porte son art, la force qui est au principe même de l'art. Bayreuth aura donc été conçu à la fois comme le moment où l'art wagnérien, dans la marge d'un geste unique et radical, va affirmer l'art tel quel et du coup témoigner de sa présence à cette culture, singulièrement à cette culture « moderne », « allemande », particulièrement atteinte de cette dégénérescence étendue dont témoigne son histoire. Mais ainsi conçue, la représentation de Bayreuth est aussi pensée comme le lieu où les

forces affirmatives de l'art vont faire, avec tout le sérieux et la rigueur nécessaire à cette tâche décisive pour l'avenir de l'humanité, la véritable critique de la culture.

À une fausse culture où le contenu disparaît sous la rigidité des formes, où la nouveauté, la spécificité et la force d'un sens ne transforment plus les formes pour s'y laisser saisir et pousser à l'action, Nietzsche oppose donc l'événement d'une œuvre et d'un style, style d'une radicalité et d'une nouveauté absolue. Toute la généalogie de l'art wagnérien que va établir l'essai sur Wagner ne sera rien d'autre que le récit d'une longue quête, celle d'un contenu qui se cherche un style lui permettant de s'exprimer totalement. Parlant de Wagner, Nietzsche écrit :

Un très profond besoin le pousse à fonder, pour son art, une *tradition de style* grâce à laquelle son œuvre puisse survivre dans une forme pure d'une époque à l'autre, jusqu'à ce qu'elle atteigne *l'avenir* auquel son auteur l'a destinée (IV, p. 281).

Au seuil de cet avenir, et celui de toute une culture nouvelle, qu'à lui seul l'événement Bayreuth devrait garantir, Nietzsche va rejouer pour nous le drame de cette quête, retarder le début du dernier acte, et nous y reconduire, dans ce détour d'écriture que se révèle être une *Intempestive*, destiné à nous en faire sentir toute la nécessité. Le dénouement, pour autant que Nietzsche l'ait conçu comme définitif, ne l'aura été qu'à la seule condition d'être connu par avance :

Lorsqu'en ce jour de mai 1872, après la pose de la première pierre sur la colline de Bayreuth, par une pluie battante et sous un ciel assombri, Wagner regagnait la ville en voiture avec quelques-uns d'entre nous, il gardait silence et semblait reporter longuement au dedans de lui un regard que rien ne saurait décrire [...] Mais ce que Wagner contemplait ce jour-là en son for intérieur — le chemin qui l'a conduit à être ce qu'il est, ce qu'il deviendra — nous, ses plus proches, nous pouvions jusqu'à un certain point l'apercevoir avec lui ; et seul ce regard wagnérien nous fera comprendre la prouesse accomplie par lui *afin que l'intelligence que nous en avons nous en garantisse la fécondité* (IV, p. 175-177).

Compris, en effet, à la fois comme l'irruption de l'art lui-même et comme sortie du champ de la culture, l'événement

Bayreuth assume l'unité de cette double détermination en ce qu'il doit être pensé comme une sortie hors de l'écriture :

C'est ainsi que tous ceux qui participent au Festival de Bayreuth nous semblent étrangers au temps présent ; leur patrie n'est pas dans le temps, c'est ailleurs qu'il faut chercher leur explication comme leur justification. Il m'est apparu de plus en plus nettement que l'homme « cultivé », dans la mesure où il est entièrement et pleinement le fruit du temps présent, ne peut se faire une idée de ce que Wagner fait et pense que par le détour de la parodie — tout n'a-t-il pas déjà été parodié ? — et que même l'événement Bayreuth ne peut être aperçu par lui qu'à la lueur de la lanterne fort peu magique de nos spirituels journalistes (IV, p. 173).

Le champ de la culture est donc celui où s'exerce un certain pouvoir : nul autre que celui du langage. Si la culture fait preuve d'une si grande puissance et peut ainsi tenir sous son joug les individus qui y vivent, c'est qu'elle est elle-même soumise à la force contraignante d'une langue. Cette « fausse culture » tient sa force des ressources d'une langue dégénérée, une langue dont l'histoire marque le déclin progressif. Selon un schéma désormais mieux connu, le déclin de la langue aura été pensé comme la dégradation continue de la parole en écriture, comme l'appauvrissement des forces expressives d'une langue encore au plus près de l'expressivité naturelle de la sonorité, au profit du pouvoir d'une écriture caractérisée comme parodie, « détour de la parodie » ; jeu d'une langue appauvrie certes, mais puissante de pouvoir tenir à distance tout objet, et de lui imposer sa loi : loi d'imitation et de répétition. Toute la question de la Rhétorique va y trouver son lieu. Philippe Lacoue-Labarthe le signalait déjà dans son article sur Nietzsche et la Rhétorique :

La parole est donc aussi ce qui fait la puissance du peuple [...] et son destin, la persistance de sa culture malgré son dépérissement, son déclin effectif, c'est-à-dire [...] malgré la dégradation de la parole vive en écriture où se rassemble le véritable pouvoir...

Dans une note il ajoute :

Ce thème revient sans cesse [...] dans les textes consacrés à la rhétorique, c'est aussi un thème politique (le déclin

de la langue lié, par exemple, au journalisme qui domine la vie publique depuis 1848)⁶.

Il faudrait, sans nul doute, relire ici les conférences *Sur l'avenir de nos établissements d'enseignement* de 1873 où toute la question de la rhétorique se voit liée à ce thème, partout présent dans les *Intempestives*, du journalisme.

Ainsi, la différence entre une « vraie culture » et cette « fausse culture » dont le règne s'étend sur toute l'histoire de la civilisation moderne ne peut-elle apparaître pleinement que sur la base d'une critique du langage, d'un certain état de la langue. À cette critique, l'essai sur Wagner ne manque pas de réserver tout l'espace nécessaire. Aussi, le détournement engendré par cette langue déchuée dans l'écriture et qui conjure les forces créatrices authentiques qui cherchent à s'exprimer du fond de cette fausse culture, rend-il *tragique* le geste d'une sortie hors de la culture. Au point de le laisser inaperçu, de le rendre méconnaissable pour l'ensemble de cette culture et de n'avoir quelque valeur que pour ceux qui participent au festival de Bayreuth, que pour ceux qui « semblent étrangers au temps présent » (*unzeitgemässe Menschen*). Ce n'est qu'à la limite, par l'ouverture étroite sur l'avenir que lui réservent quelques disciples, que Wagner pourra effectuer sa sortie hors de la culture : et encore, faudrait-il comprendre comment ceux-ci pourraient déjà avoir échappé à une culture de l'écriture avant même que Bayreuth en ait établi la possibilité unique ; il faudrait savoir comment, pour eux, Bayreuth a pu s'annoncer :

Un événement, pour être grand, doit réunir deux conditions : la grandeur de ses auteurs, la grandeur de ceux qui y sont associés (IV, p. 171).

Ces lignes, les premières de l'essai, n'annonçaient rien d'autre que l'exigence même qui traverse toutes les *Intempestives* : et pour le dire sans détours, écrire des *Considérations Intempestives* n'a pas d'autre enjeu que de rendre compte de la possibilité même d'écrire. On en aura trouvé l'indice à peine quelques lignes plus loin :

6. Lacoue-Labarthe, *op. cit.*, p. 60.

Mais quant à nous, disciples de l'art régénéré, nous aurons le temps et la volonté de garder notre sérieux, notre profonde et religieuse gravité. Tous les discours et tout le vacarme dont la civilisation a jusqu'ici entouré l'art nous apparaissent nécessairement aujourd'hui comme une indiscretion éhontée ; tout nous prescrit le silence, un silence pythagoricien de cinq années. Qui de nous n'a pas souillé ses mains et son cœur au service idolâtre et répugnant de la civilisation moderne ? Qui de nous n'aurait besoin de l'eau lustrale, qui de nous n'entendrait la voix qui nous exhorte : « Faites silence et soyez purs ! Faites silence et soyez purs ! » Dans la mesure seulement où nous écouterons cette voix, nous acquerrons cette *ampleur* du regard qui nous permettra d'embrasser l'événement Bayreuth, et c'est dans ce regard que gît le *grand avenir* de cet événement (IV, p. 175).

Ce questionnement sur les conditions d'inscription d'un événement dans l'histoire qui occupe le premier chapitre de l'essai sur Wagner nous rappelle l'*Intempestive* sur Schopenhauer. L'événement auprès duquel ce texte voulait se rapprocher n'était rien d'autre que cette voix qui se faisait entendre au cœur du livre par lequel Nietzsche avait, pour la première fois rencontré Schopenhauer (voir le court fragment autobiographique d'août 1867 intitulé : *Coup d'œil rétrospectif sur les années de Leipzig*). Événement d'une rencontre ratée parce que assurée par la médiation d'un livre, et qui poussait Nietzsche, après coup, à chercher, dans le parcours vers l'origine ouvert par une *Intempestive*, « ce qui se cachait sous ce livre » (III, p. 39). Il y avait là quelque défaut, quelque chose qui ne se laissait pas saisir, mais qui indiquait la direction d'où provenait cette voix.

D'où cette exigence que marquera, dès l'entrée, l'essai sur Wagner, pour saisir une autre de ces fascinantes voix, celle de l'art wagnérien : faire silence. Une voix, nulle autre que celle de l'art wagnérien, prescrit le silence pour être pleinement accueillie : comment cet appel pourrait-il être entendu ? Plus encore. Faire silence pour mieux entendre une voix et le sens qu'elle porte : tout cela pourrait-il se traduire dans l'écriture d'une *Intempestive* ? Pourtant, n'était-ce pas là le lieu où

s'était éprouvée cette grave déficience dans le rapport qui s'était établi avec Schopenhauer ?

Sans doute était-ce par l'intermédiaire d'un livre, ce qui est une grave déficience. Je m'efforçai d'autant plus de chercher ce qui se cachait sous ce livre... (III, p. 39).

Que signifie ce mouvement par lequel s'ouvrir pleinement à un événement revient à le différer, le temps d'une *Intempestive*, destinée à nous donner cette *ampleur du regard* qui doit permettre de l'embrasser, et dans lequel, nous dit-on « gît le grand avenir de cet événement » ? Mais alors : quel tour, quel style imprimer à l'écriture pour qu'elle ne soit pas qu'une autre « indiscretion éhontée », pour qu'elle échappe à l'ordre des discours et du « vacarme dont la civilisation a jusqu'ici entouré l'art » ? Comment, dans l'écriture, échapper à la parodie qu'est toute écriture ? Ces questions qui se posent à nous, Nietzsche ne les avait-il pas déjà faites siennes, quand il écrivait : « [...] — tout n'a-t-il pas déjà été parodié ? — [...] » ?

Dans ce récit où s'approche l'événement, cette généalogie de la tragédie wagnérienne sans laquelle Bayreuth risque de n'avoir jamais lieu que médiatisé, et telle avait été la rencontre avec Schopenhauer, une exigence s'annonce, mais qui ne s'avoue pas dans la forme, le style, la facture même du texte, mais dans cette étrange torsion autour de l'écriture dont nous sommes témoins : l'écriture doit suppléer à un événement qui doit marquer la fin de toute supplémentarité. Qu'est-ce à dire ? Sinon que la parodie, déjà, a joué. D'un jeu qui, tout à la fois donne, cache et déporte l'objet vers un avenir incertain, tout en laissant l'illusion de pouvoir le cerner. La parodie a déjà commencé à retourner contre elles-mêmes toutes les propositions avancées dans le discours nietzschéen sur la parodie : toute la scène que l'*Intempestive* sur Wagner découpe en son commencement suppose qu'on ait déjà échappé à la parodie. Celle-ci marquera donc toujours ses effets en ce que l'invisible, ce qui échappe au regard, ne se donne jamais au présent, bien qu'il soit des plus manifestes, des plus ouvertement disposés à l'œil : il ne se rendra visible que par un discours qui du même coup l'affirme et le déporte en sa vérité vers l'avenir, vers l'événement d'une rencontre.

Cela signifie aussi que l'événement Bayreuth en est un à venir : c'est-à-dire que l'unité de style qu'il devrait exposer ne peut s'atteindre que dans le travail d'une écriture, laquelle serait à elle seule, d'une certaine façon, cet événement. Du coup, cela signifie peut-être qu'il n'y a pas *un* style pour cette écriture, donc aussi un seul style dont pourrait s'affecter l'événement Bayreuth, et que l'unité de style qu'il doit manifester ne peut s'écrire que dans l'écart entre plusieurs styles.