

De Nietzsche à Flaubert : sous couvert d'impersonnalité

Jacques Goetschel

Écrire en s'effaçant ou le saltimbanque de la lettre

Parmi les textes, plutôt rares et courts, souvent posthumes, que Nietzsche a écrit à propos de Flaubert, explicitement ou allusivement, tant sur ses œuvres que sur ses thèmes (la bêtise, le Bourgeois, l'Idée) ou sa façon d'écrire, la plupart exprime une critique de ce que Flaubert considérait comme la première règle du travail de l'écrivain : l'impersonnalité. De ce thème récurrent dans la correspondance avec Louise Colet à partir de 1852 jusqu'aux lettres écrites à George Sand dans les années 1870, Nietzsche n'a pris connaissance qu'à partir de 1884, année qui vit paraître les *Lettres de Gustave Flaubert à George Sand*, publiées et préfacées par Guy de Maupassant, et dont il disposait d'un exemplaire dans sa bibliothèque. Un tout petit fragment de l'automne 1884 en témoigne ainsi : « On a considéré comme "impersonnel" ce qui était l'expression des personnalités les plus puissantes (J. Burckhardt avec un *bon* instinct devant le palais Pitti) : "le brutal !" – de même Phidias – une façon de ne pas se complaire dans le détail – C'est ce que ces Messieurs aimeraient beaucoup se cacher et se débarrasser d'eux-mêmes, par exemple Flaubert (Correspondance) »¹. L'exemple de Flaubert n'est pas anodin, il est même exemplaire. Exemplaire de ce que l'écrivain, à l'instar ici du sculpteur (Phidias) mais aussi de l'acteur, comme on va le voir – doit faire (le devoir étant, comme le dit Flaubert, « une exigence de chaque jour ») c'est-à-dire ne pas se montrer dans l'œuvre : « L'homme n'est rien, l'œuvre tout ! » écrira Flaubert à George Sand, en précisant : « J'éclate de colère et d'indignations rentrées. Mais dans l'idéal que j'ai de l'Art, je crois qu'on ne doit rien montrer, des siennes, et que l'Artiste ne doit pas plus apparaître dans son œuvre que Dieu dans la nature [...]. Il me serait bien agréable de dire ce que je pense, et de soulager le sieur Gustave Flaubert, par des phrases. Mais quelle est l'importance dudit sieur ? »². À quoi il ajoute un peu plus loin : « Je me suis toujours efforcé d'aller dans l'âme des choses, et de m'arrêter aux généralités les plus grandes, et je me suis détourné, exprès, de l'Accidentel et du dramatique. Pas de monstres et pas de Héros ! » Il faudrait plus d'un article pour mettre à jour ce qui est en amont et en aval de ces quelques phrases qui, avec bien d'autres, constituent le drame de la vie de l'écrivain dit « le sieur Flaubert », la trame de ses romans autant que la trace de ses livres à venir, ou encore les traits saillants de sa théorie de l'Art pur, si tant est qu'il « recherche par-dessus tout, la *Beauté* ». De même qu'il faudrait davantage que cette petite étude pour découvrir, au-delà et malgré les différences, apparentes en surface, une crypto-écriture flaubertienne dans les sous-sols des aphorismes nietzschéens ; on pourrait l'entrevoir même lorsqu'elle effleure ou suinte à la surface de nombreux textes. À titre d'exemple, en référence au soulagement voire à la consolation que lui apporteraient des mots pour dire sa douleur, sa souffrance ou son mal-être auquel Flaubert ne voit nul intérêt quant à sa personne, on peut rapprocher ce que, dans sa préface à la seconde édition du *Gai Savoir*, Nietzsche estime lui aussi comme peu important. Car *Le Gai Savoir* est un livre de « ressuscité », qui l'a délivré de « cette tyrannie de la douleur surpassée encore par la tyrannie de la fierté, qui refusent les *conclusions* [mot ô combien flaubertien !] de la douleur – or les conclusions sont des consolations »³ de « cet isolement radical comme défense désespérée contre une misanthropie d'une

1. Nietzsche, *Fragments posthumes* (dorénavant en abrégé F.P.), 1884, 25[117], *Œuvres philosophiques complètes* (O.P.C.), Paris, Gallimard, 1982, p. 56 (c'est à cette édition que nous renverrons désormais en précisant le tome et la page ; de même pour les autres œuvres de Nietzsche). L'expression « se débarrasser de soi-même » se trouve dans *L'Éducation sentimentale*, GF Flammarion, 1969, p. 73, 98. Dans une lettre à George Sand, dont Nietzsche avait pris connaissance lors de la publication par Maupassant des lettres entre elle et Flaubert, celui-ci lui écrira : « Le premier venu est plus intéressant que M. G. Flaubert parce qu'il est plus général et typique » (4 septembre 1866). Nous rappellerons que Burckhard, grand historien de la Renaissance italienne, ami et collègue de Nietzsche à l'université de Bâle, avait exprimé un jugement fort apprécié par ce dernier, concernant l'édification du palais Pitti : il fallait que l'artiste se « tienne éloigné de tout ce qui est plaisant et léger, comme un *Gewaltmensch* méprisant le monde ». Quatre ans plus tard, dans un fragment du printemps 1888, Nietzsche évoque les artistes du « *grand style* » qui marquent dans la musique : « Tous les arts connaissent de tels ambitieux du grand style : aucun musicien n'a-t-il jamais bâti comme cet architecte qui a créé le Palazzo Pitti ? ... (F.P., 1888, 11[61], t. XIV p. 48). Notons au passage que le « *grand style* » est par nature viril ; comme telle « cette conception du grand style serait-elle enfin incompatible avec l'âme de la musique – ce qu'il y a de "femme" dans notre musique ?... » (*id.*). On ajoutera enfin que, curieusement, Phidias était le pseudonyme que Flaubert attribua à son ami le sculpteur Pradier, qui fit, entre autres, le buste de son père, ainsi que celui de sa sœur Caroline.

2. Flaubert, *Correspondance*, Pléiade, t. IV p. 1000 (en abrégé *Corr.* pour cette édition, suivie du tome et de la page, sauf s'il s'agit d'une autre édition). Voir aussi une lettre à Mademoiselle Leroyer de Chantepie du 18 mars 1857 : « L'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout puissant ; qu'on le sente partout mais qu'on ne le voie pas. »

3. *Le Gai Savoir* (G.S.), préface, § 1, t. V, p. 22.

lucidité morbide » – ce livre, donc, n’a que faire de la santé retrouvée de son auteur : « Mais laissons-là Monsieur Nietzsche : que nous importe que Monsieur Nietzsche ait recouvré la santé ?... »⁴ Il n’est donc pas indifférent de s’apercevoir du jeu de feinte que Nietzsche maîtrise parfaitement et dont témoignent à la fois ce livre et d’autres écrits comme, par exemple, *Le Cas Wagner*, « un cas d’espèce » sur lequel il semble bien écrire en surimposition tout en parlant de lui, justifiant ainsi sa rupture comme pour mieux s’auto-analyser.

Un jeu auquel Flaubert était loin d’être étranger. En suivant sa *Correspondance* – à ce titre, elle constitue un véritable fil rouge de son travail de romancier et de sa personnalité – il suffit de relever quelques-unes de ses phrases qui en disent bien plus que les commentaires les plus judicieux et les analyses les plus pertinentes. Après avoir répondu à Louise Colet qu’il n’écrivait « pour personne, comme tout ce que j’écris », Flaubert ajoute immédiatement : « Je me suis toujours défendu de rien mettre de moi dans mes œuvres, et pourtant j’en ai mis beaucoup », et il précise : « J’ai toujours tâché de ne pas rapetisser l’Art à la satisfaction d’une personne isolée »⁵. Cette distinction n’est-elle pas aussi établie par Nietzsche dans *Ecce homo* lorsqu’il parle de ses propres livres ? Dès la première phrase par laquelle il justifie « pourquoi j’écris de si bons livres » en disant : « Je suis une chose, ce que j’écris en est une autre »⁶. Malgré tout ce qui sépare Nietzsche de Flaubert, les points de contact sont multiples et les convergences trop nombreuses pour que, dans le cadre de cet article, nous puissions les énumérer, les analyser, les commenter⁷. Nietzsche, comme Flaubert, n’est-il pas pris entre le souci de représenter l’inaccessible et celui de rendre accessible sa représentation ? *Ainsi parlait Zarathoustra* n’est-il pas sous-titré comme « un livre pour tout le monde et personne » ? Ne donne-t-il pas « une idée de la distance, de la solitude *éthérée* où vit cette œuvre [...]. Que l’on imagine l’inspiration et la qualité de toutes les grandes âmes réunies en une seule : à elles toutes, elles ne seraient pas capables de produire un seul discours de Zarathoustra. Immense est l’échelle qu’il gravit et descend tour à tour [...]. Et comme Zarathoustra sait descendre jusqu’à chacun pour lui adresser la parole la plus bienveillante ! »⁸ Mais la mise en parallèle ou en équivalence deviendrait une pratique trop risquée si l’on en venait à la généraliser ; il n’est pourtant pas étonnant qu’après les années 1850 en Allemagne comme en France, certains auteurs, littérateurs ou philosophes, aient décidé de s’écarter de leurs contemporains et de s’investir, tels Flaubert ou Stendhal et Nietzsche, dans une pratique scripturaire où le moi bien présent dans leurs œuvres, s’absente, s’éclipse : feinte – somme toute assez proche de la *métis* grecque – de tout auteur prenant ses distances avec lui-même pour produire une œuvre instituant l’ironie comme le meilleur moyen d’introduire l’impersonnalité tout en maintenant la présence de son moi.

Qu’il se soit laissé prendre au piège du « Je »⁹ dans ses *Mémoires d’un fou*, Flaubert lui-même n’en fut pas étonné outre mesure, bien qu’il l’ait ressenti comme un échec dans sa pratique d’écrivain dont il ne prit véritablement conscience qu’à l’époque de la première *Éducation sentimentale* (1845). Son désir d’écrire restait intact et, plus encore, inassouvi et insatiable : il subira une mutation provoquée, si l’on peut dire, dialectiquement, par la présence de l’autre, non pas seulement par autrui, mais surtout et quasi exclusivement par le langage, ici entendu en tant qu’institution bourgeoise, ou du *Bourgeois*, symbole, comme on sait, de la bêtise. Bourgeoise est sa langue, parce que Flaubert est bourgeois. Il en a souffert, ce fut sa douleur, sa bête noire (expression qui caractérise encore à cette époque l’hystérie, dont on sait que *Madame Bovary* fut l’un des cas les plus connus, littérairement parlant). Un aspect de la personnalité de l’écrivain psychologue qui n’a pas échappé à l’œil critique de Nietzsche : « Les psychologues français – et où y a-t-il encore des psychologues ailleurs qu’en France ? – n’ont pas encore épuisé le plaisir amer et complexe qu’ils prennent à l’étude de la bêtise bourgeoise, tout comme si en quelque façon... bref, ils montrent là le bout de l’oreille. Flaubert, par exemple, l’honnête bourgeois de Rouen, avait fini par ne plus rien voir, rien entendre, rien goûter que cela. C’était sa façon de se torturer lui-même avec un raffinement de cruauté. »¹⁰

Une torture raffinée qui n’est pas loin de l’optique pascalienne délivrant cette pensée célèbre : « Le moi est haïssable », répétée maintes fois par Nietzsche, dans différents contextes et reprise dès la

4. *Ibid.*, § 2.

5. Flaubert, *Corr.*, t. I, p. 302.

6. « Pourquoi j’écris de si bons livres », *Ecce homo* (E.H.), t. VIII, p. 276.

7. À titre d’exemples, on pourrait regrouper tout ce que Flaubert méprisait et même quelquefois haïssait : la bêtise universelle, la médiocrité bourgeoise, le journalisme, les critiques, la canaillerie, le néo-catholicisme, la turpitude politique, la foule et le troupeau, le servilisme général, la stupidité des masses, etc. De plus, on ne peut omettre de souligner chez Flaubert l’extraordinaire capacité d’ironie et d’auto-ironie.

8. À propos de « Ainsi parlait Zarathoustra », *E.H.*, p. 313 ; voir aussi « Chant nocturne », *Zarathoustra* (Z.), II.

9. Nous renvoyons ici à l’analyse du *sujet* faite par Emile Benveniste dans ses *Essais de linguistique générale*, t. I, en particulier le chap. 20 : « La nature des pronoms », et le chap. 21 : « De la subjectivité dans le langage », p. 241-266.

10. *Par-delà bien et mal*, § 218.

première page de l'étude que Paul Bourget a consacrée à Flaubert dans ses *Essais de psychologie* l'impersonnalité, à condition que l'on entende par impersonnalité non pas la totale négation du « je » ou du « moi », mais sa présence dans les œuvres sous la modalité de l'absence ou sous cette forme qui lui est propre quand il écrit : « nous autres... ». Nous citons plus haut la première phrase du chapitre d'*Ecce Homo*, intitulée « pourquoi j'écris de si bons livres », où Nietzsche indique clairement qu'à leur égard il y a lieu de les distinguer de sa vie, même s'il s'y est totalement impliqué¹¹. Entre la vie d'un homme et sa pensée, il y a ce rapport évident que toutes deux n'existent comme un tout qu'aux yeux d'un tiers, et que, pour celui-ci, elles sont indissociables en fait, quoique en droit, elles lui paraissent indéfiniment séparables. Ce contraste qui, à cet égard, semble opposer Nietzsche et Flaubert, réside en ce que l'on insiste volontiers sur la corrélation nécessaire, voire l'identité entre la dimension du vécu et celle du pensé, tandis que pour l'autre on se défend continûment de confondre les accidents de son existence extérieure avec la substance intime de ses idées. Contraste apparent puisque, à y regarder de plus près, on s'aperçoit qu'un second contraste, superposé au premier, semble l'inverser comme par une sorte d'ironique contrepoint. C'est dire, en ce sens, la pertinence du jeu de l'écrivain, mettant en scène un double « Je/jeu ». Dans cette perspective, il faut comprendre que Flaubert cherche non pas l'auto-négation de son moi, mais bien plutôt à le laisser s'investir par les personnages qu'il invente : en quoi il est un acteur, doublé en outre d'un auteur puisque ses personnages c'est lui, sa création, son œuvre. Mais pas n'importe quel acteur : un saltimbanque. « Le fond de ma nature est, quoi qu'on dise, le saltimbanque », écrit-il dès sa seconde lettre à Louise Colet¹². Tout est dit, ou presque.

S'il fallait faire un « portrait de l'artiste en saltimbanque », pour reprendre le titre d'un essai superbe (y compris par l'iconographie) de Jean Starobinski¹³, c'est celui de Flaubert que nous choisirions en premier, pour la raison, de toute évidence, simple : c'est parce qu'il s'est lui-même, par dérision et parodiquement, identifié à ce personnage du comédien des rues. Une seconde raison est que le saltimbanque – ce nom aux « trois syllabes en zim-boum-boum », comme le disait si musicalement Michel Leiris¹⁴ – bien qu'issu de la *Commedia dell'arte*, apparaît comme une figure emblématique de la littérature du XIX^e siècle, justifiant ainsi que des poètes, tels que Gautier, Banville, Baudelaire et des romanciers, comme Flaubert, ont voulu railler et pourfendre « l'honorabilité bourgeoise » en pratiquant « une autocritique dirigée » contre eux-mêmes, ce qui veut dire contre la vocation « esthétique » et la condition même de l'art¹⁵. Une troisième raison, enfin, consiste en ce que le saltimbanque – tout comme d'ailleurs le clown, le pitre ou le bouffon – incarne ou personnifie l'autre. En trois sens : le premier, en ce qu'il représente l'*alter ego* de l'écrivain, poète, romancier ou philosophe ; le second, en ce qu'il incarne, à sa façon, l'inquiétant et l'étranger ; le troisième, enfin, en ce qu'il personnifie, à sa manière, l'exclu.

Autre, étrange, exclu et pourtant proche et familier, le saltimbanque présente donc un paradoxe. Artiste à la croisée des rues et du théâtre populaire, ce comédien vit pourtant en solitaire malgré la grande famille artistique à laquelle il appartient. « Les saltimbanques surgissent au crépuscule, heure indécise, et apparaissent dans cet espace qui n'est ni tout à fait celui de la rue ni tout à fait celui du théâtre », écrivait justement Ross Chambers¹⁶. Leur solitude ne les exempte pas d'une vie familiale et grégaire : « ces voyageurs perpétuels s'encombrent de tout l'attirail d'une existence domestique ». Mais « il ne faut pas s'étonner de voir se renouveler le mouvement d'exclusion et d'exil qu'avait adopté la famille artistique, mais pour créer cette fois des “bannis de liesse” vraiment solitaires puisque isolés non seulement de la “vraie famille” bourgeoise ou aristocratique, mais encore de la famille artistique elle-même »¹⁷. Frappés

11. Voir par exemple la lettre à Peter Gast du 9 décembre 1888, dans laquelle Nietzsche lui écrit qu'il est en train de feuilleter sa « littérature où pour la première fois je me sens à sa hauteur [...]. J'ai tout très bien réussi sans jamais m'en rendre compte – au contraire !... Par exemple, les divers Avant-propos, le cinquième livre de la “Gaya Scienza”, Diable, tout ce qu'il y a là-dedans ! – Au sujet de la troisième et de la quatrième Inactuelles, vous ferez dans *Ecce Homo* une découverte qui vous fera dresser les cheveux – elle a fait dresser les miens aussi ! Dans toutes deux, il n'est question que de moi *anticipando*... Wagner, pas plus que Schopenhauer, n'y interviennent psychologiquement. Je n'ai compris ces deux écrits que depuis une quinzaine » (trad. Louise Servisen, Paris, Christian Bourgois, 1981, p. 563). Dans *Ecce Homo*, Nietzsche écrit en effet : « Maintenant que je revois avec un certain recul toutes les circonstances dont ces écrits portent témoignage, je ne nierai pas qu'au fond, elles ne parlent que de moi. Le texte *Wagner à Bayreuth* est une vision prophétique de mon avenir ; par contre, dans *Schopenhauer éducateur* est inscrite mon histoire intime, celle de mon *devenir*. »

12. Flaubert, *Corr.*, t. I, p. 278.

13. Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970, rééd. Flammarion, coll. « Champs », 1983.

14. Voir Michel Leiris, *Biffures*, Paris, Gallimard, 1948, p. 63.

15. Voir Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque, op. cit.*, p. 7-8. Il arrive un moment où l'artiste s'interroge sur son art et s'évertue à mettre en lumière sa nature, ses ressorts cachés, ses pouvoirs et ses limites. À l'apogée de sa maturité, ce questionnement le tarade en le faisant passer pour du narcissisme pour peu qu'il y apporte quelque complaisance. Mais c'est plus encore une nécessité qui s'impose au point qu'il puisse enfin se dire ses « quatre-vérités », ne fut-ce que par le truchement du mensonge, c'est-à-dire du « mentir-vrai », autrement dit de la fiction par laquelle le « je » devient « autre » – impersonnel : comédien, il finit par en saisir le sens et la portée dans et à travers ses œuvres.

16. Voir Ross Chambers, « Frôler ceux qui rodent : le paradoxe du saltimbanque », *Revue des sciences humaines*, n° 167, 1977, p. 348.

17. *Ibid.*, p. 349.

d'une double exclusion, d'un double exil, ces comédiens « se reconnaissant comme liés malgré tout à leurs frères artistes, ils se verront ou se voudront exclus de leur famille, saltimbanques sans l'être, et étrangers même par rapport à la famille des exilés »¹⁸. Être et ne pas être saltimbanque : telle est la question ou (plutôt) le destin d'un écrivain nommé Flaubert. Très tôt, il a voulu faire partie de cette famille artistique de laquelle pourtant il s'exila et devenir, dans sa solitude, l'ermite de Croisset. Mais très tôt aussi il eut « un amour effréné des planches » et aurait « mieux aimé être Talma que Mirabeau »¹⁹. Bien qu'il n'ait pas vraiment été auteur dramatique malgré les pièces qu'il écrivit et qui n'eurent pas de succès, ni réellement comédien sur une scène de théâtre, Flaubert n'en a pas moins été comédien dans l'âme et « saltimbanque » au fond de sa nature.

Si le théâtre a eu pour lui un intérêt, si son désir d'être acteur a été si puissant, c'est moins à travers la création d'œuvres dramatiques que, comme l'a dit Alan Raitt, « dans la capacité extraordinaire de se mettre dans la peau des personnages et d'assumer leur personnalité »²⁰. C'est la raison pour laquelle – c'est un fait bien connu – Flaubert passait des heures, y compris la nuit, à « gueuler dans le silence du cabinet comme un énergioumène »²¹, sans discontinuer, ses phrases, avant même de les écrire, à jouer ses personnages avant de les (ex)poser sur une page. Son invention des personnages était telle qu'il était irrésistiblement poussé, lorsqu'il les voyait devant lui, à les imiter, peut-être leurs gestes mais surtout à prendre leur voix – ce n'était ni de la déclamation ni du chant²² mais de la « gueulade ». Jean-Pierre Richard a eu raison de dire que « l'étoffe de tous ces personnages, c'est en lui qu'il la trouve, et il ne les épouse que de l'intérieur »²³, ne ressent avec une telle acuité leurs sentiments et leurs sensations, ce goût d'arsenic par exemple dans la bouche d'Emma Bovary²⁴, que parce que chacun d'eux représente au début une certaine métamorphose de lui-même. Il glisse de l'un à l'autre, comme un comédien de rôle en rôle, et c'est pourquoi, dans le premier jet de sa création, tous ses personnages semblent peu à peu modelés dans la même pâte, mal différenciés, et qu'ils se déplacent dans la lumière d'une sympathie égale. Tout le travail de correction ira, par la suite, dans le sens de la spécification et du durcissement de chaque caractère, vers un détachement du personnage, par rapport au romancier qui garantira l'objectivité de l'œuvre. »²⁵

Or ce détachement de soi signifie non seulement l'acte par lequel Flaubert a défini l'impersonnalité, mais encore le jeu ironique de l'artiste à l'égard de lui-même : comédien de son propre moi, il peut donner de lui-même une infinité de rôles. Parmi eux, Flaubert a choisi le rôle de grand écrivain, c'est-à-dire celui-là même qui, d'une certaine façon, détermine les autres ou plutôt l'engage à se dégager de lui-même pour laisser la place aux personnages qui s'y substituent (virtuellement) et en tenant lieu. Ce choix veut dire, comme le remarque avec justesse Jean Starobinski, « une façon détournée et parodique de poser la question de l'art »²⁶.

En se prenant dans son propre jeu, l'artiste installe l'ironie dans son moi, celle qui « nous en livre la personnalité »²⁷ et qui vous « outre »²⁸ le sentiment. Il en joue comme à l'intérieur d'un espace libre (analogue à celui qui existe dans une pièce de mécanique où l'on dit qu'il y a « du jeu »), d'un intervalle, d'une distance sans laquelle « une interprétation de soi par soi » n'aurait pas lieu²⁹. De plus, ce détachement ironique par lequel être soi, c'est toujours être un autre – il n'y a de vraiment personnel que l'impersonnel – marque et masque de l'autodérision, de l'auto-parodie – être sérieux sans se prendre au sérieux, c'est-à-dire prendre le comique au sérieux ou être sérieux dans le comique, par

18. *Ibid.*, p. 350.

19. Flaubert, *Corr.*, t I, p. 278.

20. Voir Alan Raitt : *Flaubert et le théâtre*, p. 186.

21. Flaubert, lettre à Maupassant, 23 [juillet 1876], *Correspondance Flaubert-Maupassant*, Flammarion, 1993, p. 103 ; pour les autres références sur le « gueuloir », nous renvoyons au livre de Charles Carlut, *La Correspondance de Flaubert. Étude et répertoire critique*, Paris, Nizet, 1968, p. 501.

22. Voir lettre à Louise Colet, [7 juillet 1853], *Corr.*, t. II, p. 376.

23. Voir lettre à George Sand, [7 août 1866], *Corr.*, t. III, p. 554.

24. Voir lettre à Taine, [7 août 1866], *Corr.*, t. III, p. 562.

25. Voir Jean-Pierre Richard, *Stendhal et Flaubert. Littérature et sensation*, Paris, Seuil, 1954, p. 174-175.

26. Voir Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque, op. cit.*, p. 8.

27. Voir Flaubert, lettre à Louise Colet, 8 mai 1852, *Corr.*, t. II, p. 85.

28. Voir Flaubert, *Corr.*, t. II, p. 172. En outrant le sentiment, on empêche de le prendre au sérieux, tel qu'il apparaîtrait chez le bourgeois. On peut noter au passage l'expression « passer outre » qui signifie transgresser. Or, la transgression est le propre de la parodie. Appliquée à soi-même, elle consiste à dépasser les limites de son moi, de ses sentiments personnels, et donc à s'en moquer. En rapport avec le mot « outre », nous renvoyons à une étude fort intéressante, écrite dans la mouvance des publications féministes des années 70, par Suzanne Allen. Elle a contribué à mettre en lumière « les connotations fantasmatiques instruites souterrainement par le vieux sens d'*ustera* : outre », en montrant les rapports à la fois organiques, physiologiques et linguistiques que ce mot entretient avec les origines de l'hystérie, ses aléas jusqu'à Groddeck et Freud en passant par la pensée chinoise et la féminité en général. Voir Suzanne Allen : « Plus outre », *Revue des sciences humaines*, t. XLIC, n° 168, octobre-décembre 1977, p. 503-515.

29. Voir Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque, op. cit.*, p. 8.

exemple le saltimbanque, le clown, le pitre, le bouffon par opposition au *Bourgeois* qui incarne le trop sérieux, c'est-à-dire la bêtise, fera du travail d'écriture de Flaubert l'effet d'une mise en scène. C'est, somme toute, un acte comparable à celui du comédien qui, tout en le construisant, se transporte dans le personnage qu'il incarne. Ainsi donc, pour résumer, nous souscrivons à ce qu'écrit fort justement Didier Philippot, à savoir que « le personnel [...] n'est pas vraiment personnel, car il est relatif, faux parce que relatif, contingent, éphémère, soumis à l'influence des circonstances. [...] la vraie personnalité, c'est l'impersonnalité » ; celle-ci « n'est pas la négation du sentiment ; c'est le véritable lyrisme, car c'est le lyrisme total à l'échelle de l'Absolu. On voit alors se superposer à l'opposition du personnel et de l'impersonnel [...], une autre distinction centrale du romantisme : celle du *sérieux* et de *l'ironie* ». C'est pourquoi, ajoute-t-il, « Flaubert rejoint ainsi la définition de la "bouffonnerie transcendante" selon Schlegel : c'est "l'état qui plane par-dessus tout, qui s'élève au-dessus de tout le conditionné..." [...] *L'impersonnalité* flaubertienne est donc fondamentalement ironique. »³⁰

Certes, mais Nietzsche nous semble toucher un point plus névralgique, car, sous couvert d'impersonnalité, les Modernes dont Flaubert fait partie se caractérisaient par « le mépris de soi », dans leur désir de fuir hors de soi, dans l'objet : « Cette façon de "vouloir-être-objectif", par exemple chez Flaubert, est un malentendu moderne »³¹ ; « leur prétention à l'impersonnalité est un sentiment de la mesquinerie de leur personne, par exemple Flaubert, fatigué de lui-même, en tant que "*bourgeois*" »³². Quel sens peut avoir cette fatigue bourgeoise sinon cette « fatigue d'être soi », révélatrice d'un grand désarroi, où l'ego se dessaisit de lui-même jusqu'à sa propre abolition ? L'individualisme moderne n'aurait-il jamais été autre qu'une pure idéologie dont les bases matérielles ne peuvent que sombrer à terme dans l'abêtissement généralisé, dans la mesure où il n'existe pas plus forte illusion que le concept d'individu qui prend des allures scientifiques ? Peut-être, alors, entrerions-nous dans les arcanes d'une sorte d'hystérie identitaire, celle-là même que révélerait pour une part le personnage de Madame Bovary et, pour une autre, « Monsieur Nietzsche » ?

Sans « Je » rien n'est perdu

Avançons d'un pas. Et posons-nous la question suivante : est-il possible de rapprocher, et jusqu'à quel point, cette incarnation par la voix comme par l'écriture de l'artiste-écrivain-saltimbanque *alias* Flaubert, de l'acteur grec du chœur antique qui, selon Nietzsche, « à condition d'être vraiment doué, voit flotter devant ses yeux, douée d'une réalité presque tangible, l'image du personnage qu'il doit incarner »³³ ? Il y aurait sans doute lieu d'étudier et d'approfondir cette perspective qui, à notre connaissance n'a pas encore été envisagée. Nous ne pouvons, dans le cadre de cette étude, que l'entrouvrir. S'il est possible de l'inscrire dans la problématique générale de l'acteur, ce n'est pas seulement parce que Flaubert s'est volontairement mais aussi, pour détourner une formule de Nietzsche, par « ruse, plaisanterie et vengeance », engagé dans le rôle de l'écrivain. Une autre raison est que son travail sur lui-même, instinctivement poussé par un besoin de se dépasser pour s'élever au-delà de sa personne tout en l'impliquant dans son jeu d'acteur-écrivain, Flaubert ne l'a jamais arrêté. Écrire était son destin ; écrivain, il devait le devenir : ses œuvres témoignent de la naissance de l'écrivain, de sa genèse et de ses métamorphoses³⁴. Écrire était sa Passion : il s'est crucifié à la lettre par amour pour elle. Son désir s'est affirmé lorsqu'il s'est retiré en ermite dans le désert de l'écriture, justifiant ainsi son aveu d'amour pour cet enjeu *littéral*³⁵.

Dans sa tentative de retrait, d'où découle le principe d'impersonnalité, Flaubert va créer un théâtre de représentations où les personnages et les modèles sont vus avant d'être écrits et mis en scène (et même « gueulés ») avant de l'être en lettres. C'est une troisième raison. En effet, parmi les maximes qu'il s'est

30. Voir Didier Philippot, *Vérité des choses, mensonge de l'homme dans Madame Bovary de Flaubert. De la Nature au Narcisse*, Paris, H. Champion, 1997, p. 217-219. La citation de Schlegel est un extrait de l'un des *Fragments critiques* présentés par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, p. 86.

31. *F.P.*, 1884, 25[164], t. X, p. 69.

32. *Ibid.*, 25[181], p. 75.

33. *N.T.*, § 8, t. I, p. 73.

34. Voir Gisèle Séginger, *Naissance et métamorphoses d'un écrivain. Flaubert et les Tentations de saint Antoine*, Paris, H. Champion, 1997.

35. Il y aurait ici encore quelque chose à approfondir qui mettrait en lumière cet enjeu où s'articulerait, d'une part, une réécriture du corps à l'image de la Passion, une nouvelle scène d'écriture qui croit au livre (le Christ n'écrivait pas, puisque son « corps » était l'Écriture en acte, il en comblait ses « trous » ou ses « promesses ») et, d'autre part, ce passage à l'acte où est rapprochée au plus près la (re)présentation de la chose où se fonde l'inconscient, pour qu'elle soit montrée, révélée après coup comme un signifiant absolu qui ne trompe pas, comme une figure de l'Autre apaisée qui ne demande rien ; ce qui dans le cas de l'hystérique, est la figure rêvée de sa mère (enjeu *maternel*).

prescrites, celle-ci est exemplaire : « *Moins on sent une chose, plus on est apte à l'exprimer comme elle est* (comme elle est *toujours* en elle-même, dans sa généralité et dégagée de tous ses contingents éphémères). Mais il faut avoir la faculté *de se la faire sentir*. Cette faculté n'est autre que le génie. *Voir – Avoir le modèle devant soi, qui pose –* »³⁶.

N'est-ce pas, en d'autres termes, ce que Nietzsche disait du « phénomène esthétique originel » ? Certes, il s'agit de cette capacité, de ce don du poète grec, Homère en l'occurrence : « Le poète n'est poète que de se voir entouré de figures qui agissent et vivent devant lui et qu'il peut regarder jusqu'au plus intime de leur être [...]. Un personnage [...] n'est pas pour lui un tout composite fait du rassemblement de traits épars, mais une personne vivante, qui s'impose à ses yeux [...]. Pourquoi les descriptions dans Homère sont-elles plus évocatrices que celles de tous les autres poètes ? Parce qu'Homère voit davantage [...]. Au fond le phénomène esthétique est simple : a-t-on seulement le don de toujours percevoir le jeu vivant des figures et de vivre sans cesse entouré de toutes une cohorte d'esprits – et l'on est poète ; éprouve-t-on le besoin instinctif de se métamorphoser et de s'exprimer au travers d'autres corps ou d'autres âmes – et l'on est dramaturge »³⁷. Et, un peu plus loin, dans ce même paragraphe, Nietzsche décrit de façon tout à fait claire et concise « le phénomène dramatique originel : “Assister soi-même à sa propre métamorphose et agir dès lors *comme si* l'on était effectivement entré dans un autre corps, dans un autre personnage” ». Contrairement à ce qui se passe pour le rhapsode qui, à l'instar du peintre, contemple à distance les images qu'il produit sans se confondre avec elles, « la pénétration dans une nature étrangère suppose déjà que *l'individu a renoncé à lui-même* » (c'est nous qui soulignons).

La question est alors incontournable, car on ne peut s'empêcher de voir ici une similitude frappante : ce que fait ici le poète-dramaturge, autant que l'acteur dont Nietzsche a parlé plus haut dans ce même texte, n'est-il pas de la même nature que ce que Flaubert effectue lorsqu'il exige de se débarrasser de lui-même, c'est-à-dire de ses sentiments personnels, pour entrer dans la peau de ses personnages³⁸ ? Voir les voix quand les voix se font chair, voir non avec les yeux mais avec la bouche (cf. le « gueuloir ») suppose, pour reprendre une expression de Paul Ricœur, un « noyau d'absence » inhérent à la condition humaine, et sans lequel le « Je » ne pourrait être un « Autre ». Il faut alors que du « Je », le « moi » ou que tous les « moi » se retirent. Autrement dit, le délestage d'un moi encombrant serait non seulement une condition *sine qua non* de la vision de l'artiste, comme l'indiquait Nietzsche à propos du « phénomène esthétique originel » dont témoignaient aussi bien l'acteur du chœur dionysiaque incarnant son personnage qu'Homère qui « voit » ses personnages vivants, mais encore celle qui, beaucoup plus tard, rendra possible la technique dramatique qui va engager le roman dans la modernité. Ainsi, comme le disait, naguère, Umberto Eco, cette technique « élimine cette présence continue de l'auteur et substitue à son point de vue celui des personnages et des événements eux-mêmes »³⁹. On peut même préciser que cette éviction de la subjectivité du roman moderne qu'inaugure Flaubert, n'est pas sans rappeler les propos que Nietzsche tient à l'encontre de la théorie de l'esthétique moderne dominante qui oppose l'artiste « objectif » à l'artiste « subjectif ».

En effet, dans *La Naissance de la tragédie*, Nietzsche cherche à mettre en lumière le caractère, disons-le, « impersonnel » de la poésie lyrique qu'incarne, à ses yeux comme d'ailleurs à ceux des anciens Grecs, le poète Archiloque. C'est que son « je », pourtant bien présent, est fort éloigné et même « n'est pas de même nature que celui de l'homme éveillé, de l'homme empirique-réel ; c'est, absolument parlant, le seul “je” véritablement existant et éternel, le seul qui repose sur le fondement des choses »⁴⁰. Aussi bien Archiloque n'est pas plus « Archiloque » dans son œuvre que « le sieur Flaubert » ne l'est dans la sienne. Ainsi, « quand Archiloque, le premier des lyriques grecs, déclare tout ensemble son amour frénétique et son mépris aux filles de Lykambe, ce n'est pas sa passion qui danse devant nous, c'est Dionysos et les Ménades que nous voyons ». Quitter son humanité pour voir la divinité et sa cour, et vivre humainement cet obscur objet de l'amour et de la haine, constitue l'équilibre du génie lyrique, incarné par Archiloque, car « en vérité, Archiloque, le passionné, l'homme brûlant d'amour et de haine, n'est qu'une vision du génie – lequel n'est déjà plus Archiloque mais le génie du monde lui-même qui exprime symboliquement sa douleur originaire dans ce substitut analogique qu'est l'homme Archiloque ». Ce génie-ci s'oppose donc à l'inspiration personnelle, à l'exaltation narcissique du génie romantique.

36. Flaubert, lettre à Louise Colet du 6 juin 1852, *Corr.*, t. II, p.127-128.

37. *N.T.*, § 8, p. 73.

38. Flaubert, lettre à George Sand, 10 juillet 1866, *Corr.*, t. III, p. 556.

39. Voir Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p. 221.

40. *N.T.*, § 5, t. I. p. 59 (même référence pour les citations qui suivent).

Renoncer à soi, à ses sentiments pour ne s'ouvrir qu'à tous les sentiments et passions, tel sera le génie flaubertien devenu reflet du Tout ou, si on l'envisage d'un autre point de vue, qui donne accès au Tout. C'est pourquoi il ne faut pas « s'écrire ». L'expérience poétique du lyrique Archiloque le plonge dans l'abyssal chaos dionysiaque, « des choses cachées depuis la fondation du monde » et son immersion dans le flot musical le fait naître génie. « Démis de sa subjectivité », dessaisi de son soi, sa fusion dans le Tout annonce la mort du sujet, métaphore de l'absence délibérée de l'auteur, de l'affranchissement de toutes limites, y compris et avant tout, celles du moi. Bref, pour le poète comme pour le romancier, la perte d'identité – celle aussi qui concerne, on l'a vu, « Monsieur Nietzsche » – donnerait, en vérité, accès à la véritable identité. En ce sens, la disparition du « moi », du « sujet », du « je » serait non seulement une disparition extatique (dionysiaque, panthéiste), une disparition ironique, mais encore une disparition de nature hystérique. Une différence, cependant, sépare Flaubert des poètes grecs, c'est que, eux, n'étaient pas (encore) des saltimbanques. En revanche, si ces poètes ont su représenter d'une manière ou d'une autre (par les tragédies notamment) les forces de l'univers, c'est parce qu'ils avaient compris, avant Shakespeare, que « le monde entier est un théâtre »⁴¹ sur lequel se jouent des scénarios qui, pour une part (on dirait aujourd'hui : inconsciente) échappaient au commun des mortels autant qu'à certains héros comme Œdipe, Prométhée ou Narcisse par exemple. En ce sens, on peut dire aussi que les personnages flaubertiens paraissent dramatisés et semblent être des acteurs par excellence. Or cette impression apparaît d'autant plus juste qu'elle se renforce par la manière dont Flaubert lui-même incarne et joue ses personnages avant même de les écrire, comme nous l'avons vu. Il ne pouvait qu'être acteur dans son rôle d'écrivain. Un rôle qui le mettait en quelque sorte à la hauteur de n'importe quel personnage tant ceux de la vie quotidienne – le bourgeois sous toutes ses coutures – que ceux qu'il inventa, les personnages masculins ou féminins. Prenons un seul exemple, sans doute le plus célèbre : Emma Bovary.

« Madame Bovary » ou comment s'écrit le mythe de l'actrice

On se rappelle que Flaubert ne peut écrire que sous le masque de l'impersonnalité et que sous ce masque se dissimule le vrai talent de l'écrivain, le vrai génie de l'artiste. En ce sens, l'impertinente impersonnalité qu'il met en avant dans ses œuvres se retrouve dans sa capacité de se métamorphoser et, pour reprendre l'expression de Nietzsche, d'« assister soi-même à sa propre métamorphose ». Or, dans cette transformation, propre à l'art du comédien, il y va de sa personne : entrer dans un autre, dans le monde de l'autre, n'est-ce pas une façon de se débarrasser de soi, de s'affranchir de son moi ? Mais de quoi se débarrasse-t-on exactement ? Ne s'agirait-il pas de se débarrasser de la virilité ? En un sens, il suffirait de lire l'éloge que fit Baudelaire dans un article célèbre paru dans *L'Artiste* du 18 octobre 1857. Après avoir constaté que ce fut le procès qui fit le succès de *Madame Bovary*, Baudelaire veut mettre en évidence le génie de l'auteur, dans la mesure où Flaubert a réussi à donner dans son œuvre l'âme d'une femme. C'était là autant un défi qu'un pari que de réaliser un tour de force : « Il ne restait plus à l'auteur, pour accomplir le tour de force dans son entier, que de se dépouiller (autant que possible) de son sexe et de se faire femme. Il en est résulté une merveille ; c'est que, malgré tout son zèle de comédien, il n'a pas pu ne pas infuser un sang viril dans les veines de sa créature, et que Madame Bovary, pour ce qu'il y a en elle de plus énergique et de plus ambitieux, et aussi de plus rêveur, Madame Bovary est restée un homme. Comme la Pallas armée, sortie du cerveau de Zeus, ce bizarre androgyne a gardé toutes les séductions d'une âme virile dans un charmant corps féminin »⁴².

On retiendra de ce texte deux points. En premier lieu, Baudelaire rappelle que Flaubert est et reste « comédien » ; ses talents d'acteur sont d'une extrême prestation de qualité dans son rôle de « Madame Bovary ». On pourrait même ajouter que Flaubert ne s'est pas trompé dans son admiration de Néron⁴³ qui,

41. « Le monde entier est un théâtre, Et tous, hommes, femmes, ne sont que des acteurs. Ils ont leurs entrées, ils ont leurs sorties, Et chaque homme y voit maint rôle lui échoir : les actes font sept âges... » Shakespeare, *Comme il vous plaira*, Acte II, scène 7.

42. Voir Baudelaire, *O.C.*, Pléiade, Gallimard, 1961, p. 652. On peut ici mentionner les « qualités viriles » que Baudelaire demande d'examiner attentivement : « 1°) L'imagination, faculté suprême et tyrannique, substituée au cœur, ou à ce qu'on appelle le cœur, d'où le raisonnement est d'ordinaire exclu, et qui domine généralement dans la femme comme dans l'animal ; 2°) Énergie soudaine d'action, rapidité de décision, fusion mystique du raisonnement et de la passion, qui caractérise les hommes créés pour agir ; 3°) Goût immodéré de la séduction, de la domination, et même de tous les moyens vulgaires de séduction, descendant jusqu'au charlatanisme du costume, des parfums et de la pommade, le tout se résumant en deux mots : dandysme, amour exclusif de la domination ; 4°) Même dans son éducation de couvent, je trouve la preuve du tempérament équivoque de Madame Bovary. Les bonnes sœurs ont remarqué dans cette jeune fille, une aptitude étonnante à la vie, à profiter de la vie, à conjecturer les jouissances ; – voilà l'homme d'action ! » (p. 653-654). On aurait peut-être ici le premier cas, tout littéraire, de transsexuel, ce qui ne manquerait pas d'intérêt pour des psychanalystes.

43. Voir par exemple la lettre à son ami Louis de Cormenin, 7 juin 1844, *Corr.*, t. I, p. 209-210, et parmi ses *Œuvres de jeunesse : Rome et les Césars*, Paris, Gallimard, 2001, p. 519-524. Néron l'empereur, figure du pouvoir absolu, par qui l'acteur devient roi ou inversement, c'était l'acteur qui atteignait son apogée lorsqu'il arrivait au lieu du pouvoir par excellence. Autrement dit, le ludique devient politique et le politique

on le sait, aimait jouer sur scène de nombreux personnages y compris féminins, ce qui aux yeux des aristocrates romains pouvait passer pour un affront dans la mesure où l'infamie frappait encore l'acteur qui montait sur scène⁴⁴. Il semblait plutôt réévaluer l'acteur de sorte qu'il finit non seulement par persuader les aristocrates, devenus décadents, de descendre dans les amphithéâtres⁴⁵, mais de surcroît, par s'identifier complaisamment à l'image d'efféminé qui lui collait à la peau. C'est ce côté féminin que semble avoir voulu mettre en évidence Baudelaire au sujet de Flaubert. Mais, et c'est le second point, entrer dans un personnage féminin peut non seulement être interprété comme un désir inconscient (Baudelaire le fait remarquer) de devenir femme mais encore comme révélateur de la nature androgyne de Flaubert – ce qui, il convient de le souligner, n'a pas échappé à la perspicacité de Baudelaire qui parle de Flaubert comme d'un « bizarre androgyne ». Ce côté « bizarre » s'explique sans doute parce que, comme le dit Mircea Eliade, « chez les écrivains décadents, l'androgyne est compris uniquement comme un hermaphrodite dans lequel les deux sexes coexistent anatomiquement et physiologiquement »⁴⁶. Et il précise qu'« il s'agit, non pas d'une plénitude due à la fusion des sexes, mais d'une surabondance des possibilités érotiques ».

Pour ce qui concerne Emma Bovary, Baudelaire le signifie clairement quand il affirme la présence des attributs de la virilité, hautement séduisants, dans un corps féminin tout à fait « charmant » ; ce qui pourrait se dire autrement : une féminisation de la virilité, ou encore, un corps féminin qui recouvre / dissimule la masculinité – en termes freudiens, une « femme phallique ». Douée de bisexualité, Emma Bovary peut alors très bien être représentative de cette femme, « la femme » dont Nietzsche disait qu'elle est « tellement artiste »⁴⁷. En quel sens ? Peut-être parce qu'elle incarne l'aptitude de la comédienne, celle-là même que lui insuffle Flaubert (il lui donne vie), une aptitude à la métamorphose que lui confère une souplesse exceptionnelle la rendant capable de jouer, pour l'occasion, des rôles variés, notamment un rôle sexuel changeant ? Ou en se donnant virtuellement au plus offrant, paraîtrait-elle ne pas se sentir prisonnière ou aliénée ? En se donnant *pour* ce qu'elle n'est pas, ne se donnerait-elle pas pourtant *pour* ce qu'elle est ? À quoi joue-t-elle ? De quoi ou de qui se joue-t-elle ? Ne serait-elle pas plutôt manipulée par un « montreur de marionnettes » ? C'est ce que pense Baudelaire, qui, dans le passage suivant, évoque en même temps et à juste titre, le thème, cher à Flaubert, de l'impersonnalité : « En somme, écrit-il, cette femme est vraiment grande, elle est surtout pitoyable, et malgré la dureté systématique de l'auteur, qui a fait tous ses efforts pour être absent de son œuvre et pour jouer la fonction de montreur de marionnettes, toutes les femmes *intellectuelles* lui sauront gré d'avoir élevé la femelle à une si haute puissance, si loin de l'animal pur et si près de l'homme idéal, et de l'avoir fait participer à ce double caractère de calcul et de rêverie qui constitue l'être parfait »⁴⁸.

Après tout, *Madame Bovary* ne viendrait-elle pas poser la question freudienne : « Que veut la femme ? » Et Flaubert, *alias* Madame Bovary, ne désirerait-il pas en passer par son corps à elle pour que comme « femme », il/elle puisse être délivré(e) de l'interdit d'être femme qui lui viendrait de l'Autre ? Car c'est bien de la place de l'Autre en tant qu'Autre sexe qu'il s'agit dans le symptôme hystérique. Ce n'est pas ici le lieu de déployer le jeu transférentiel que cela comporte. Au demeurant, il s'agit de cette

advint sur scène. Autrement dit encore, il est possible de comprendre, premièrement, que le pouvoir absolu aura besoin de se donner en représentation et, deuxièmement, que le pouvoir, c'est bien plus que le pouvoir, c'est la forme suprême du jeu dramatique. Ici, « l'Acteur-roi », Néron, est le grand acteur politique qui, en tant que maître et metteur en scène du pouvoir, commande le réel par l'imaginaire, le politique par le théâtral. L'empereur devient comédien en se servant du théâtre et de son pouvoir émotionnel, favorisant la communion de la foule : « un empereur qui se veut artiste de la scène et ne demande qu'au théâtre son prestige, son autorité et même son pouvoir monarchique », Florence Dupont, *L'Acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Realia », 1985, p. 422.

44. Comme le rapporte le *Digeste* : « 'édit du prêteur ordonne que soit marqué d'infamie quiconque sera monté sur scène pour jouer dans un spectacle ou dire un texte » (*Ait praetor : qui in scaenam prodierit infamis est* », 2,2,5). Dans ce décret étaient mentionnées les conditions nécessaires pour qualifier une personne d'infâme : celle-ci relevait à la fois de l'impudeur et de l'indignité. Ce texte du *Digeste* est cité par Florence Dupont, *L'Acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique*, *op. cit.*, p. 65. Voir aussi le livre du juriste Léon Pommeroy, *Études sur l'infamie en droit romain*, Paris, 1937.

45. « Une des possibilités logiques du nouveau système était de s'exhiber sur les scènes, de descendre dans les cirques et les amphithéâtres. On les a vus ces aristocrates au sein de leurs demeures, passionnés de chant, de danses, se donnant à eux-mêmes le spectacle de leurs rêves mythologiques », écrit Florence Dupont, en se référant à Sénèque, *Questions naturelles*, VII, 32,3 et Tacite, *Annales*, XV, 65. Et elle poursuit : « Hommes et femmes du meilleur monde dansent sur leur scène privée des pantomimes qu'ils refusent d'aller voir au théâtre, ou même s'entraînent sous le casque du gladiateur... Tant qu'ils en restent là, la morale est sauve ; puisque c'est en termes moraux que s'expriment des jugements des historiens comme Tacite et Suétone. La cassure a lieu quand les aristocrates quittent l'asile de leurs demeures, *échangent le vieux jugement d'infamie, toujours vivant, contre la gloire des histrions*. Façon de s'engloutir dans l'espace ludique, totalement, et de *ne plus respecter les devoirs de dignité et d'honorabilité*, qui témoignent encore pour l'ancienne Rome politique. C'est pourquoi Néron appelle les nobles à monter sur scène, à se faire acteurs, chanteurs, cochers, gladiateurs, à figurer dans les grands spectacles qui recouvrent Rome de ses fêtes de l'illusion, il n'a de peine à recruter sénateurs et chevaliers, matrones romaines et jeunes gens de bonne naissance », *op. cit.*, p.421 (c'est nous qui soulignons).

46. Voir Mircea Eliade, *Méphistophélès et l'androgyne*, Coll. « Idées », Gallimard, 1962, p. 144.

47. Voir G.S., § 361.

48. Voir Baudelaire, *O.C.*, *op. cit.*, p. 654-655.

mise en scène connue à cette époque de la présentation, devant un public averti, de ces femmes qualifiées d'*hystériques*. On ne s'étonnera donc guère que Baudelaire, en des termes tout à fait conformes à son temps, s'est lui-même (par jalousie ?) identifié en tant que poète, – « voilà le poète hystérique »⁴⁹ – à cette jeune femme, peut-être en la discréditant (comme par ailleurs des psychiatres français : il sait, qu'à cette époque, l'hystérie constitue un fonds de commerce pour l'œuvre littéraire⁵⁰ ou l'œuvre d'art et même, ajouterons-nous, pour l'œuvre musicale, notamment chez Wagner selon Nietzsche, pour qui les héroïnes wagnériennes n'ont rien à envier à Madame Bovary⁵¹. Sans vouloir élucider la question freudienne au sujet de *Madame Bovary*, nous y apporterons quelques suggestions, ne serait-ce que pour éclairer la problématique de l'actrice pouvant être comprise en tant que double féminin du « saltimbanque » – *alias* Flaubert, d'une part (le choix d'une héroïne féminine ouvre à l'écrivain la liberté d'accéder à des zones de son propre moi que la masculinité lui interdirait normalement (de là peut-être serait née la fameuse phrase : « Madame Bovary, c'est moi, d'après-moi ») et dans la mesure où elle s'inscrit dans l'interrogation nietzschéenne de la femme en tant que comédienne, d'autre part, c'est-à-dire conçue comme la limite, la frontière, souvent instable, de l'hystérique.

La caractéristique de la femme-comédienne, qu'incarne ici Emma Bovary, se présente sous un double aspect dû, comme l'a dit Baudelaire, à son « tempérament équivoque » : par son côté androgyne, d'une part, par son côté hystérique, de l'autre. Son androgynie ressort à la fois de sa féminité – elle est la seule femme que Baudelaire met en évidence, dont il accuse les traits, alors que les autres bourgeoises, quasi asexuées, sont nettement moins mises en valeur – et de sa virilité, laquelle s'explique autant par l'apparence extérieure (les vêtements, par exemple, qui, comme on le sait, ont une fonction de masque et donc montrent qu'ils cachent quelque chose), que par son « goût immodéré de la domination » afin, comme l'a dit Derrida, de « s'assurer la maîtrise possessive »⁵², c'est-à-dire ce que Nietzsche estime être très exactement le « se donner pour » de la femme « artiste », au sens où le *pour* « change dès lors tous les signes de l'opposition sexuelle ». De sorte qu'à travers l'image-type d'Emma Bovary, que Nietzsche considère comme « modèle » de « toutes les héroïnes wagnériennes, sans exception »⁵³ et sans nul doute de toutes « nos petites femmes hystériques » (elles-mêmes, encore, permettant d'identifier les « artistes modernes »), c'est finalement la construction d'un mythe de l'actrice qui a lieu en cette seconde moitié du XX^e siècle⁵⁴. C'est dire qu'en faisant de la femme une « comédienne », Nietzsche contribue à entretenir un mythe : en jouant « la » femme, la femme n'est pas sûre de l'être, ou si l'on veut, la femme s'efface, n'est plus là que dans et à travers sa comédie, son théâtralisme, son histrionisme, tout simplement, peut-être, parce qu'il n'y aurait pas d'essence ou de « propre » de la femme, ce qui rend ainsi possible tous les rôles. Du côté de la pathologie, il y a un nom : l'hystérie. L'hystérique, contrainte de n'exister que comme actrice de ses symptômes, aura fait dire à Gilles de la Tourette : « Rien ne peut imiter l'hystérie qui est le

49. *Id.*, p. 654.

50. « L'hystérie ! Pourquoi ce mystère physiologique ne ferait-il pas le fond et le tuf d'une œuvre littéraire, ce mystère que l'Académie de médecine n'a pas encore résolu, et qui, s'exprimant dans les femmes par la sensation d'une boule ascendante et asphyxiante (il ne parle que du symptôme principal), se traduit chez les hommes nerveux par toutes les impuissances et aussi par l'aptitude à tous les excès ? » Cette double reconnaissance par Baudelaire de l'hystérie féminine et de l'hystérie masculine renvoie, *de facto*, à ce que lui-même avait perçu dans le personnage comme dans son créateur (Flaubert), à savoir l'androgynie et, partant, la bisexualité humaine. En effet, l'hystérique pose la question inévitable de la bisexualité : « Suis-je une femme ou un homme ou, plus exactement, dans quelle mesure ne suis-je pas aussi de l'autre sexe ? » Elle est donc le signe, comme l'indique François Perrier, « d'un désordre ambigu d'une chair androgyne » (« Structure hystérique et dialogue analytique » in *Confrontations psychiatriques*, vol. I, n° 1, 1968, p. 101-117). Mais Freud, dès 1908, dans « Les fantasmes hystériques et leur relation à la bisexualité », affirmait que « tout symptôme hystérique est l'expression d'une part d'un fantasme sexuel inconscient masculin, d'autre part d'un fantasme sexuel inconscient féminin ». (Ce texte fait partie d'un groupement de textes intitulé *Névrose, psychose et perversion*, rassemblés par et traduits sous la direction de Jean Laplanche, PUF, 1978 ; la phrase qui se trouve page 154 constitue la neuvième formule qui détermine la thèse de Freud concernant le symptôme hystérique : « Elle me semble correspondre, dit Freud, au plus haut degré de complication auquel puisse s'élever la détermination d'un symptôme hystérique et on ne peut donc s'attendre à la rencontrer que dans une névrose installée depuis longtemps et où s'est opéré un grand travail d'organisation. »

51. Voir *C.W.*, § 9, t. VIII, p. 40 : « Me croirez-vous si je vous dis que toutes les héroïnes wagnériennes, sans exception, dépouillées de leurs héroïques atours, ressemblent à s'y méprendre à Madame Bovary ! Inversement, on comprend qu'il n'aurait tenu qu'à Flaubert de transposer son héroïne en style scandinave ou carthaginois, puis, après l'avoir mythologisée, de l'offrir à Wagner sous forme de livret d'opéra. »

52. Voir Jacques Derrida, *Éperons. Les styles de Nietzsche*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1978, p. 90.

53. *C.W.*, § 9, t. VIII, p. 40.

54. Sans doute n'est-il pas inutile de rappeler ici que si Dionysos est souvent représenté comme un dieu viril (les processions lors des Grandes Dionysies étaient accompagnées d'un phallus), son existence fut constamment entourée de femmes, à commencer par sa mère, une princesse thébaine, Sémélé, dont Zeus tomba amoureux et qui mourut lorsqu'elle fut près d'accoucher, puis par ses nourrices, les nymphes de Nysa, et ses sœurs (voir Walter Otto, *Dionysos*, Paris, Gallimard, 1969, p. 181), enfin par sa bien-aimée, son élue, Ariane. À son égard, peut-être à cause de son allure d'« efféminé » comme l'a désigné Eschyle, il n'a qu'un amour pudique et extatique, qu'on pourrait dire à la fois incestueux et narcissique, dans la mesure où Ariane apparaît comme *sœur* et comme *double* de Dionysos, mais dans cette sœur qui proche que le dieu aime comme un autre soi-même, c'est en vérité sa propre mère, Sémélé, qu'il poursuit d'une passion couronnée par la mort ; les analogies relevées dans le mythe entre les deux figures de Sémélé et Ariane sont si frappantes qu'on peut avancer, en effet, qu'au-delà de la sexualité ambiguë du dieu, se profile le désir incestueux de sa mère inconnue, morte en lui donnant la vie, laissant ainsi se mettre en place la structure de la scène oedipienne (voir *N.T.*, § 9, t. I, p. 78-79).

symptôme de l'hystérie elle-même ». Inimitable de par son imitation, l'hystérique serait-elle comédienne par excellence? Qu'elle produise de vrais symptômes qui soient des faux, est-ce là tout son art? Montrer ce qu'elle n'a pas, donner à voir ce qu'elle n'est pas, n'est-ce pas ce dont elle est passée maîtresse et que, dépossédée d'un « propre », elle ne mettrait en valeur qu'un « rien »? Autrement dit, de ce « rien » même sur quoi – trop assis dessus – Flaubert voudrait écrire : « Je te tiens, nihiliste ! » vitupérait Nietzsche.

Peut-on dès lors feindre de sortir de soi – pour rien ?

La fin du « je »

Le célèbre poème de Mallarmé, « Le pitre châtié », énonce cette impossibilité de sortir du je(u) : même en plongeant dans les eaux, il est impossible de « renaître Autre que l'histriion » et de ne pas rencontrer « le mauvais Hamlet »⁵⁵. Tout écrivain, à partir du moment où il soumet son œuvre au public sur les tréteaux de l'art, livre en spectacle son intimité, son mal être ou sa joie exubérante : « L'écrivain, de ses maux, dragons qu'il a choyés, ou d'une allégresse, doit s'instituer, au texte, le spirituel histriion. »⁵⁶ Être artiste ou être écrivain, c'est montrer qu'on l'est, c'est montrer « comment on devient ce que l'on est ».

Si Alexandre Nehamas a eu raison de dire que « personne n'est parvenu à rapprocher autant la vie de la littérature » que Nietzsche, « et cependant la fusion des deux peut finalement s'avérer impossible de sorte que son idéal d'unité se révèle inaccessible »⁵⁷, en revanche, c'est précisément parce que Nietzsche a fait le choix extrême de jouer sur la scène l'ultime scène de l'impossible, qu'il n'a pas voulu s'idéaliser dans un tout, ni se construire un personnage unifiant. On peut, à ce titre, rappeler ce passage de *La Généalogie de la morale* où Nietzsche écrit : «... sans doute le mieux est-il de séparer l'artiste de son œuvre assez radicalement pour ne pas le prendre au sérieux autant que son œuvre. Il n'est après tout que la condition de son œuvre, le sein maternel, la terre, parfois l'engrais et le fumier sur lequel, hors duquel l'œuvre pousse, – le plus souvent. C'est donc quelque chose qu'il faut oublier pour prendre plaisir à l'œuvre elle-même. »⁵⁸ N'est-ce pas aussi en ce sens que Flaubert estimait que « l'œuvre est tout », sans Dieu, sans l'absolu et par conséquent « par-delà le bien et le mal » comme il l'écrit dans *Madame Bovary*? En désinstallant le Je de leur socle identitaire respectif, Flaubert et Nietzsche ne s'acceptent que pour laisser entrer sous le masque des identités multiples, aussi triomphantes et mythiques qu'incertaines et épiques, témoignant ainsi de leur mission d'une œuvre à venir.

Aussi bien Nietzsche resta-t-il fidèle à lui-même, fut-ce au prix de sacrifier aux masques, des plus difformes aux plus nobles, des plus décadents aux plus héroïques, puis enfin au dieu des masques en personne : Dionysos. Et d'abord aux masques dont il cherchait à s'entourer⁵⁹ pour écrire et que révèle son très subtil jeu de comédien de l'écriture : « N'écrit-on pas précisément des livres pour dissimuler ce qu'on cache au fond de soi ? »⁶⁰ Puis, sans doute, des masques aussi nécessaires que ceux dont le port était jadis obligatoire pour les acteurs qui allaient représenter les personnages des tragédies grecques⁶¹. C'est pourquoi, avec Nietzsche, nous sommes peut-être moins sinon autant sur la scène d'un théâtre de la cruauté, où l'on peut rencontrer Œdipe ou Prométhée par exemple, que sur la scène d'un théâtre de l'impossible, c'est-à-dire celui de Narcisse. Disons simplement qu'il paraît difficile de nier ou même d'ignorer un narcissisme chez Nietzsche, tant il est vrai qu'il existe différentes formes de narcissisme dont certains traits ont contribué à orienter Nietzsche vers la psychose, à laquelle, par ailleurs, comme cela a été plutôt judicieusement prouvé, sont associés des syndromes de délire mégalomane et de paranoïa⁶². Et c'est bien pourquoi la réalité que vise l'investigation psychanalytique n'est pas la réalité que restitue la biographie, ce qui n'enlève rien à la justesse de celle-ci, tandis que la première donne un éclairage toujours inédit sur la part nécessairement occultée par la seconde. Ce délire, s'il en est, ne

55. Voir Stéphane Mallarmé, « Le pitre châtié », *O.C.*, Pléiade, 1945, p. 31. Voir également, « Hamlet » dans « Crayonné au théâtre », *O.C.*, p. 299 et suiv.

56. Voir « Quant au livre », *O.C.* p.370.

57. Voir Alexandre Nehamas, *Nietzsche. La vie comme littérature*, Paris, PUF, 1994, p. 252.

58. Voir *G.M.*, III, 4, t. VII, p. 291.

59. Voir ce passage célèbre du § 40 de P.B.M. : « Tout esprit profond a besoin d'un masque ; je dirai plus : un masque se forme sans cesse autour de tout esprit profond... », t. VII, p. 58.

60. P.B.M., § 289, p. 204.

61. Voir « Le drame musical grec », *Écrits posthumes*, t. I, p. 20-21.

62. On peut consulter avec profit la remarquable thèse de médecine du Dr Didier Cressy, *Nietzsche : schizophrénie, génie et paralysie générale. Contribution à l'étude de la maladie mentale et de la personnalité d'un philosophe*, Thèse de doctorat, Rouen, 1986. Voir également l'article de Georges Codino, « Nietzsche, maladie, orgueil et génie », in *Nietzsche : études et témoignages du cinquantenaire*, Société française d'études nietzschéennes, Paris, Martin Klinger, 1950.

pourrait-il pas prendre la figure célèbre de ce que Nietzsche appelle le « surhumain » ? Ne serait-ce pas de ce côté-ci que se trouverait, *in fine*, l'incoercible impersonnalisation de « Monsieur Nietzsche » ? Ne pourrait-on suggérer, à ce propos, que la sortie de soi prendrait justement la figure du surhumain ?

Supposons que les deux personnages du prologue de *Ainsi parlait Zarathoustra* – le funambule et le bouffon – soient deux aspects de la personnalité psychique de Nietzsche, et qu'ils révèlent un conflit mimétique à l'intérieur de son moi. Dans le vocabulaire girardien, la mimésis transforme le modèle en rival puisque sujet et médiateur désirent le même objet. Dans ce prologue, qui est le modèle, quel est l'objet de la rivalité, autrement dit, sur quoi porte la rivalité ? La réponse est clairement énoncée : la rivalité porte sur le surhumain. En tant que source inépuisable de conflits, la mimésis fait converger les désirs vers le même objet, lequel, de ce fait, se voit surestimé. En ce sens, nous dirions que les deux médiateurs symboliques du moi nietzschéen, le funambule et le bouffon, entrent dans la rivalité mimétique. Or rivaliser pour le surhumain est-ce rivaliser pour quelque chose ou rivaliser pour rien ? Contrairement aux religions qui, elles, comme l'a montré Girard, font valoir une divinité en se fondant sur une violence qui valorise les objets du désir et détermine ainsi la crise sacrificielle, ici le surhumain est, certes, valorisé, mais *pour rien*, car, pour Zarathoustra, il n'est qu'une « baudruche bariolée »⁶³, et « jamais encore il n'a existé de surhumain »⁶⁴. Ce *rien* est d'ailleurs lucidement énoncé en ces termes : parlant comme tous les visionnaires de l'au-delà, Zarathoustra prenait conscience que « la flèche de [son] désir illusoire » qu'il avait « lancé au-delà de l'homme » n'était qu'un fragment sans figure et donc impersonnel de son moi, qu'un « fantôme né de sa cendre »⁶⁵. Voilà donc le surhumain : une fiction de poète, un fantasme qui a sa réalité ou qui prend sa réalité dans la scission (*Spaltung*) du sujet.

On peut le dire autrement. Prendre tous les risques devant la tentation de s'approprier mimétiquement le surhumain, n'est-ce pas également une imposture ? Le bouffon s'en aperçoit parce qu'il n'en est pas dupe ; il ne peut être dupe des comédiens qui dansent sur l'homme parce que le rôle du bouffon est tenu par le diable et que le diable n'est pas dupe : il est par excellence celui qui peut prendre tous les rôles et tous les visages dans le monde humain, trop humain. Il est le maître des travestis et la clef des métamorphoses : provoquant un perpétuel renversement des apparences et du rapport au monde, ce théâtre où celui qui regarde se sent à son tour regardé. Au théâtre du funambule, pour reprendre une phrase de Gombrowicz, « c'était comme si, au moyen d'un long entraînement, on avait atteint le point où l'on perd son propre visage ».

Mais que faut-il encore pour vraiment sortir de soi ? La bouffonnerie. Il ne reste donc aux pitres, après avoir assuré la relève des dieux ou des absolus, qu'à mettre sur leur face, la face « sérieuse » de l'écrivain : il ne reste aux écrivains qu'à investir la pitrerie. Flaubert, à sa façon, fut l'un d'eux. Nietzsche, à sa manière, en fut un autre. Écrire en s'effaçant sur la scène de l'hystérie pour le premier, s'écrire avec son sang sur l'autel de la folie pour le second. N'étaient-ils pas contraints à un double jeu et, partant, ne portaient-ils pas en eux un double « je » qu'à l'occasion leur génie créatif mettait en lumière diffractée dans leurs œuvres ? Mais il y a plus qu'une quête. C'est au miroir de leurs livres que pour l'un, Nietzsche, son « Je » explose et que, pour l'autre, Flaubert, son « Je » implose. Deux théâtres du *Je*, deux comédiens en quête d'auteur et/ou d'authenticité, où l'un s'est vu en jouant le saltimbanque dans une sorte d'« hystécriture », tandis que l'autre a pris le risque de jouer Dionysos *mainoménos*.

Nous savons que Dionysos est le père du théâtre. D'abord au centre de la vision de la scène primitive du chœur grec, ne pourrait-il pas, du fait de son retour, apparaître au centre du moi nietzschéen ? À condition que ce moi soit à l'image du dieu : morcelé, déchiré, dément – bref, un « chaos ». Jusqu'où peut-on dire que Nietzsche aura été le « serviteur souffrant » du dieu Dionysos ? Qu'en est-il de ce service ? Aurait-il retrouvé la fonction sacrée originaire de l'acteur ? Il est tout à fait possible de l'envisager à partir du moment où l'on considère que Nietzsche a constamment affirmé un lien inextricable entre sa vie et ses écrits. Sa détermination d'entrer définitivement dans la voie dionysienne pour accéder à la vraie vie, est non seulement liée à sa relecture de *La Naissance de la tragédie*⁶⁶, mais à son désir, à sa volonté d'« assister soi-même à sa propre métamorphose et agir dès lors comme s'[il] était effectivement entré dans un autre corps, dans un autre personnage »⁶⁷. Qu'il s'agisse là du « phénomène dramatique originel », que la possession en soit la condition préalable, c'est entendu que « dans sa vision, c'est Dionysos que le chœur aperçoit, son Seigneur et maître », c'est conséquent. Nous avons affaire à du

63. « Des poètes », Z., II.

64. « Des prêtres », Z., II.

65. « Des visionnaires de l'au-delà », Z., I.

66. *F.P.*, Printemps 1888, 14[14], t. XIV, p. 30.

67. *N.T.*, § 8.

théâtre, nous sommes dans l'ordre du « comme si » ou de la simulation, là où le semblant s'accomplit réellement, « effectivement ». Les Grecs, en ce cas, étaient des génies.

Pour ce qui concerne Nietzsche, étrangement nommé dans ces fragments que nous évoquons, « ce qui distingue Nietzsche : la spontanéité de sa *vision* psychologique, une ampleur vertigineuse de l'horizon qu'il embrasse, de ce qu'il a vécu, deviné, exploré, la volonté d'aller jusqu'au bout des conséquences, l'intrépidité devant les épreuves et les conséquences dangereuses »⁶⁸. Il ne s'agit pas d'introspection, c'est évident, mais de la perception aiguë d'une expérience exceptionnelle de l'artiste-acteur de sa vie, de la vie à laquelle il a dit « Oui » – comme à une femme : « *Vita femina !* » C'est à Dionysos qu'il a dit « Oui ». Mais pas n'importe quel Dionysos, puisqu'il s'agit du dieu morcelé, déchiré, c'est-à-dire du dieu en tant qu'enfant : n'est-il pas « une *promesse* d'accès à la vie » ? Tel est ce Dionysos qui vient prendre place dans le Moi nietzschéen. Cette vision aux conséquences dangereuses, Nietzsche l'avait eue et en a fait l'expérience comme jadis le chœur voyait « ce dieu souffrant et se magnifiant », avec une différence, c'est que cette vision-là était sans danger. Ici, avec Nietzsche, c'est autre chose. Cette vision annonce que la place du Père c'est (le) moi. Trop brièvement, nous dirions qu'il y a ici un transfert de la place du père réel auquel, énigmatiquement, le fils s'identifie : le père du théâtre s'y substitue et s'installe dans le jeu des instances psychiques du fils. De sorte que le moi où joue « le Père », sous couvert « d'im-père », va devenir « le pitre châtié ».

Récapitulons. Le premier saltimbanque châtié fut le funambule : châtié par le bouffon parce que trop attendu et venu trop tôt dans le monde des hommes qui pourtant l'attendaient impatientement. Question de temps : en ôtant le *t* du pitre on arrive au pire – le temps n'était pas opportun. Le « Je » du pitre est un autre ou bien est d'un autre. Il se fait attendre. Y avait-il une faute feinte ? Une faute de temps ? Peut-être. Mais cela coûte cher de feindre la mort ou la folie : le temps est aboli. Il faudrait être fou, du moins le devenir, pour en assumer les conséquences. Et nous voici au seuil de l'autel.

Nietzsche aurait-il eu, en tant que fils, à assumer une faute cachée du père, ou lui fallait-il pour s'en protéger advenir à lui-même en tant que fils, mais à travers un substitut (du père devenu fils) mi-divin : Dionysos ? Lui fallait-il advenir à lui-même « là où ça était » (« *wo es war ?* ») ou, dans les termes de Nietzsche, advenir à travers la « transvaluation de toutes les valeurs », cet « acte de suprême retour sur soi-même de l'humanité, acte qui en moi s'est fait chair et génie »⁶⁹ ? Voilà le seuil. Déjà franchi, comme un pas de danse, comme un pas de sens, vers la folie, puisque l'acte s'est incarné dans le Moi. Soulignons au passage que Nietzsche n'est pas exclusivement « voyant » comme pouvait l'être le chœur grec : c'est qu'il est en même temps pré-voyant. Il a vu et écrit par avance ce qu'il devait devenir⁷⁰.

Sur l'autel. Ni agneau ni innocent, à moins que l'innocence soit celle du « devenir » et l'innocent le « devenu ». Nietzsche, fils d'un père mort, veut répéter – au sens théâtral et ce sera l'ultime acte du pitre – l'autre mort, celle de Dionysos-enfant qui deviendra, morcelé, père du théâtre. Sans état d'âme, il se pose sur l'autel en sachant que « Dionysos mis en pièces est *promesse* d'accès à la vie ». Nietzsche, fils de la promesse ? Nietzsche serait-il un Isaac devenu fou ? Pas d'agneau, alors peut-être un bouc (celui de la tragédie grecque) avec la peau duquel on entre dans le personnage du satyre⁷¹ ? En un sens, oui, ne serait-ce que pour combattre le saint et la canonisation. Mais il n'y a pas d'ange non plus qui arrêta la main de la *mania*. Le coup a été porté par Dionysos : fatal. Tandis que le christianisme et la théologie en particulier ont scellé le destin du Juif sur la croix pour en faire une messe parce que le vrai fils a été vraiment sacrifié, Nietzsche, lui, a scellé le sien à la promesse d'une vie qui dit « Oui » à la vie et qu'il a bénie parce qu'elle est « par-delà bien et mal ». « Voilà l'homme » sur une parodie d'autel : parodie de sacrifice parce qu'il n'y a ni dieu ni offrande. On ne peut mieux énoncer une théâtralité hors théâtre que celle-ci : la vie, comme la mort, est irreprésentable, parce que la vie, dont Dionysos annonce la promesse comme celle d'un retour éternel, est devant soi. Pourquoi ? Parce que la vie guérit. Elle guérit de la maladie et de la mort. Guérir, c'est fou ! C'est jubilatoire. Mais à la différence de la jubilation du tout petit enfant devant le miroir qui lui assure la maîtrise de l'image du moi, une maîtrise qui elle-même s'acquiert par des étapes angoissantes à partir de la vision d'un corps morcelé, la jubilation nietzschéenne a dépassé l'angoisse et se maintient à l'intérieur de son propre moi comme s'il était un miroir sur lequel se reflète le corps morcelé de Dionysos enfant. En ce sens, les traits schizoïdes vont aider Nietzsche dans son travail d'écriture, car cette jubilation est également la joie d'un *Gai Savoir* qui allie la folie à la sagesse ; c'est pourquoi elle est avant tout une guérison. Sur l'autel, Nietzsche, en comédien-marionnette,

68. *F.P.*, 1888, 14[25] t. XIV, p. 35.

69. « Pourquoi je suis un destin », § 1, *E.H.*, t. VIII, p. 333.

70. Voir Sarah Kofman, *Explosion I*, Paris, Galilée, 1992, p. 71-90.

71. Voir *E.H.*, Avant-propos, § 1.

a su renverser le sens religieux du sacrifice. La folie du dieu Dionysos l'aurait-il à tout jamais guéri de la foi ?

Tandis que l'écrivain nommé « sieur Flaubert » commence à se débarrasser de lui-même, à se voir non plus comme sujet, mais comme objet dans l'acte de la création pour s'identifier hystériquement à son personnage, en l'occurrence *Madame Bovary* (voir l'apocryphe « Madame Bovary, c'est moi !) comme s'il s'agissait d'écrire son « théâtre privé », mais un théâtre privé de son *Je*. Flaubert s'investit dans un art qui précipite le *Je* hors de lui sur une scène où se donnent à voir des personnages qui répètent, se déploient et se métamorphosent, une scène où tout est vu selon le point de vue de chacun des personnages, comme s'il lui fallait continûment se mettre au monde pour faire advenir l'éternité de ses œuvres. Peut-être faudrait-il relire l'ensemble de ses œuvres comme une initiation à un « gai savoir » écrit sous couvert de « ruse, plaisanterie et vengeance », dont la méthode auto-ironique destinée à déconstruire la « bêtise » qui consiste à figer le sens n'est pas sans rappeler « le vent de dégel » sous le souffle duquel fut écrit l'ouvrage de Nietzsche (voir début de la préface), ni l'écriteau auto-épigraphique au-dessus de sa porte : « ...je me ris de tout maître qui n'a su rire de lui-même ». Sans doute lui aura-t-il fallu cependant quitter l'écriture juvénile qui caractérise ses *Mémoires d'un fou* pour entrer dans ces entr'actes que seront la plupart de ses œuvres, pour entrer dans une espèce d'indirection de la représentation de soi dont témoignent la plupart de ses œuvres ultérieures et que finaliseront de manière inachevée *Bouvard et Pécuchet* et le *Dictionnaire des idées reçues*. Flaubert s'était mis en tête, presque épileptiquement parlant, de tout scénographier, assisté de Bouvard et Pécuchet, en prenant soin d'avoir tout sur la même scène, une sorte d'enceinte de visibilité totale, réfutant par avance l'idée d'une « autre scène », c'est-à-dire une scène absolument inatteignable au regard. C'est dire que tout le problème dans l'économie de l'écriture flaubertienne pourrait bien être celui d'un spectacle, d'un art qui passe par l'épreuve d'une absence de fin, qui se désœuvre dans l'extrémité même de son acte, du fait que l'écrivain s'auto-proclame omni-acteur de sa mémoire au miroir des livres (Flaubert en aurait lu plus de mille cinq cents pour écrire *Bouvard et Pécuchet*). Peut-être, pour finir, y aurait-il chez Flaubert, comme d'ailleurs chez Nietzsche, un malheur d'identité qui se creusera à jamais dans tous ces jeux de surfaces traversées d'épuisantes et multiples identifications.

Nietzsche, de son côté, en tant qu'écrivain, en tant que metteur en scène capable de mettre la folie en acte, aura dans ce passage à l'acte, produit l'excellence de la bouffonnerie en créant une œuvre à l'image de sa vie – « en chaos », comme on dit « en abyme » : hors de toute représentation. S'entourer de masques pour les abolir, se protéger dans un au-delà des « frontières du moi » (Federn) pour accéder à la vie que seule, peut-être, la folie peut ouvrir, tel fut le destin du pitre nommé « Monsieur Nietzsche ».

Après tout la vérité de la folie, ce n'est pas n'importe quel individu qui peut en jouir. Nietzsche nous le dit à sa façon comme un pantin-pitre dont il est lui-même l'inventeur et le metteur en scène : son gai rire est sa guérison. Ce n'était pas un éclat, mais seulement une voix du silence, polyphonique. Son rire sera désormais associé au dieu qui sait danser – danser avec les mots, en cédant l'initiative aux maux et réciproquement, car « maintenant un dieu danse à travers moi »⁷².

Nous disions que la scène sur laquelle joue Nietzsche est un théâtre de l'impossible, là même où joue Narcisse, c'est-à-dire son propre moi. Or, comme le fait remarquer Jean-Richard Freymann, reprenant une idée d'Octave Mannoni, « s'il y a transfert au fond, c'est que l'on attend de l'autre une réponse qui ne vient jamais. Une réponse trop pertinente déclenche une bouffée délirante ou produit un effet de blocage. Le transfert est le mouvement même vers une impossibilité. »⁷³ Nietzsche aurait-il attendu voire provoqué ce mouvement comme s'il répondait à l'appel de Dionysos – parodie de l'appel de Dieu à Abraham – à son adresse, là où le moi n'habitera plus dans sa maison, puisqu'avec cet appel, la réponse a fait éclater les frontières du moi – pour le faire entrer sur une terre promise, une terre d'asile qui est devenue son lieu d'enfermement ?

Reste la question : pourquoi un dieu danserait-il ? Ne restait-il à Nietzsche que devenir fou par humour ? C'est là une guérison supérieure dont il connaissait le secret, la sagesse, le gai savoir : danser avec le dieu devant une vision d'un dieu qui sait danser comme ces « marionnettes », ces pantins inconscients du chœur dionysiaque serviteurs du dieu « souffrant et magnifiant ». Danser la douleur, ce n'est pas l'exhiber en hystérique. C'est la danse sans transe d'un disciple devenu maître parce qu'il a su rire de lui-même. Tel est le gai rire de Nietzsche devenu « Autre que l'histriion ».

72. « Lire et écrire », Z., I.

73. Voir Jean-Richard Freymann, *Introduction à l'écoute*, Strasbourg, Arcanes, coll. « Les manifestations de l'inconscient », 1999, p. 144.

Peut-être Flaubert et Nietzsche, sous couvert d'impersonnalité, auront-ils voulu composer avec le silence – par-delà le « gueuloir » pour l'un, et par-delà le tympan qu'il faut crever pour que les hommes qui composent la foule dans le prologue de *Zarathoustra* « apprennent à entendre avec leurs yeux », pour l'autre – un silence d'avant les mots, à l'écoute duquel on peut espérer entendre une double naissance : la sienne et celle de son écriture. Leur désir de s'installer dans ce silence dont témoigne leur solitude, et, partant, leur vie et leur œuvre, est la preuve sinon le signe qu'ils étaient de grands acteurs. En effet, ils se sont évertués à poser ce silence sur leur visage, qu'ils ont fixé pour que l'on s'interdise de le profaner, autrement dit, pour s'interdire de représenter l'imprésentable altérité de leur visage.