



L'Enchanteur, Ariane et Danaé: métamorphoses d'un Chant de Zarathoustra

Carlotta Santini

► To cite this version:

Carlotta Santini. L'Enchanteur, Ariane et Danaé: métamorphoses d'un Chant de Zarathoustra. Olivier Agard; Alexandre Dupeyrix; Françoise Lartillot. Lectures d'Ainsi parlait Zarathoustra, L'Harmattan, pp.133-162, 2021, 978-2-343-24439-6. hal-03468003

HAL Id: hal-03468003

<https://ens.hal.science/hal-03468003>

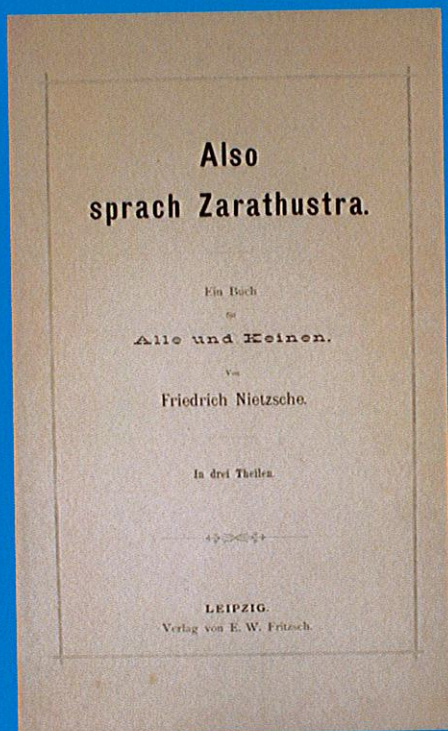
Submitted on 7 Dec 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Sous la direction de
Olivier Agard, Alexandre Dupeyrix
et Françoise Lartillot

Lectures *d'Ainsi parlait Zarathoustra*



De L'Allemand

Sous la direction de
Olivier AGARD, Alexandre DUPEYRIX
et Françoise LARTILLOT

Lectures d'*Ainsi parlait Zarathoustra*

L'Harmattan

que tu es *nécessaire* !

Mon amour ne s'enflamme

éternellement que pour la nécessité (DD-Ewigkeit-4).

Comme l'a montré Giuliano Campioni, le terme « homme supérieur » utilisé dans le quatrième *Zarathoustra* est d'origine française et prend position dans le débat sur la culture de la décadence de la fin du XIX^{ème} siècle. Aujourd'hui, Nietzsche est plus célèbre que Taine, Renan, Bouquet, les frères Goncourt et tant d'autre protagonistes de son temps. Le philosophe avait bien vu que les hommes supérieurs de l'époque avaient besoin de lui et que son œuvre allait devenir plus célèbre que la leur. Mais Nietzsche n'était plus intéressé par la renommée. C'est pourquoi nous avons commencé en parlant du rapport bibliographique et philologique qui existe entre le quatrième *Zarathoustra* et les *Diehranden*. Maintenant, vous percevons également le sens philosophique de ce rapport : en achevant ses *Diehranden* les premiers jours de janvier 1889, au seuil de la folie, Nietzsche renonce à la gloire car il sait qu'il a, comme nous tous, l'éternité.

Carlotta Santini*

L'enchanteur, Ariane et Danaé : métamorphoses d'un Chant de Zarathoustra

I. Introduction

Le *Chant de l'enchanteur* occupe une position centrale et à bien des égards névralgique dans la structure de la IV^e partie d'*Ainsi parlait Zarathoustra*. Ce quatrième livre du chef d'œuvre nietzschéen – il est toujours bon de le rappeler – se distingue clairement du projet général du *Zarathoustra*. Il ne s'agit pas d'un véritable ajout à l'ouvrage, puisqu'il suit immédiatement la rédaction des trois premières parties. Pourtant, on pourrait dire qu'il a été conçu de manière plus autonome, comme un final qui s'ajoute, qui conclut, mais qui, dans un sens, réoriente aussi un ouvrage qui possédait déjà sa propre cohérence interne. Comme on le sait, Nietzsche avait opté en 1885 pour une publication privée de cette dernière partie de son ouvrage. Déçu par son expérience avec l'éditeur Schneitzner de Chemnitz, auprès duquel il avait publié les trois premières parties du *Zarathoustra*, il décide de chercher ailleurs : il soutiendra personnellement les frais de publication de cette quatrième partie, qui paraîtra chez les imprimeurs Naumann de Leipzig.¹ Il s'agissait d'un choix à la fois économique et

* UMR 8547 Pays Germaniques – Transferts culturels / EnGeRom Université de Copenhague, 45, Rue d'Ulm, Pavillon Pasteur, 75005 Paris, carlottasantini@hotmail.fr. Cet article a été réalisé dans le cadre d'un projet Marie-Curie (842513-Myth).

¹ C'est un autre chapitre fort intéressant de l'histoire de l'édition de Nietzsche, dont on peut facilement suivre les étapes dans la correspondance du philosophe entre 1884 et 1886. Après avoir quitté en 1874 Fritsch, l'éditeur de Richard Wagner avec lequel il s'était lié dès le début de son activité d'écrivain, Nietzsche commence sa collaboration avec l'éditeur Schneitzner avec sa III^e *Considération*

d'opportunité, mais Nietzsche le justifie en fait comme un choix de principe : il était nécessaire de retirer la IV^e partie du *Zarathoustra* du domaine public, et d'en faire une lecture privée, destinée à des lecteurs sélectionnés.

Cette prise de distance à l'égard du monde plébéien des éditeurs de masse et le fait de dédier son œuvre à un cercle restreint d'amis ou de lecteurs potentiels dignes de ce nom correspond d'une certaine manière à la nature même de cette IV^e partie du *Zarathoustra*. En effet, après la première et à bien des égards malheureuse descente parmi les hommes (*Zarathoustra*, I), le séjour aux Îles des Bienheureux (*Zarathoustra*, II) et le retour à la retraite solitaire dans sa caverne (*Zarathoustra*, III), la IV^e et dernière partie de l'œuvre se joue entièrement dans le « royaume de Zarathoustra » : dans sa montagne, dans ses forêts, dans sa grotte. La recherche du contact avec les hommes – véritable *leitmotiv* de l'œuvre tout entière² – se manifeste désormais seulement dans la quête de l'homme supérieur et dans les effectives

Inattelle. La relation entre Schmeitzner et Nietzsche a toujours été marquée par un mécontentement réciproque. Le premier déplorait en effet le faible succès des livres de Nietzsche, tandis que le second se plaignait du manque de diffusion de ses œuvres, de la piètre qualité de l'impression, des coûts de production élevés et d'une négligence générale de la part de l'éditeur. Cette situation intenable entraînera même un procès, à la suite duquel l'éditeur Fritzsch rachètera de Schmeitzner tous les titres de Nietzsche, pour leur donner une nouvelle édition. Au moment de la publication de la IV^e partie du *Zarathoustra*, nous n'avons pour autant encore atteint ce point. Nietzsche est arrivé à la conclusion qu'il ne pouvait et il ne voulait plus publier avec Schmeitzner. En ne trouvant pas pourtant de nouvel éditeur, il décide d'imprimer le livre à ses propres frais chez les frères Naumann de Leipzig, qui étaient d'ailleurs les imprimeurs de Schmeitzner.

² Quelle meilleure comparaison pour Zarathoustra que celle avec Diogène le Cynique, qui se promène en pleine lumière dans la ville avec une lanterne, et déclare qu'il cherche l'homme (Diogène Laërtius, *Vies des philosophes*, VI, 41).

rencontres avec : « les hommes supérieurs » (*die höheren Menschen*), qu'il invite dans son *bon retiro* sur la montagne.

L'enchanteur (*Der Zauberer*) est la quatrième rencontre de Zarathoustra dans sa quête de l'homme supérieur.³ Cette rencontre constitue donc le centre de gravité et en quelque sorte la clé de voûte de la recherche de Zarathoustra.⁴ Rappelons brièvement les événements de ce chapitre. Zarathoustra est engagé dans sa recherche. Chemin faisant, il tourne autour d'une falaise et il aperçoit en dessous de lui, à côté de la route, un homme qui se tortille frénétiquement. La présence de cette falaise (*Felsen*), qu'il faut contourner et qui ouvre un nouveau scénario, est un élément important du point de vue de la narration : elle nous indique l'existence d'une césure, d'un moment critique ou, pour ainsi dire, d'un passage dangereux.⁵ En voyant l'affliction de cet homme qui

³ Avant celui-ci il avait rencontré le devin, les deux rois et le consciencieux de l'esprit. Après cette rencontre avec l'enchanteur suivront les rencontres avec le dernier pape, l'homme le plus laid, le mendiant volontaire et l'ombre/voyageur.

⁴ Une note préparatoire (NF Herbst 1884 - Anfang 1885, KSA, 11, S. 346, 29[39]) indique que le titre original de cette section était « Le penitent de l'esprit » (*Büsser des Geistes*), ce qui est d'ailleurs le rôle que l'enchanteur déclare avoir joué sous les yeux de Zarathoustra pour le tromper, quand ce dernier l'interroge à la suite de son chant.

⁵ Ce n'est pas l'unique fois que Nietzsche utilise ce stratagème narratologique dans le *Zarathoustra*. Encore au début de la section consacrée à l'homme le plus laid (*Zarathoustra*, IV, *Der hässlichste Mensch*), la falaise contournée par Zarathoustra lui permet d'accéder au « Royaume de la Mort ». De toutes les césures qui rythment l'ouverture et la clôture des différentes scènes d'*Ainsi parlait Zarathoustra*, celle de la falaise contournée est l'une des plus réussies. Dans les deux cas qu'on vient d'évoquer, ce qui attend Zarathoustra au-delà de la falaise – l'enchanteur ou l'homme le plus laid – sont les rencontres les plus dramatiques pour lui. Dans le cas de l'enchanteur, Zarathoustra croit dans un premier moment avoir trouvé l'homme supérieur, mais il s'agit au contraire de son pire ennemi. Dans le deuxième cas, il pénètre dans le désert du royaume de la mort (et déjà le fait que le royaume de la mort soit une partie du royaume de Zarathoustra lui-même donne à

s'agit comme un fou, Zarathoustra croit avoir finalement trouvé l'homme supérieur, celui qui avait lancé son cri de mort, son appel au secours déchirant, qui l'avait d'abord poussé à se mettre en quête. Zarathoustra cherche à le secourir, en l'aidant à se lever, mais sans succès. L'homme – un vieil homme tremblant – ne semble pas s'apercevoir de la présence de son secourteur : il regarde autour de lui, déconcerté et aveugle, et il commence à chanter.

C'est le chant dont nous allons nous occuper plus précisément dans notre article. C'est un chant très beau, déchirant, tout à fait touchant. Mais ce chant d'une âme qui se veut sincère, qui crie du plus profond de sa souffrance, de son désespoir, mais aussi de sa fierté, n'atteint point l'effet désiré. Zarathoustra, qui était d'abord bien disposé envers l'étranger, après ce chant se jette sur lui pour le battre avec son bâton. Il l'accuse d'être un comédien, un histrion. Le vieux malin alors admet sa simulation, et il arrive presque à s'excuser. À ce point, Zarathoustra admet à son tour que dans le chant il y avait pourtant quelque chose de vrai : au moins l'enchanteur aura été capable de reconnaître son propre mensonge. Le fait que l'enchanteur ne soit plus capable de se tromper soi-même donne à son chant une voix, sinon de vérité, au moins de véracité : c'est bien le chant de la ruine d'une âme brisée, qui connaît ce que c'est que la grandeur et qui sait bien qu'elle ne lui appartient pas. Cette prise de conscience vaut à l'enchanteur une invitation à dîner dans la grotte de Zarathoustra, chez qui les hommes supérieurs se réuniront dans quelques chapitres.

réfléchir) et il y rencontre le tueur de Dieu (Pour une analyse de ce personnage, voir Didier Franck : *Eternal Return and Memory*, in : Anthony Jensen, Carlotta Santini (ed.) : *Nietzsche on Memory and History*, Berlin – New York : De Gruyter 2020, p. 129-138). Sur la valeur symbolique de la falaise, on pourrait mentionner ici un autre rocher fatidique de la pensée nietzschéenne : le rocher de Silvaplana, près duquel Nietzsche aurait eu la révélation de la pensée de l'éternel retour, « la plus lourde de ses pensées », si l'on croit au récit qu'il en fait dans *Ecce Homo*, notamment au début du chapitre sur *Zarathoustra*.

II. Chant d'Artane ou de l'enchanteur ?

Examinons de plus près ce chant et son statut ambigu entre mensonge et vérité. Car c'est le chant qui constitue le noyau, le véritable cœur de ce chapitre de l'enchanteur, et les événements que nous venons de résumer ne représentent guère qu'un cadre narratif, qui n'est presque d'aucune utilité pour répondre aux nombreuses questions qu'il soulève. Tout d'abord, nous sommes face au premier chant proprement dit d'*Ainsi parlait Zarathoustra*. Bien sûr, plusieurs sections de cet ouvrage portent le nom de « chant » (*Lied*), et on pourrait même définir l'ouvrage tout entier comme une prose lyrique, qui se rapproche des modèles de l'épigramme ancien et de l'élegie, ou bien des mètres parlés de la tragédie. Mais c'est seulement à partir de cette quatrième partie, et notamment à partir de ce chant de l'enchanteur, que nous rencontrons un véritable poème, avec une structure strophique reconnaissable (on reviendra sur ce point). Au-delà de l'innovation formelle, le choix du vers permet d'isoler le poème à l'intérieur de son cadre narratif : de l'isoler et de le mettre en évidence, en premier lieu du point de vue spatial, en le distinguant clairement sur la page imprimée du reste du texte.

Ce chant avait été composé déjà en 1884⁶ (donc en pleine période *Zarathoustra*), mais dans un premier temps n'avait pas été conçu comme destiné à être intégré au *Zarathoustra*. En fait, Nietzsche envisageait la publication d'un recueil de poèmes qui devait s'intituler *Chants de Zarathoustra* et qui aurait dû comprendre ce poème ainsi que d'autres composés antérieurement ou dans la même période. Une fois écarté ce projet de publication, Nietzsche décide d'accueillir certains poèmes dans la IV^e partie du *Zarathoustra*. Dans un premier temps, Nietzsche aurait même essayé de les modifier du point de vue formel, pour assimiler leurs vers aux formes

⁶ Le titre suggéré à l'époque de la première composition de ce chant était « Le poète – Le martyr du créateur » (*Der Dichter — Qual des Schaffenden*, NF Hebst 1884, KSA, 11, S. 310, 28|27).

spécifiques de la prose lyrique du reste du *Zarathoustra*.⁷ Finalement, le choix de la forme poétique s'est toutefois imposé.

Le projet d'édition du recueil poétique des *Chants de Zarathoustra* a pourtant survécu : il sera repris seulement à la fin de la vie active du philosophe et il verra le jour à titre posthume sous le nom de *Dithyramben Dionysiaques* (1889). Et c'est justement dans ce recueil que nous allons retrouver notre chant de l'enchanteur de *Zarathoustra*. Il vit désormais une deuxième vie dans ce recueil tardif, avec le titre de *Plainte d'Ariane* (*Klage der Ariadne*). Les deux versions du poème, celle zarathoustrienne de 1884-1885 et celle dithyrambique de 1889, présentent des différences textuelles ponctuelles, sur lesquelles on reviendra par la suite. Mais la différence capitale entre les deux versions, il convient d'ores et déjà de le souligner, relève sans aucun doute avant tout et surtout de leurs contextes respectifs, donc du cadre matériel ou idéal que Nietzsche a assigné à ce chant en le publiant respectivement en 1884-1885 et en 1889. Dans les pages qui suivent nous proposerons dès lors une étude comparée de ce texte dans ses deux versions. On pourrait parler d'une lecture synoptique, même s'il s'agit d'un seul et même texte, et toute différence réside plutôt dans leurs contextes respectifs. D'ores et déjà, en parlant du « Chant de l'enchanteur »⁸ et de la *Plainte d'Ariane*, on visera donc un seul texte, dont on prétend néanmoins distinguer deux interprétations différentes. Nous vérifierons au cours de l'analyse si cette prétendue divergence d'interprétation apparaît justifiée.

Qu'il s'agisse dans ce cas d'un seul et même texte, au moins du point de vue matériel (sans vouloir entrer ici dans la *lexata quaestio* de savoir si un texte est seulement ce qui est écrit ou aussi ses interprétations possibles), cela m'apparaît

⁷ Voir NF Winter 1884 – 85, KSA, 11, S. 369, 31[32].

⁸ Le chant n'a pas de titre dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, on choisit donc ici un titre rédactionnel.

indubitable.⁹ La transcription des vers est très fidèle, les modifications ponctuelles et peu nombreuses, à l'exception de l'évident ajout d'une strophe conclusive dans le cas du dithyrambe. C'est donc le même texte qui a changé de protagoniste au fil du temps, et par conséquent, qui a été réorienté, qui peut avoir changé de caractère, et qui demande donc d'être interprété autrement. Si ce n'était pas pour le nouveau titre et pour la dernière strophe ajoutée au dithyrambe, Nietzsche n'aurait même pas fait l'effort de rendre explicite le changement de personnage. Car dans les deux cas, il s'agit d'un dialogue monologuant, ce qui permet d'omettre la mention révélatrice des pronoms personnels masculins ou féminins. Le personnage principal, Ariane (1889) ou l'enchanteur (1885), s'adresse tantôt à soi-même, dans une intention introspective, tantôt à un « autre » mystérieux, un interlocuteur menaçant, le dieu inconnu, jamais mentionné sauf dans la conclusion du dithyrambe, dont la présence/absence est la cause de son tourment intérieur. Et à vrai dire, même pour le *Chant de l'enchanteur*, bien qu'il soit introduit par le prologue narratif de la rencontre avec Zarathoustra, l'interlocuteur du dialogue n'est en aucun cas Zarathoustra lui-même, qui n'est rien de plus que le spectateur de la pièce monologuante jouée par le magicien.

⁹ Il n'est pas si évident que cela soit vraiment hors de question. Sans parler des possibles différences d'interprétation, et donc de la présomption légitime que Nietzsche ait lui-même conçu ce chant comme deux chants, ce texte comme deux textes, il suffit de songer aux destins éditoriaux des deux œuvres dans lesquelles ils sont inclus. Du fait que les éditeurs font rarement appel au même traducteur pour traduire toutes les œuvres d'un auteur si prolifique que Nietzsche, il arrive de voir dans les éditions les plus prestigieuses et de référence, des traductions très différentes du *Chant de l'enchanteur de Zarathoustra* et de la *Plainte d'Ariane* des *Dithyrambes*. C'est le cas de l'éditeur Adelphi de Milan : ceux qui lisent superficiellement le *Chant de l'enchanteur* traduit par Mazzino Montinari et la *Plainte d'Ariane* traduite par Giorgio Colli, auront bien du mal à se rendre compte qu'ils sont en train de lire le même texte.

III. Les *dramatis personae*

Regardons de plus de près quelles sont les *dramatis personae* de ce chant. Tout d'abord l'enchanteur. Les spécialistes s'accordent pour reconnaître dans la figure de l'enchanteur l'ombre imposante du compositeur Richard Wagner. Bien qu'il soit toujours dangereux de rapporter à des coïncidences biographiques précises et exclusives les personnages du *Zarathoustra*, car cela risque de simplifier et dans un sens de réduire la signification symbolique des figures mises en scène, il existe en fait de nombreux éléments qui autorisent cette identification. Le cadre narratif du chant nous fournit des éléments précieux pour cette identification. L'un d'entre eux est la référence à l'histoire, le comédien, le maître de la théâtralité. La réaction violente de Zarathoustra aux premiers vers de la chanson, qui reviennent comme un leitmotiv (« Wer wärmt mich, wer liebt mich noch? Gebt heisse Handel »¹⁰), est tout à fait compatible avec l'une des critiques traditionnelles que Nietzsche adresse à la qualité musicale de Wagner : « So kalt, so eisig, dass man sich an ihm die Finger verbrennt! Jede Hand erschrickt, die ihn anfasset — Und gerade darum halten Manche ihn für glühend ».¹¹ Ainsi Nietzsche définit-il Wagner dans *Par-delà le bien et le mal* (§ 91). Bien qu'il se présente comme un auteur plein de *pathos*, et que sa musique déchaine la plus chaude des passions sur scène, Wagner est pour Nietzsche un auteur froid et stérile. Un auteur « aux mains froides », mais des mains si froides qu'elles donnent l'impression de brûler, tout comme la glace la plus froide brûle la main au moindre contact. Wagner contrefait son art avec les passions qui lui manquent : n'étant pas capable de chaleur authentique, il allume dans sa musique des feux de paille qui brûlent sans produire de chaleur réelle.

Mais la figure de Wagner, considérée à la fois comme l'apothéose et l'échec de la grandeur du génie créateur, cache un objectif polémique plus élevé. « Les mensonges des

poètes », pour reprendre Platon, sont ici personnifiés dans la figure de l'artiste, qui est un créateur de mensonges (de réalités qui sont des copies de la réalité, de « mondes-fables » pour utiliser une expression du *Crépuscule des Idoles*), mais qui est en même temps capable, par ses mystifications, de se rapprocher plus que tout autre de la vérité. Il faut garder à l'esprit cette référence platonicienne aux poètes qui « mentent beaucoup » — une référence qu'on retrouve d'ailleurs dans le discours *Des poètes*¹² — car elle sera utile pour sauver de son ambiguïté le chant de l'enchanteur, une ambiguïté qui semble être complètement surmontée dans la version de la *Klage der Ariadne* des *Diebyramber*. Parmi les raisons pour lesquelles Nietzsche a choisi de remplacer par la figure de la princesse crétoise Ariane celle beaucoup plus ambiguë de l'enchanteur de *Zarathoustra*, il y a peut-être précisément celle d'éliminer l'interprétation négative liée à ce chant, en lui confiant un contenu philosophique positif et constructif. Il est un fait que cette substitution n'a nécessité que très peu de modifications supplémentaires au texte. De ce point de vue, on peut croire que ce chant a acquis avec le temps une véracité de plus en plus accentuée, ce qui a poussé Nietzsche à le réévaluer, à le renouveler en le détachant du tissu compositionnel truffé d'ambiguïtés du *Zarathoustra*. Pour ce faire, l'intervention la plus importante est sans doute la désignation d'un nouveau protagoniste, la princesse Ariane, qui décontextualise et donc réoriente le chant tout entier.

L'apparition d'Ariane à la place de l'enchanteur/Wagner n'est pas si surprenante, si l'on considère que même la princesse crétoise cache une possible identification avec un membre de l'entourage wagnérien. L'identification de l'épouse de Dionysos avec l'épouse de Richard Wagner, Cosima von Bülow, est bien attestée par les dernières lettres de Nietzsche. Bien qu'une telle identification n'enlève rien à la valeur symbolique de cette figure mythologique, en nous

¹⁰ ZaIV, 5, KSA, 4, S. 313.

¹¹ JGB 91, KSA, 5, S. 90.

¹² ZaII, 2, KSA, 4, S. 110.

permettant toujours de la reconnaître comme un personnage « fatal » et « fatidique » dans la biographie nietzschéenne, je voudrais m'écarter ici le plus possible d'une telle identification personnalisante et biographique. Si la figure de Wagner conserve une potentialité symbolique importante, qui lui permet de siéger au centre du chant de l'enchantement et de lui donner du sens, une identification avec son épouse pour la *Klage der Ariadne* risque en revanche de nous faire perdre de vue la haute signification philosophique de cette figure mythologique dans des moments centraux de la pensée de Nietzsche. Dans ces cas, comme dans les autres cas de l'identification Cosima/Ariane, l'axiome suivant devrait s'appliquer : Cosima peut devenir Ariane, parce qu'Ariane est déjà une figure capitale, et non pas l'inverse.¹³

Indépendamment, en effet, de la reprise espiègle dans un registre mythologique des événements de la maison Wagner – dans *Le Cas Wagner* le Maître sera identifié au Minotaure – dans l'aphorisme § 295 de *Par-delà le bien et le mal*, Ariane est expressément identifiée à l'humanité perfectible, que le dieu Dionysos s'est engagé à éduquer et à guider vers une transformation radicale.

So sagte er einmal: "unter Umständen liebe ich den Menschen" – und dabei spielte er auf Ariadne an, die zugegen war – "der Mensch ist mir ein angenehmes tapferes erfinderisches Thier, das auf Erden nicht seines Gleichen hat, es findet sich in allen Labyrinthhen noch zurecht. Ich bin ihm gut: ich denke oft darüber nach, wie ich ihn noch vorwärts bringe und ihn stärker, böser und tiefer mache, als er ist [...], auch schöner."¹⁴

Le personnage d'Ariane est mobilisé par Nietzsche avec ceux de Thésée et de Dionysos à partir de 1883. Thésée est le héros grec par excellence, héros fondateur, roi d'Athènes, qui

¹³ Voir à ce sujet Carlotta Santini : *Arianna ed il Labirinto. Aspetti del superamento dell'ideale greco nell'opera di Friedrich Nietzsche*, in : *Rivista di Filosofia*, n. 2, Agosto 2012, p. 257-276.

¹⁴ JGB 295, KSA 5, S. 249.

est le centre de la civilisation grecque. Pour Nietzsche, les Grecs sont le sommet inégalé de l'humanité, une typologie d'humanité bien plus parfaite que les « hommes supérieurs » dont il est question dans cette quatrième partie du *Zarathoustra*, et qui constituent, malgré tout, le dernier rempart avant la trans-évaluation des valeurs. La supériorité des Grecs sur les hommes supérieurs réside précisément dans le fait que ces premiers ont vu leur crépuscule, ils sont maintenant devenus « histoire », tandis que les seconds s'attardent encore et ne semblent pas conscients de la nécessité de leur destin. Ce n'est qu'en se dépassant, en laissant derrière elle le mieux et le pire (tant les Grecs et les hommes supérieurs que le dernier homme), que l'humanité peut atteindre, selon Nietzsche, une forme d'existence supérieure.

Le mythe d'Ariane, la princesse que se disputent le héros Thésée et le dieu Dionysos, constitue pour Nietzsche en 1883 un modèle mythologique capable d'articuler la pensée du dépassement de l'idéal grec et, avec cela, de la condition humaine tout entière : « Ariadne träumend : „vom Helden verlassen träume ich den Über-Helden“ ».¹⁵ Si déjà, en 1883, la figure de l'Ariane endormie sur la plage de Naxos, où Thésée l'avait abandonnée, annonçait l'avènement du Surhomme, en 1887, dans le même contexte mythologique, l'exigence du dépassement de soi deviendra encore plus explicite. Il ne s'agit plus de rêver le Surhomme, il s'agit désormais de penser l'anéantissement du héros lui-même : « das ist meine letzte Liebe zu Theseus : „ich richte ihn zu Grunde“ »¹⁶ dit l'Ariane d'un fragment de l'automne 1887. En 1887, Dionysos et Ariane réapparaissent au centre d'un projet, jamais achevé, d'un drame satirique sur fond de considérations philosophiques, que Peter Gast, en réorganisant les manuscrits de Nietzsche, a intitulé *Naxos*. Les « Dialogues de Naxos », comme Nietzsche les appelait lorsqu'il évoquait ces jeux mythologiques, seront à l'origine d'une phase intense de

¹⁵ NF Sommer 1883, KSA 10, S. 433, 13[1].

¹⁶ NF Herbst 1887, KSA, 12, S. 400, 9[115].

redécouverte des figures mythologiques de Dionysos et Ariane dans la période post-*Zarathoustra*.

Et c'est justement Dionysos le dernier personnage qui fait son apparition dans la *Klage der Ariadne*, en se révélant comme le dieu inconnu invoqué dans le chant. Son apparition à la fin du dithyrambe, outre le choix d'Ariane comme nouvelle protagoniste, constitue l'intervention la plus affichée et la plus autonome par rapport à la version de 1885 du *Chant de l'enchantement*. L'identification du dieu inconnu avec Dionysos,¹⁷ bien qu'elle ne soit pas explicite, était déjà tout à fait possible dans la version de 1885. Elle était suggérée par certaines des épithètes qui ont été attribuées au dieu inconnu au cours du chant. Il est défini comme un « chasseur » (*Jäger*), comme Dionysos Zagrèe des mythes orphiques, un dieu très cruel (*grausamster*), ce qui rappelle l'épithète ἀγρίωνος qui lui est reconnue par Plutarque.¹⁸ Il est invisible (*Unsehbarer* / *Verhüllter* / *unbekannter*), il se cache derrière des nuages, qui empêchent son apparition (*hinter Wolken* / *aus Dunkelheit*), ce qui pourrait rappeler l'identification de Dionysos,

¹⁷ Il faut en tout cas tenir compte d'une autre interprétation, qui n'exclut pas nécessairement cette première. On peut bien se souvenir ici du dieu inconnu, ἄγνωστος θεός dont nous parle l'apôtre Paul dans son discours à l'Aréopage d'Athènes, auquel le jeune Nietzsche avait dédié un poème en 1864. Une confrontation entre notre chant et ce poème s'impose, surtout pour ce qui concerne la dernière strophe de *Dem unbekannten Gott* (*Au Dieu Inconnu*), qui partage le même caractère d'invocation et la même *Stimmung* tumultueuse et dramatique du chant que nous sommes en train d'analyser : « Ich will dich kennen, Unbekannter, / du tief in meine Seele Greifender, / mein Leben wie ein Sturm / Durchschweifender / du Unfaßbarer, mir Verwandter! / Ich will dich kennen, selbst dir dienen » (BAW II, S. 428).

¹⁸ Plutarque, *Vies parallèles*, *Themistocle*, XIII, 3. Voir au sujet de ces épithètes qui nous renvoient à la dimension chronienne de Dionysos : NF Ende 1870 – April 1871, KSA, 7, S. 152, 7[61] et NF Winter 1869-70 – Frühjahr 1870, KSA, 7, S. 82, 3[82], où se trouve la transcription de l'article Ζώνωτος de Georg Curtius : *Grundzüge der griechischen Etymologie*, Leipzig : Teubner, 1869.

avancée par Héraclite, avec Hadès (Αἰδης), l'invisible (ἀόρατος) le dieu des morts.¹⁹ Pour terminer, il ne faut pas oublier que le dieu persécuteur du chant pourrait bien rappeler l'une des personifications les plus intéressantes du Dionysos nietzschéen dans l'aphorisme § 295 de *Par-delà le bien et le mal* que nous avons déjà rappelé plus haut : le dieu tentateur (*Verucher*), une figure douée d'une capacité maîtresse ambiguë, qui le rapproche du tentateur par excellence, le diable !²⁰

IV. Une confession mystique

Passons maintenant à l'analyse du chant nietzschéen dans ses deux contextes. Dans les deux cas, la composition s'ouvre sur une scène indéfinie. L'atmosphère est lugubre, probablement nocturne, certainement orageuse, agitée par le vent et les nuages qui courent, éclairée seulement par la foudre. Le personnage principal est présenté comme un personnage anonyme et potentiellement sans sexe, puisque la forme du monologue neutralise tous les pronoms. Ce personnage sans nom est engagé dans une lutte intérieure et extérieure avec un ennemi inconnu, un dieu cruel et redoutable. Ce n'est que dans la version de 1889, en lisant la strophe ajoutée au chant, que nous pouvons identifier ce mystérieux personnage avec Dionysos, qui prend la parole et qui s'adresse directement à Ariane, dont il nous révèle ainsi l'identité. À la lumière de cette strophe inédite, nous pouvons, au moins pour cette deuxième version, reconstruire plus précisément le décor où se joue ce chant : Ariane géante abandonnée par Thésée sur la plage de Naxos, juste avant l'arrivée de Dionysos. Nous retrouvons donc en 1889 les « faits de Naxos » repris comme un tableau mythologique sur la scène duquel se joue un drame aux accents très philosophiques.

¹⁹ Diels-Kranz, 22, B, 15.

²⁰ « Dionysos — Diabolus » (NF April — Juni 1885, KSA, 11, S. 473, 34[155]).

La nouvelle mise en scène dans la luminosité d'une île grecque de la Méditerranée, ne modifie en rien l'atmosphère sombre de la scène. Les « faits de Naxos » sont bien connus : la princesse Ariane, s'étant enfuie de Crète avec Thésée après le meurtre du Minotaure, a été abandonnée, ou oubliée, selon une version du mythe, sur cette île. Le dieu Dionysos la découvre endormie sur la plage, en tombe amoureux et en fait son épouse. C'est le mythe dans sa forme la plus connue. À côté de cette version, il y en a d'autres, nettement moins réconfortantes. Ariane a-t-elle été oubliée, abandonnée, ou peut-être tuée ? Son sommeil est-il peut-être un sommeil de mort ? Et qui l'aurait tuée ? S'est-elle suicidée, est-elle morte en accouchant ? Thésée, qui porte son deuil (les voiles noires) jusqu'à Athènes, l'a-t-il peut-être tuée ? Et pourquoi pas Dionysos, comme le relate une tradition qui remonte à l'*Odyssée* ?²¹ L'assomption de la couronne d'Ariane au ciel (son cadeau de mariage, la Couronne boréale) ne fait-elle pas allusion à une déification post-mortem ?

Quoi qu'il en soit du décor que nous voulons donner au chant, il est clair, tant dans le *Chant de l'enchantement* que dans la *Plainte d'Ariane*, que l'âme qui parle se trouve dans un profond désarroi, dans un moment dramatique, face à un danger mortel. L'apparente structure dialogique du chant, en l'absence d'un interlocuteur visible, ramène ce texte à la tradition littéraire de la confession.²² Nous nous trouvons ici face à un dialogue de l'âme avec elle-même, ou plus exactement, d'un système complexe d'interrogation/réponse de l'âme avec Dieu (le dieu inconnu), qui se déroule entièrement au sein de l'âme elle-même. Les propositions de questionnement, impersonnelles ou directes, souvent répétées (*Wer wärmt...? / wer liebt...? / Was soll...? / Was blühet...? / Wo zu...? / Was willst...? / Woranf doch...? / Willst du binnin...?*),

donnent le rythme à la composition, ainsi que les réponses implicites que les protagonistes se donnent à eux-mêmes, interprétant presque la volonté impénétrable du dieu dont la distance/la proximité les tertiale. Une autre façon pour le personnage principal de s'adresser au dieu est l'invocation directe et l'exhortation, avec un usage intensif de vocatifs (*Du Jäger / Du böhmisch Auge / Du unbekannter / Du schadenfroher / Du Eifersüchtiger / Schamloser! / Du Folterer! / Du — Henker-Gott! / Grausamster Sackell! / Du Räuber / Du Blitz-Verhüller! Mein grosser Feind / Mein Unbekannter, / Mein Henker-Gott! Mein Schmerz! Mein letztes — Glück!*) et d'impératifs (*Gebt / Biege mich, winde mich / Triff / Zerstich, zerbrich / Sprich! / Weg! / Stich weiter / Lieb, ja ergieb / komm zurück!*).

Le premier modèle qui vient à l'esprit est celui des *Psaumes*, où la formule de l'invocation à l'âme et au cœur de celui qui récite le psaume revient à côté et souvent à la place de l'invocation directe adressée à Dieu.²³ L'interrogation directe de sa propre âme, qui contourne d'une manière ou d'une autre le dialogue direct avec Dieu, est un élément rhétorique typique, par exemple, des *Confessions* d'Augustin, qui ont constitué un modèle littéraire pour la forme monologique pendant tout le Moyen Âge. Il sera difficile d'ignorer complètement la dimension religieuse de ce texte nietzschéen. Le monologue a en effet toutes les caractéristiques de la littérature mystique. Selon Martin Buber,²⁴ le genre littéraire dans lequel on peut encadrer les expériences mystiques les plus authentiques est justement celui de la confession. Les éléments de mysticisme dans ce texte sont très nombreux : la référence au cœur brûlant (*Herzens-Kohlenbecken*), la symptomatologie extrême, à la fois sensuelle et pathologique (*wärmt / liebt / beisse Hände / Hingestreckt / Halbtodtem / Füsse wärmt / Fiebern / Geschüttelt / eisigen Frost-Pfeilen / Darniedergeblich / Biege mich, winde mich, gewähnt von allen ewigen*

²¹ Homère, *Odyssée*, XI, 321-325.

²² Sur ce genre littéraire, voir Maria Zambrano : *La confession. Género literario y método*, Méjico : Ediciones Luminar, 1943 et Jean-Luc Marion : *À la lueur de soi, l'approche de saint Augustin*, Paris : PUF, 2008.

²³ *Psaumes*, VI, XVI, XXXIII, XLII, XLIII, LXIII, LXXXIV, CIII, CIV, CXVI, CXXXIII, CXLVI.

²⁴ Martin Buber : *Eketische Konfessionen*, Jena : Diederichs, 1909.

Martens, gettoffen), l'enlèvement mystique, la prière, la fuite et la lutte de l'âme qui souffre et se tortille sous les yeux du dieu, tout cela rappelle étroitement les témoignages, à la fois littéraires et spirituels les plus élevés de la mystique chrétienne. La lamentation de l'âme aimante, sa prière que dieu ne lui épargne pas ses dons et même ses souffrances, est typique de la tradition mystique allemande la plus ancienne, comme c'est le cas de Mechthild de Magdebourg (1212-1277) et de Mechthild de Hackeborn (1242-1299), mais aussi des mystiques modernes comme Thérèse d'Avila (1515-1582) et Jakob Boehme (1575-1624). Dans tous ces témoignages mystiques, la lutte de l'âme avec Dieu se manifeste comme le désir de s'unir à Dieu, un désir si fort qu'il devient douloureux. Et le fait même de se rapprocher de Dieu remplit l'âme d'un plaisir si fort qu'il suscite la plus grande des souffrances.

Un autre élément précieux à ajouter à ce cadre d'orientation mystique est la mention de « Minuit » (*Mitternacht*). Dans le contexte du *Zarathoustra*, Minuit est un moment cardinal, qui fait contrepoids au « Grand Midi » (*der grosse Mittag*), qui sera capital quelques chapitres plus loin dans cette IV^e partie. Le « Grand Midi » est le moment où le soleil est au *zenith*, où l'ombre est plus courte, où la plénitude de l'esprit se manifeste avec toute sa puissance débordante et l'homme Zarathoustra voit tout plus clairement. Au *nadir*, pour ainsi dire, du Grand Midi, il y a le Minuit du *Nachtwandler-Lied*, qui est presque la conclusion du *Zarathoustra*. Si cela est possible, il s'agit d'un moment encore plus crucial. C'est le moment où l'esprit est le plus profond, mais aussi le plus sombre, où la conscience de la nécessité et de la fatalité de la mort et du dépassement de soi est à son maximum. Cette condition d'aveuglement spirituel dans laquelle on ne perçoit que l'absence de la divinité, la solitude et le désespoir de l'abandon est un *topos* classique du mysticisme. C'est cette condition connue sous le nom de silence de Dieu — que

Georges Bernanos²⁵ décrit magistralement — que l'on éprouve à un stade très avancé de l'expérience mystique. Dans cette profonde obscurité de l'esprit, le mystique, qui avait été récompensé à maintes reprises par la vision de Dieu, est devenu soudainement sourd et aveugle : il ne perçoit plus la proximité de Dieu, qu'il ressentait auparavant avec l'intensité d'un feu.

Rappelons-nous des paroles du *Psaume XXII*, auquel renvoient d'ailleurs les mots d'invocation que Jésus, au Minuit de l'esprit dans le jardin de Gethsémani, adresse au Père : « Mon Dieu ! Mon Dieu ! Pourquoi m'as-tu abandonné, et t'éloignes-tu sans me secourir, sans écouter mes plaintes ? Mon Dieu ! Je cite le jour, et tu ne réponds pas ; la nuit, et je n'ai point de repos ». Dieu se refuse au mystique dans cette phase ultime de son parcours vers la sainteté, afin de mettre son esprit à l'épreuve. Il s'agit de l'épreuve la plus difficile, puisqu'il lui refuse sa grâce, qui seule peut sauver les hommes, et même l'espoir de la retrouver. Mais ce profond désespoir est suivi, comme il le sera pour Jésus, du soulagement de l'acceptation et de la réconciliation avec son destin. C'est le cas de la conclusion du *Chant de l'Enchanteur*, qui se termine par le mot « Glück », bonheur, et de la *Plainte d'Ariane* aussi, où le mot « Glück » précède l'introduction de la strophe dionysiaque. L'enchanteur ou l'Ariane nietzschéenne vivent à la première personne toutes les expériences de la mystique chrétienne : de l'ardeur au froid, de la proximité frémissante à la distance désespérante du Dieu aimé et craint. Illustrant en sa personne l'humanité entière, ou l'âme humaine en tant qu'entéléchie universelle, l'enchanteur mis à nu par Zarathoustra et l'Ariane du dithyrambe connaissent toute la souffrance du déni de soi, de la perte de soi, des différentes étapes qui conduiront à l'abandon total de leur identité dans la transformation imposée par le dieu.

²⁵ Georges Bernanos : *Sous le soleil de Satan*, Paris : Plon, 1926 et *Journal d'un curé de campagne*, Paris : Plon, 1936.

Les modèles du mysticisme restent à mon avis les plus utiles pour interpréter ce chant. D'autre part, il n'est même pas impensable de classer Nietzsche lui-même, en vertu de certains noyaux sensibles de sa philosophie (le nihilisme, par exemple) et de la forme littéraire singulière de son *Zarathustra*, dans la tradition de la littérature mystique, conformément à un rapprochement risqué déjà par le grand théologien français Henri-Marie de Lubac.²⁶ Mais en analysant de plus près le parcours de formation de Nietzsche, d'autres modèles historico-religieux et littéraires attirent notre attention, qu'il convient désormais d'évoquer et d'analyser.

V. *Cea naenia*

Nous allons en effet nous pencher sur une source ancienne, la *Lamentation de Danaë*²⁷ de Simonide de Céos, également appelée *Cea Naenia*, qui constitue à notre avis un antécédent immédiat du *Chant de l'Enchanteur*, et surtout de la *Plainte d'Ariane*. Nietzsche connaissait le chef-d'œuvre de Simonide dès ses études philologiques à Bonn. À ce θεῖνος, chant funèbre, donc une véritable lamentation (*Klage* en allemand, comme pour la *Klage der Ariadne*) il avait consacré un essai en 1865, une thèse latine valable pour l'admission au Séminaire de Philologie de l'Université. Sur ce chant qui, comme il l'avoue lui-même, était resté dans son esprit « wie eine unvergessliche Melodie »²⁸, Nietzsche reprend son travail exégétique au printemps 1868. Il en résultera un article qui sera ensuite publié dans le *Rheinisches Museum für Philologie*.²⁹

Le fragment de Simonide, qui nous a été transmis par Dionysos d'Halicarnasse et Athénée de Naucratis³⁰ est un

²⁶ Henri-Marie de Lubac : *Nietzsche mystique*, in : Henri-Marie de Lubac : *Affrontements mystiques*, Paris : Témoinage Chrétien, 1949, p. 145-189.

²⁷ Il s'agit d'un fragment, qu'on indique traditionnellement sous le titre rédactionnel de *Lamentation de Danaë*.

²⁸ Brief an Friedrich Ritschl, 12 Mai 1868, KGB, I, 571.

²⁹ Friedrich Nietzsche: *Beiträge zur Kritik der griechischen Lyriker, I. Der Danaë Klage*, in: *Rheinisches Museum für Philologie*, XXIII, 1868, S. 480-489.

³⁰ Dionysos d'Halicarnasse, *De compositione verborum*, 26 ; Athénée, IX, 396.

chant polymètre, qui présente donc une grande variété et variété de mètres. Il décrit la scène, présentée d'abord par un narrateur, et exposée ensuite à la première personne par Danaë elle-même, de la dérive du coffre dans lequel la princesse d'Argos est enfermée avec son fils Persée. Je rappelle brièvement le mythe : Danaë, fille d'Acrisius, roi d'Argos, avait été emprisonnée par son père dans une tour. D'après un oracle, elle aurait dû donner naissance à un fils qui aurait pu s'emparer du trône d'Argos. Malgré son emprisonnement, Danaë reçoit la visite de Zeus, qui la rejoint sous forme de pluie d'or, et donne naissance à un fils : Persée. Convaincu de la culpabilité de sa fille, Acrisius la fait enfermer dans un coffre avec l'enfant, et l'abandonne sur la mer. Voici le contexte. Les craintes, les réflexions et les invocations de Danaë dans l'obscurité du coffre abandonné à la dérive sur la mer constituent le sujet du chant, qui se termine avec une courte invocation à Zeus, qui prélude à une réconciliation avec la divinité et à un doux retour de l'espoir. Nous retrouvons donc la structure du chant nietzschéen : le monologue plein d'effroi et de désespoir, la situation dangereuse, l'ouverture d'une lueur de réconciliation et d'espoir dans le final.

L'objectif scientifique visé par Nietzsche dans son article en 1868 était de démontrer l'existence et éventuellement de reconstruire la structure antistrophique du fragment de Simonide, donc d'établir s'il était constitué par des strophes alternées qui se répondaient (un effet probablement rendu possible par l'alternance de deux chœurs qui se font face), éventuellement suivies par une épode. Il ne s'agit pas de rentrer ici dans les détails de la question philologique : il suffira de mentionner quelques éléments utiles pour poursuivre l'analyse comparée de nos textes. Les témoignages anciens sur la *Lamentation de Danaë* avaient déjà posé la question de la structure antistrophique de ce chant, difficile d'ailleurs à détecter à cause de l'état fragmentaire de ce texte. L'intérêt de Nietzsche pour cette question des antistrophes

était lié à ses tentatives, dans le sillage des études de son maître Friedrich Ritschl,³¹ de reconnaître une telle structure dans les chants des chœurs de la tragédie, ce qui aurait permis d'attribuer un caractère « dramatique » aussi à ces sections lyriques. En se basant sur des critères de style et de contenu, Nietzsche identifie l'épode dans la dernière strophe du chant de Danaé, quand la protagoniste apparaît reconciliée et adresse sa prière au dieu. C'est la magnifique section finale de la lamentation qui contient, entre autres, la célèbre berceuse aux vers 21-22 : « repose-toi, ô fils, et que la mer soit calme, et que le mal sans fin puisse s'éteindre ». Une fois l'épode fixée, l'antistrophe peut être identifiée dans la partie centrale du fragment : Nietzsche pose la césure au v. 10, au début de la section du monologue dialoguant, quand Danaé commence sa plainte en s'adressant à son enfant endormi. Par conséquent, la strophe initiale serait réduite aux toutes premières lignes, celles de la présentation de la scène par le narrateur, et aux vers précédents, qui sont perdus.

D'un point de vue formel, les chants nietzschéens, le *Chant de l'enchanteur* comme la *Plainte d'Ariane*, reproduisent les mêmes stratégies de composition observées dans le *threnos* de Simonide. On peut aisément y retrouver une structure antistrophique. L'épode est clairement reconnaissable dans la strophe dionysiaque de la *Plainte d'Ariane*, mais aussi dans les derniers vers du chant, quand l'attitude du/de la protagoniste envers le dieu change : on cesse de repousser le dieu inconnu et on commence à l'invoquer, en le suppliant presque de se rapprocher. Une fois l'épode fixée, les critères pour établir les limites des strophes et des antistrophes peuvent être nombreux. On pourrait reconstruire des structures parallèles en s'appuyant sur les différentes formes d'allocation au dieu (les nombreux vocatifs), l'alternance des directions interne/externe dans l'orientation monologique (le

protagoniste s'adresse tantôt à soi-même, son cœur, son âme, tantôt au dieu inconnu), les nombreuses anaphores du texte, les épiphores encore plus nombreuses (*Cott, Hemker-Cott, Herz, stolz*). On pourrait choisir plutôt de se concentrer sur les symétries fournies par le réseau de concepts et de formules que Nietzsche construit tout au long du chant, qui sont des véritables références internes ou des *leitmotifs* rappelés d'une strophe à l'autre. Il y a là matière pour une véritable analyse du texte poétique, dont je ne peux donner ici — bien évidemment — qu'une esquisse !

Dans ces trois lamentations (Danaé — Enchanteur — Ariane), l'effet de dramatisation est garanti autant par la structure symétrique des strophes que par la forme même du chant, le monologue dialoguant, qui s'articule en une succession de questions et autotéponses. Pour Danaé, les interlocuteurs « muets » (qui ne répondent donc pas) auxquels s'adresse son monologue sont au moins deux : l'enfant Persée et son père Zeus. En raison de l'introduction du narrateur, qui nous présente Danaé et son monologue — comme d'ailleurs c'est aussi le cas du *Chant de l'enchanteur* — l'effet introspectif semble moins accentué. Mais aussi dans les deux lamentations nietzschéennes le monologue est tout à fait extraverti et transformé en un dialogue avec un « toi » externe/interne, qui est le dieu inconnu. À la place d'une réflexion, d'un repliement introspectif, nous avons dans tous ces cas une introspection extravertie : l'enchanteur et Ariane semblent écouter les réponses de cet interlocuteur muet et peut-être absent, réponses qu'ils tirent en réalité d'eux-mêmes, dans un paroxysme que l'on pourrait définir comme schizophrène, si ce n'était pas plutôt, comme on l'a bien vu, de nature extatique.

VI. Un parcours initiatique

Passons à l'analyse d'autres points de contact qui nous permettent d'éclairer cette triangulation entre le fragment grec et les lamentations nietzschéennes. Comme dans ces

³¹ Friedrich Ritschl, *Der Parallelismus der sieben Redepaare in den Sieben gegen Tithen des Aeschylus*, in : Friedrich Ritschl : *Opuscula philologica*, Leipzig : Teubner 1862, I, S. 300-364.

dernières, l'héroïne n'est pas nommée dans la lamentation de Danaé. Le caractère fragmentaire du texte nous transporte en effet *in medias res*, alors que le destin de Danaé est déjà accompli. Le décor sur lequel s'ouvre le fragment est non moins abstrait que celui des chants nietschéens. D'après les sons que l'on peut entendre de l'intérieur du coffre, on sait que la mer est agitée, que le vent est violent et que les vagues s'écrasent contre les parois en bois. C'est la nuit, mais est-ce vraiment la nuit ? C'est une nuit artificielle dans laquelle Danaé et son fils sont plongés, sous un ciel parsemé de pseudo-étoiles de bronze, les clous du coffre hermétique dans lequel ils naviguent sur la mer déchaînée. La nuit noire artificielle, qui correspond à l'état de prostration et de désespoir profond de Danaé (ce minuit de l'esprit de Danaé), n'est éclairée que par le rayonnement du visage de l'enfant. Cet enfant deviendra un jour un héros tueur de monstres, dont la renommée ne sera comparable qu'à celle de Thésée.

L'invocation du cœur de Persée dans le v. 12 (ἦτορ) constitue pour Nietzsche un problème philologique majeur. La version qui lui cause tant d'inquiétude veut que Persée « respire avec le cœur d'un enfant », ou plutôt, plus correctement, que son « cœur d'enfant respire ». La solution consistant à interpréter la mention du cœur au sens de la physiologie de la psyché ancienne, comme l'âme, donc le souffle ou l'esprit, lui semble peu convaincante. Avec un zèle digne d'un jeune savant, Nietzsche laisse donc de côté tout scrupule, élimine la mention du cœur et paraphrase : « tu respires à la manière (ἦθει) des enfants ». La substitution de ἦτορ par ἦθει est désormais acceptée par la philologie moderne. Pourtant, ce cœur qui respire, si gênant pour le jeune philologue qui fuit les métaphores, jouera de façon surprenante un rôle central dans les lamentations de sa maturité. Le recours à la symbolique du cœur (*Herzens-Kablenbecken* / *Zerstich, zertrich diess Herz* / *Du behorchst mein Herz* / *In's Herz einsteigen* / *Herzens-Flamme*) est très fréquent dans les deux versions du chant nietschéen. Il y a pourtant

un groupe de vers qui nous permet de reconnaître plus précisément le contexte de la *Lamentation de Danaé* : « Du hörst mich atmen, / du behorchst mein Herz ». ³² Le dieu s'approche jusqu'à pouvoir entendre sa victime respirer, et à écouter son cœur. *Atmen* et *Herz* sont en position affichée, isolés à la fin des vers. Si cela ne suffisait pas, le sens même des deux vers autoriserait une crase entre eux : le cœur qui respire représente l'âme de l'enchanteur / Ariane mise à l'épreuve, tentée, sollicitée par le dieu.

Pour mieux comprendre ce passage, il faut revenir encore une fois à l'aphorisme § 295 de *Par-delà le bien et le mal*, que nous avons déjà cité à plusieurs reprises. Ici, le dieu Dionysos est appelé *Genie des Herzens*, le « génie du cœur », et *Rathenfinger des Geniesens*, que l'on pourrait traduire par « L'Attrapeur de rats », ou plutôt « Le joueur de flûte (selon le conte célèbre des frères Grimm) de la conscience ». Le génie du cœur est encore une fois le dieu tentateur, le *Dionysos* – *Diabolus* du fragment de 1885, ³³ l'attrapeur de rats de la conscience, qui séduit l'âme et la conduit vers une métamorphose radicale. ³⁴ Le génie du cœur « dessen Stimme bis in die Unterwelt jeder Seele hinabsteigen weiss » ³⁵ se trouve en relation d'opposition chiasmique avec l'*himeln einsteigen*, la capacité paradoxale du dieu inconnu des chants nietschéens, de « monter vers l'intérieure de l'âme » avec l'aide d'une échelle (*Leiter*). ³⁶ Le génie du cœur « welcher nicht ein Wort sagt, nicht einen Blick blickt » ³⁷ se

³² DD, KSA, 6, S. 399, mais aussi ZaIV, 5, *Der Zauberer*, KSA, 4, S. 314-315.

³³ Voir note 20.

³⁴ Voir à ce sujet Carlotta Santini : *Arianna ed il Labirinto. Aspetti del superamento dell'ideale greco nell'opera di Friedrich Nietzsche*, in : *Rivista di Filologia*, n. 2, Agosto, 2012, p. 257-276 et Bernd Tönges : *Das Genie des Herzens über das Verhältnis vom aphoristischen Stil und dionysischer Philosophie in Nietzsches Werken*, Stuttgart : Metzler, 1998.

³⁵ JGB 295, KSA 5, S. 247.

³⁶ L'image de l'échelle qui monte vers le cœur du Christ sur la croix est un autre *topos* de la mystique chrétienne.

³⁷ JGB 295, KSA 5, S. 247.

rapproche encore plus du petit Persée de la lamentation de Danaé. Ils sont tous les deux, Dionysos et Persée, fils de Zeus. Ils sont tous les deux des interlocuteurs muets et aveugles : Persée dort, c'est vers Danaé qu'il tourne son visage lumineux, mais il ne la regarde pas, car ses yeux sont fermés. Dans son sommeil, son cœur de bébé respire calmement : il n'écoute pas et il ne remarque rien de l'agitation de sa mère.

Il convient de souligner cette articulation dans le fragment de Simonide des dynamiques de la peur et de la sérénité, de la conscience et de l'inconscience du péril. Dans le cas d'Ariane et de l'enchanteur, la phénoménologie de la peur se joue entièrement autour du fait qu'on sent approcher un danger dont on est incapable de déchiffrer la nature. Ariane et l'enchanteur tremblent et se tordent de terreur, car ils ne connaissent pas le visage du dieu qui se profile à l'horizon comme une menace. Le Dieu qui les terrifie est inconnu et impénétrable, ses intentions ne sont pas évidentes : c'est donc finalement leur âme qui donne librement naissance à des images de terreur. Le cas de Danaé pourrait sembler différent : l'héroïne connaît en effet le danger qui plane sur elle et son enfant. Dans l'obscurité du coffre, cependant, elle ne peut que deviner les dangers qui s'approchent dans ce calme et cette attente apparents. Le danger est imminent, mais elle ne le voit pas venir. Sa condition est donc littéralement celle d'une personne à la merci des événements, menacée par des dangers qu'elle ne peut prévoir. Persée, pour sa part, dort inconscient et il n'est pas touché par les craintes de sa mère.

Cette contradiction entre la terreur due à l'ignorance de l'enchanteur, d'Ariane et de Danaé, et la sérénité apparemment tout aussi inconsciente de Persée, suggère une interprétation initiatique. Le non-initié est dans un état d'ignorance, c'est pourquoi il craint tout, tandis que l'initié, qui est en possession de connaissances mystérieuses et fait confiance aux dieux, peut se permettre d'ignorer la peur, qu'il reconnaît comme vaine. Toute l'histoire mythique de Danaé

se prêterait, en effet, à une interprétation initiatique.³⁸ En particulier, l'enterrement symbolique du coffre cloué dans la mer, renverrait à une conception rituelle du passage initiatique de l'obscurité à la lumière, de la mort à la vie après la mort. La figure de Danaé peut donc être interprétée, tout comme celle d'Ariane dans le mythe et dans la lamentation nietschéenne, comme la personnalisation d'une âme qui s'est engagée dans le voyage initiatique vers une connaissance supérieure qui inclut également la solution de l'opposition vie/mort.

Un élément crucial de cette interprétation initiatique des deux textes, celui de Simonide et celui de Nietzsche, est la mention des oreilles : les « petites oreilles » que Persée ne tourne pas vers la lamentation de sa mère et les « petites oreilles » (*die kleine Ohren*) qui, selon le Dionysos intervenant dans la dernière strophe du dithyrambe, seraient chez Ariane semblables à celles du dieu : « Sei klug, Ariadnel... Du hast kleine Ohren, du hast meine Ohren ».³⁹ Le rôle central joué par les métaphores auditives dans l'œuvre de Nietzsche, notamment dans le *Zarathustra*, n'est pas inconnu.⁴⁰ La prédilection de Nietzsche pour le sens de l'ouïe est significative. C'est le sens le plus spécifiquement passif des cinq : en effet, on ne pouvait guère s'empêcher d'entendre. On peut certes ne pas voir, ne pas toucher, se tenir le nez, refuser de goûter quelque chose, mais la contention de l'ouïe

³⁸ Voir à ce sujet le thèse de Marina Formenti : *L'ero greco e il rito di passaggio: i tyflosi iniziatici tra monomito, rituale e culto*, Tesi di Laurea dell'Università di Torino, Dipartimento di Studi Umanistici, 2017.

³⁹ DD, KSA, 6, S. 401.

⁴⁰ Quelques exemples : « ich bin nicht der Mund für diese Ohren » (Zal, *Vorrede* 5, KSA, 4, S. 18); « wer noch Ohren hat für Unethöres » (Zal, *Vorrede* 9, KSA, 4, S. 27); « Eine Wahrheit, die nur in feine Ohren schlüpft » (Zal, *Fliegen*, KSA, 4, S. 66); « an feine Ohren ergelt gute Botschaft » (Zal, *Tugend*, KSA, 4, S. 100); « Wer Ohren hat, der höre » (ZaIII, *Gesicht*, KSA, 4, S. 199); « Doch was rede ich, wo Niemand meine Ohren hat! » (ZaIII, *Tugend*, KSA, 4, S. 216); « diese Rede ist für feine Ohren, für deine Ohren » (ZaIV, *Nachwandler*, KSA, 4, S. 399).

sera toujours plus laborieuse.⁴¹ D'autre part, c'est précisément cette irréductibilité du sens de l'ouïe qui en fait l'un des sens les plus articulés et l'un des plus profondément enracinés dans le complexe de la physiologie, même dans les stades les plus avancés et civilisés de l'espèce humaine. C'est encore le sens le moins atrophie, le plus réactif et aussi le plus instinctif, qui permet une réactivité immédiate. Un autre *topos* de la philosophie de Nietzsche associe le sens de l'ouïe à l'art de la danse. Une bonne oreille, ou plutôt une oreille absolue, est celle du danseur, dont le corps est en somme une grande oreille, qui entend le rythme et l'interprète en le reproduisant dans tous ses membres.

Pour ce qui est des oreilles mentionnées dans la dernière strophe de la *Plainte d'Ariane*, la question devient plus compliquée, et aussi plus intéressante. Les petites oreilles, que Dionysos reconnaît comme semblables aux siennes, semblent contredire une autre attestation dans un contexte très similaire dans le *Crépuscule des idoles* :

« Oh Dionysus, Göttlicher, warum ziehst du mich an den Ohren? » fragte Ariadne einmal bei einem jener berühmten Zwiegespräche auf Naxos ihren philosophischen Liebhaber. « Ich finde eine Art Humor in deinen Ohren, Ariadne: warum sind sie nicht noch länger? »⁴²

Les longues oreilles, les « oreilles d'âne » (nous en avons une quantité dans le *Zarathoustra*⁴³) qui méritent un bon

⁴¹ Comme le sait bien Ulysse, qui a dû se faire attacher par ses compagnons, qui avaient à leur tour de la cre dans les oreilles pour échapper au sortilège du chant des sirènes.

⁴² GD 19, KSA, 6, S. 120.

⁴³ Encore quelques exemples : « Ich verlernte seit langem schon die Rücksicht auf lange Ohren » (ZaIV, *Könige*, KSA, 4, S. 306); « der alte Papst mit gespitzten Ohren » (ZaIV, *Dienst*, KSA, 4, S. 325); « Solches ist aber nicht für lange Ohren gesagt » (ZaIV, *Menschen*, KSA, 4, S. 359); « Jedermann aber glaubt an seine langen Ohren. — Der Esel aber schne dazu I-A. Welche verborgene Weisheit ist das, dass er lange

« tirage d'oreille », sont mises en contraste avec les fines et petites oreilles (*feine, kleine Ohren*) du dieu et d'Ariane dans le dithyrambe. Des petites oreilles, comme celles de l'enfant Persée dans la *Lamentation de Danaé*, ne laissent rien passer de superflu, constituent comme un seuil insurmontable que la peur et les préjugés ne peuvent franchir. Les petites oreilles de Persée, Ariane et Dionysos sont les oreilles des initiés, qui n'entendent pas ce qui est indigne d'être entendu (la peur, la perplexité, la mort), qui sont capables de sélectionner ce qu'il faut entendre, ce qui est digne d'être assimilé comme nourriture pour la croissance de l'esprit.

VII. Conclusion

Cette analyse a mis en évidence certaines structures formelles et certains motifs récurrents qui révèlent l'existence d'une triangulation, qui se joue sur plusieurs décennies, entre l'étude nietzschéenne de la *Lamentation de Danaé* de Simonide et les deux versions du *Chant de l'enchanteur d'Ainsi parlait Zarathoustra* et de la *Plainte d'Ariane* des *Dithyrambes Dionysiaques*. Il nous reste à répondre à la question fondamentale de la différence de statut interprétatif, s'il y en a une, entre les deux versions du chant nietzschéen. Le texte est un et un seul, mais les interprétations risquent de se révéler diamétralement opposées, en raison des deux contextes différents. La « mise en contexte » dans le cadre narratif du *Zarathoustra* de ce poème (qui, je le rappelle, a été conçu à l'origine comme un poème indépendant) lui avait conféré un étrange statut d'ambiguïté, à la frontière entre le mensonge et la vérité. Il s'agissait bien d'un chant mis dans la bouche du plus redoutable et du moins digne de confiance parmi les masques qui jouent un rôle dans le *Zarathoustra*. Ensuite, une nouvelle « dé-contextualisation » de ce chant (tout à fait autorisée par ses sources) lui avait donné une deuxième vie, une vie posthume et en quelque sorte « réorientée » dans les

Ohren trägt und allein Ja und nimmer Nein sagt! » (ZaIV, *Erweckung*, KSA, 4, S. 389).

Dithyrambes Dionysiaques. Or, la chronologie peut nous aider sur ce point car nous avons vu que ce chant est né en même temps que le *Zarathoustra*, bien que son inspiration vienne de loin, mais il n'est pas pour autant né *pour Zarathoustra*. Au moment de sa première publication dans *Der Zauberer*, ce chant est donc déjà clairement une réutilisation, une transposition arbitraire dans un contexte étrange, d'un texte qui jouissait à l'origine d'une autonomie propre.

Jusqu'à un certain point, nous sommes donc autorisés à interpréter le *Chant de l'enchanteur* en tant que tel, au-delà de son contexte. Comme dans un jeu d'*épiphras*, le cadre fourni par le contexte narratif du *Zarathoustra* limite et oriente les possibilités interprétatives de ce chant, bien plus que ne le fera l'apposition d'un nouveau titre et l'attribution d'un nom, d'un lignage et d'un mythe au personnage principal, dans la version postérieure du dithyrambe. On pourrait presque dire que, bien que Ariane ne soit pas dès le début la protagoniste de ce chant, elle le devint de plein droit, et plus naturellement que l'enchanteur n'y était parvenu. Les changements qui ont permis la réorientation du *Chant de l'enchanteur* et sa transformation dans la *Plainte d'Ariane* sont, comme nous l'avons vu, peu nombreux et très ponctuels, mais non pas pour cela moins essentiels. L'effet le plus macroscopique de cette réorientation est la perte de l'ambiguïté de jugement sur le chant lui-même. Il semble bien possible que l'interprétation initiatco-mystique de la lamentation de l'âme qui souffre le martyre du dépassement de soi en vue de sa trans-évaluation, fût déjà à sa place. Mais pour mesurer toute l'ampleur des propos de ce chant et voir apparaître pleinement sa valeur initiatique, il a fallu suivre son évolution jusqu'à la toute dernière réorientation et contextualisation qu'il connaît sous la forme du Dithyrambe. Dans le *Chant de l'enchanteur*, Zarathoustra pourrait bien douter de l'authenticité du combat intérieur du « pénitent de l'esprit ». Il s'exprime dans la bonne forme, il dit les bons mots, mais la substance est-elle là aussi ? Dans le cas de la *Plainte d'Ariane*, en revanche, avec son

apparition finale comme *deus ex machina*, Dionysos se porte garant du cheminement initiatique accompli. Dans les deux cas, le dépassement de soi, qui se profile à l'horizon pour l'âme qui chante, est tout à fait inévitable : mais la conscience nécessaire à ce dépassement n'est peut-être pas encore mûre chez l'enchanteur, alors qu'elle semble le devenir dans la perspective qui s'ouvre à Ariane, l'épouse de Dionysos. Ariane devient alors le symbole de l'humanité périssable, qui accepte son dépassement et prépare ainsi l'avènement du surhomme.

Table des matières

Lectures d' <i>Ainsi parlait Zarathoustra</i> : Présentation	7
Gilbert Merlio: Le surhomme nietzschéen : un être singulier ou un exemple pour tous ?	13
I. L'annonce du surhomme	15
II. Les conditions historiques de la survenue du surhomme	21
III. Nature et fonction du surhomme	31
Conclusion	36
Anne Lagny : Comment faire son salut quand Dieu est mort ? Lecture de <i>Auf den glückseligen Inseln</i>	41
Angelika Schöber : Vom Lande der Bildung	59
Alexandre Dupeyrix : Fuir la scène bruyante de l'Histoire : Nietzsche et les « grands événements »	73
I. « Ach ! Bin ich der Dichter müde ! »	73
II. Exposition ou prologue	76
III. Dialogue de Zarathoustra avec le « chien de feu »	83
IV. Épilogue	96
Paolo D'Iorio : L'autre chant de danse	99
I. Qu'est-ce qu' <i>Ainsi parla Zarathoustra</i> ?	99
II. Qui est le Zarathoustra de Nietzsche ?	104
III. Comment parlait Zarathoustra ?	110
IV. Zarathoustra, maître de l'éternel retour	116
V. <i>Vita femina</i> : le sens nouveau du retour	118

VII. Un instant prodigieux	126
VIII. Gloire et éternité	130

Carlotta Santini : L'enchanteur, Ariane et Danaé : métamorphoses d'un Chant de Zarathoustra	133
--	------------

I. Introduction	133
II. Chant d'Ariane ou de l'enchanteur ?	137
III. <i>Les dramatis personae</i>	140
IV. Une confession mystique	145
V. Cœna	150
VI. Un parcours initiatique	153
VII. Conclusion	159

David Simonin : L'ombre – Der Schatten	163
---	------------

Katharina Grätz : „Mittags“, Zarathustras „heimliche feierliche Stunde“	195
--	------------

I. Das Mittagserlebnis	199
II. Traditionsbezüge	205
III. Narrative Struktur und Ironiesignale	212
Schluss	216

Guillaume Métayer : Versions de <i>Zarathoustra</i> : prédication et parodie	219
---	------------

STRUCTURES ÉDITORIALES DU GROUPE L'HARMATTAN

L'HARMATTAN ITALIE Via degli Artisti, 15 10124 Torino harmattan.italia@gmail.com	L'HARMATTAN HONGRIE Kossuth L. u. 14-16. 1053 Budapest harmattan@harmattan.hu
--	---

L'HARMATTAN SÉNÉGAL 10 VDN en face Mermoz BP 45034 Dakar-Fann senharmattan@gmail.com	L'HARMATTAN CONGO 67, boulevard Denis-Sassou-N'Guesso BP 2874 Brazzaville harmattan.congo@yahoo.fr
--	--

L'HARMATTAN CAMEROUN TSINGA/FECAFOOT BP 11486 Yaoundé inkoukam@gmail.com	L'HARMATTAN MALI ACI 2000 - Immeuble Mgr Jean Marie Clise Bureau 10 BP 145 Bamako-Mali mal@harmattan.fr
--	--

L'HARMATTAN BURKINA FASO
Achille Somé – tengnule@hotmail.fr

L'HARMATTAN GUINÉE
Almalya, rue KA 028 OKB Agency
BP 3470 Conakry
harmatanguinée@yahoo.fr

L'HARMATTAN RDC
185, avenue Nyangwe
Commune de Lingwala – Kinshasa
matanglamusadila@yahoo.fr

L'HARMATTAN CÔTE D'IVOIRE
Résidence Karl – Cité des Arts
Abidjan-Cocody
03 BP 1588 Abidjan
espace_harmattan.ci@hotmail.fr

NOS LIBRAIRIES EN FRANCE

LIBRAIRIE INTERNATIONALE 16, rue des Écoles 75005 Paris librairie.internationale@harmattan.fr 01 40 46 79 11 www.librairieharmattan.com	LIBRAIRIE DES SAVOIRS 21, rue des Écoles 75005 Paris librairie.sh@harmattan.fr 01 46 34 13 71 www.librairieharmattan.sh.com
---	---