



UNIL | Université de Lausanne

Faculté des lettres

UNIVERSITÉ DE LAUSANNE  
FACULTÉ DES LETTRES

Mémoire de Maîtrise universitaire ès lettres en Philosophie

DANSER FACE AU SYSTEME : KIERKEGAARD ET NIETZSCHE

par

Philip Mills

sous la direction du Professeur Simone Zurbuchen Pittlik

Session de été 2014

# TABLE DES MATIERES

CHAPITRE I : POURQUOI ET COMMENT PARLER DU STYLE EN PHILOSOPHIE ?	4
I/ LA QUESTION DE L'ECRITURE PHILOSOPHIQUE	4
II/ PENSEE, LANGAGE ET LANGUE : UN ALLER-RETOUR ENTRE PHILOSOPHIE ET POESIE AVEC HEIDEGGER ET MALDINEY	9
III/ DE LA POETIQUE A LA STYLISTIQUE	15
IV/ DANSER FACE AU SYSTEME : UN GESTE METAPHYSIQUE	18
CHAPITRE 2 : L'EXPRESSION SYSTEMATIQUE EN PHILOSOPHIE	22
I/ LE SYSTEME EN PHILOSOPHIE	22
II/ L'EXPRESSION SYSTEMATIQUE DE LA PHILOSOPHIE	26
III/ PAROXYSMES ET ACHEVEMENT DANS LE SYSTEME HEGELIEN	29
A/ LA STRUCTURE DU SYSTEME HEGELIEN	30
B/ L'EXPRESSIVITE OU LA POETIQUE DE L'ENCYCLOPEDIE	32
C/ LE SYSTEME COMME PROJET SCIENTIFIQUE : QUELLE PLACE POUR L'ART ?	36
CHAPITRE 3 : CONTREPOINT ET MISE EN SCENE CHEZ KIERKEGAARD	40
I/ KIERKEGAARD CONTRE HEGEL ET LE SYSTEME	40
II/ UNE ECRITURE ANTISYSTEMATIQUE : PSEUDONYMES, PERSONNAGES ET MISES EN SCENE	41
A/ LA STRUCTURE ENCHASSEE ET LES PSEUDONYMES	42
B/ L'EXPRESSION ET L'EXPRESSIVITE : <i>LA DIALECTIQUE DE LA COMMUNICATION</i>	49
III/ VIVRE CONTRE LE SYSTEME : IL S'AGIT D'UNE CABANE	50
CHAPITRE 4 : DANSER ET PENSER AVEC NIETZSCHE	56
I/ NIETZSCHE CONTRE LE SYSTEME ET LA RIGIDITE DU CONCEPT	56
II/ LA DANSE CONTRE LE SYSTEME : UNE APPROCHE DU <i>ZARATHOUSTRA</i>	65

III/ VERS UNE POETIQUE DE LA PHILOSOPHIE	71
CONCLUSION : VERS UNE STYLISTIQUE DE LA PHILOSOPHIE. LE MODE D'EXPRESSION COMME SIGNIFIANCE	75
I/ LES LANGAGES DES PHILOSOPHES	75
II/ LE STYLE ET LA PHILOSOPHIE	76
III/ VERS UNE POETIQUE DE LA PHILOSOPHIE II : METAPHORE-CONCEPT	78
BIBLIOGRAPHIE	83

# CHAPITRE I : POURQUOI ET COMMENT PARLER DU STYLE EN PHILOSOPHIE ?

## I/ LA QUESTION DE L'ÉCRITURE PHILOSOPHIQUE

Rares sont les philosophes qui se sont occupés de la question du style et pourtant tous, excepté Socrate, ont voulu ou ont dû écrire leurs réflexions afin de les partager. La pensée qu'ils expriment est généralement considérée comme étant un absolu idéal, un pur contenu, dont l'expression, la forme, n'aurait aucune implication sur leur projet, ne serait qu'une nécessité de la transmission de leur pensée. Nous pouvons ici déjà songer à Platon et sa critique, par l'intermédiaire de Socrate, de l'écriture, qui serait une sorte d'obstacle à l'expression et à la transmission de la pensée pure<sup>1</sup>. Chose étonnante si l'on pense au soin que Platon accorde à la conception de ses dialogues, et dont la forme dialogique ressortit d'une stratégie communicationnelle évidente. D'autres philosophes, la plupart pourrions-nous dire, ont jeté un regard critique à l'égard de l'écriture qui ne serait pas capable, selon eux, de rendre compte précisément de leur pensée. Tirailé entre haine et nécessité, le philosophe écrit et nous, qui l'étudions, l'approchons par des textes. Que le philosophe soit heureux ou non de son ouvrage écrit, peu importe ici puisque c'est seulement par ce texte que nous pouvons avoir accès à sa pensée. Le texte est donc fondamental pour la philosophie<sup>2</sup> et il est nécessaire de le prendre en compte dans sa textualité même.

Nous approchons les philosophes et la philosophie par les textes ; cela semble être une évidence qui n'est, néanmoins, pas acceptée par tous. Mais cette évidence qui permet de parler du style en philosophie – qui demande à en parler – reste encore à démontrer, pour autant que cela soit possible. Le problème majeur d'une conception de la philosophie comme pure idée, comme pure pensée, est que le texte perd sa nécessité

---

<sup>1</sup> L'écrit possède, pour Socrate, le désavantage d'être figé et de ne pas pouvoir se défendre tout seul, voir *Phèdre*, 275d-e, *Œuvres complètes*, p. 1293.

<sup>2</sup> Il n'y a en effet aucun autre mode d'expression de la philosophie que le texte. Certains penseurs, Sartre par exemple, ont tenté de mettre en scène la philosophie dans le théâtre mais ce n'est pas dans la représentation que le caractère philosophique est présent mais bien dans le texte de la pièce. Les autres arts, pictural, musical, etc., même s'ils peuvent ressortir du domaine conceptuel – pensons ici à l'art conceptuel du XXe siècle par exemple – ne sont pas à proprement parler considérés comme de la philosophie. Une œuvre d'art ou une pièce de théâtre peut être philosophique, c'est-à-dire qu'elle met en scène et transmet des idées philosophiques, mais ne constitue jamais une philosophie à part entière.

d'être. Considérer la philosophie comme des idées, et donc l'histoire de la philosophie comme une histoire des idées, a ce désavantage non négligeable qu'il rend contingente l'existence même des textes qui nous permettent l'étude de – et l'accès à – la philosophie. Si la philosophie n'est qu'une combinaison d'idées, alors un résumé, une réduction d'un texte à ses idées essentielles, pourrait prendre lieu et place du texte lui-même. Mais pourquoi le philosophe ne l'a-t-il pas exprimée ainsi dès le départ, sa philosophie ? Et s'il le fait, s'il réduit au maximum le texte pour n'en garder que les idées essentielles, ce qui reste est toujours du texte. L'écriture « *more geometrico* » de Spinoza semble être une réduction à l'extrême des développements textuels et elle fait pourtant partie des écritures les plus particulières. Réduire un texte à de simples idées est une perte d'un quelque chose qui transparaît, justement, uniquement dans le texte. Ces quelques remarques n'ont évidemment pas valeur de preuves, mais constituent des arguments pertinents et de bons indices en faveur d'une conception textuelle de la philosophie<sup>3</sup>.

Une telle approche textuelle pourrait se rapprocher de l'approche herméneutique, telle qu'elle a été élaborée par Ricoeur<sup>4</sup> et Gadamer<sup>5</sup> entre autres mais certaines divergences subsistent néanmoins. L'herméneutique met en place une interprétation du texte ainsi que tous les éléments nécessaires pour une telle interprétation. Elle prend donc comme appui pour son interprétation le texte lui-même et c'est en ceci que l'herméneutique est une approche textuelle des textes. Mais davantage qu'une interprétation d'un texte écrit, l'approche que nous élaborons tente d'appréhender le mode de fonctionnement du texte, c'est-à-dire son développement textuel. C'est derrière ce développement textuel que l'auteur transparaît, plus précisément, le geste philosophique de l'auteur. Au cours de

---

<sup>3</sup> Nous considérons donc la philosophie comme texte et non comme discours, comme le font Frédéric Cossuta et Dominique Maingueneau (voir notamment les articles COSSUTA, Frédéric, « Discours philosophique, discours littéraire : le même et l'autre ? », *Rue Descartes*, n°50, 2005, pp. 6-20 ; MAINGUENEAU, Dominique, « Code langagier et scène d'énonciation philosophique », *Rue Descartes*, n°50, 2005, pp. 22-33 ; MAINGUENEAU, Dominique, « L'énonciation philosophique comme institution discursive », *Langages*, n°119, 1995, pp. 40-62). La raison est que cette distinction texte-discours ne nous semble pas nécessaire pour notre projet et que notre notion de texte inclut leur notion de discours. Nous ne désirons pas non plus reprendre leur distinction terminologique entre « discours constituants » et « discours fondateurs » car elle ne nous semble pas pertinente pour notre analyse.

<sup>4</sup> Voir RICOEUR, Paul, *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, 2013. Ce recueil d'articles de Paul Ricoeur met en lien l'herméneutique avec d'autres disciplines telles que le structuralisme ou la psychanalyse. Le chapitre « Existence et Herméneutique » (pp. 23-50) est particulièrement éclairant sur ce qu'est l'herméneutique pour Ricoeur.

<sup>5</sup> Voir GADAMER, Hans Georg, *Vérité et méthodes. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, 1996.

l'évolution des différentes théories de la critique littéraire<sup>6</sup>, l'attention a été portée sur l'auteur, le texte ou le lecteur. Ces diverses théories ont été critiquées, notamment celle qui place l'auteur, c'est-à-dire la vie de l'auteur, au centre de toute interprétation du texte : Proust dans *Contre Sainte-Beuve*<sup>7</sup> ou Barthes dans « La mort de l'auteur<sup>8</sup> », élaborent tous deux une critique de cette approche biographique. Ces critiques sont à notre avis tout à fait fondées et c'est pourquoi nous préférons parler d'un geste de l'auteur plutôt que de l'auteur lui-même. Le geste en tant que tel ne contient et n'implique pas la biographie de l'auteur : le geste est évidemment lié à l'auteur – et donc en partie à sa biographie – mais celle-ci n'est pas fondamentale et n'est parfois pas significative dans l'analyse de l'œuvre<sup>9</sup>. Notre approche place l'importance sur le texte, sans nier pour autant l'existence et la présence de l'auteur (du moins de son geste) dans le texte.

Nous partons donc du principe que la philosophie est avant toute chose textuelle. C'est cette textualité qui recèle en elle la question du style et qui reste à étudier. Considérer la textualité de la philosophie, c'est étudier la manière dont le philosophe construit et agence son propos, et, surtout, présente sa pensée au monde extérieur. Le style serait donc la forme, le texte dans son extériorité pour parler en langue hégélienne, alors que l'idée serait le fond, le texte dans son intériorité. Et au cours des nombreux siècles de l'histoire de la philosophie, l'intériorité a toujours joui d'un statut supérieur à l'extériorité. L'intériorité des diverses philosophies a donc déjà maintes fois été traitée et c'est l'extériorité qui nous occupe ici. Ou plutôt, c'est l'extériorité en tant qu'elle dit quelque chose de l'intériorité. Car le dualisme forme-contenu est, comme tout dualisme, une construction binaire qui ne permet pas de rendre compte du texte dans sa textualité même. Mais dès lors, si le texte est à la fois forme et contenu, et si cette distinction binaire n'est pas pertinente, il faut considérer le texte comme une union entre forme et contenu dont ni l'un ni l'autre ne peut exister indépendamment.

---

<sup>6</sup> Pour un survol des différentes théories de critique littéraire, voir les ouvrages d'Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, et d'Anne Maurel, *La critique*, qui exposent tous deux les différentes théories selon que l'accent est mis sur l'auteur, l'œuvre ou le lecteur.

<sup>7</sup> PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, voir notamment le chapitre « La méthode de Sainte-Beuve »

<sup>8</sup> BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue*, pp. 61-67.

<sup>9</sup> Certains auteurs au contraire tentent de réévaluer l'importance du biographique dans la philosophie, voir notamment : COSSUTA, Frédéric, DELORMAS, Pascale et MAINGUENEAU, Dominique (éds.), *La vie à l'œuvre. Le biographique dans le discours philosophique*, 2012.

Ce dualisme questionne également, de manière connexe, la place de la philosophie. Non sa définition – tâche peut-être impossible tant chaque philosophie est propre à un auteur et, en ce sens, se définit contre les philosophies précédentes – mais sa place, c'est-à-dire le lieu où elle se situe dans les différents domaines des productions humaines. Le style d'écriture des philosophes les place dans une certaine tendance : scientifique ou artistique<sup>10</sup>. Mais même la science n'est pas intériorité pure, ni l'art extériorité. Nombre de philosophes se sont qualifiées comme ressortissant du domaine scientifique, pensons à Descartes ou Hegel par exemple, mais pourtant la philosophie n'est pas tout à fait équivalente à la science, et ce encore moins de nos jours où l'extrême spécialisation est de rigueur tant dans le monde scientifique que dans les affaires courantes. Il y a évidemment un lien très fort entre philosophie et science, notamment au XVIIe siècle où la philosophie est considérée comme une science et où de nombreux auteurs sont à la fois scientifiques et philosophes : Hobbes et Leibniz par exemple s'intéressaient de très près aux mathématiques. Contrairement à cette tendance scientifique, peu de philosophes se sont dirigées vers le domaine artistique, Nietzsche étant certainement l'auteur que l'on assimile le plus couramment à l'image d'un philosophe-artiste<sup>11</sup>. La critique de l'art élaborée par Platon et la considération aristotélicienne de la philosophie comme science ne sont probablement pas étrangères à cet évitement de l'art par la philosophie. C'est principalement au XIXe siècle et surtout au XXe (même si des auteurs des siècles précédents se rapprochent du domaine artistique et ce à toutes les époques) que la philosophie s'est le plus explicitement rapprochée de l'art. Mais, comme pour la science, la philosophie n'est pas art, du moins pas entièrement. La philosophie se situe dans un entre-deux, entre science et art, et possède cette caractéristique commune avec ces deux domaines que de proposer une vision sur le monde. Le dualisme science-art atteint ses limites : la philosophie est entre les deux, tendant tantôt vers l'un ou l'autre pôle. Néanmoins, la part artistique de la philosophie, tout comme la part scientifique, n'est jamais complètement éliminée.

---

<sup>10</sup> Berel Lang dans son article « The style of method: repression and representation in the genealogy of philosophy » construit une réflexion intéressante visant à rapprocher la méthode en philosophie du style en littérature et dans les arts. Son ouvrage *The Anatomy of philosophical style: literary philosophy and the philosophy of literature*, cherche également à comprendre dans quel sens le style a une pertinence en philosophie.

<sup>11</sup> Sur la question du philosophe-artiste, voir l'article de Jean-Noël Vuarnet, « Le philosophe-artiste », dans lequel l'auteur développe cette notion en rapport à Nietzsche.

La question de la philosophie comme science a déjà été maintes fois traitée par les critiques et les philosophes sont peut-être les premiers à s'en occuper. Mais la question de la philosophie comme art est bien moins représentée et mérite de plus amples développements. Ce qui distingue la philosophie de l'art et de la science n'est ni l'objet, ni le mode d'expression. En effet, l'objet de ces trois domaines reste le monde, et le mode d'expression reste langagier<sup>12</sup>. Ce qui les distingue est davantage l'approche, l'attitude adoptée face à cet objet qu'est le monde. Cette attitude – qui peut être rapprochée de la méthode en tant qu'elle précise la manière dont l'auteur construit son propos – transparaît dans le mode d'expression et dit quelque chose du projet lui-même. Ce mode d'expression constitue, d'une certaine manière, l'être propre de chacun de ces domaines.

La science a son mode opératoire précis (quoique variant légèrement selon les époques, c'est-à-dire selon les définitions de la science elle-même), qui cherche une expression la plus neutre possible<sup>13</sup>, qui vise une clarté d'exposition. La clarté d'exposition est évidemment également présente chez Descartes qui tente de trouver des fondements philosophiques aussi certains que les fondement mathématiques. Mais son expression n'est pas équivalente à celle des mathématiques et de loin, preuve en est l'écriture sous forme de méditation de sa métaphysique. L'écriture « *more geometrico* » fait un pas de plus en direction de la science, mais l'*Ethique* de Spinoza n'a presque plus rien, si ce n'est la forme, d'une démonstration géométrique. Les nombreux développements textuels que Spinoza propose, dans les scolies notamment, mettent en avant le caractère écrit de sa philosophie plus que son caractère géométrique. Et même la forme n'est pas tout à fait identique à celle des démonstrations géométriques.

---

<sup>12</sup> Dans la mesure où l'on considère ici l'art écrit : littérature ou poésie par exemple. La réflexion pourrait être élargie à d'autres arts pour autant que nous les approchions par une théorie du signe telle que Saussure la fonde. L'art pictural pourrait dès lors également être interprété sur le mode de la binarité signifiant-signifié.

<sup>13</sup> Nous pouvons penser ici au *Degré zéro de l'écriture* tel que Roland Barthes le théorise. Si le style est un écart par rapport à la norme, alors le degré zéro est l'adéquation parfaite à la norme, c'est-à-dire une neutralité absolue et une non créativité dans la langue. L'ouvrage de Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, explicite également cette différence par ses analyses statistiques des textes poétiques et scientifiques, ces derniers faisant preuve d'une non inventivité parfaite dans leur usage de la langue. Néanmoins, cette méthode structurale et statistique, et bien qu'elle permette de mettre en évidence des éléments intéressants, n'est pas tout à fait à même de rendre compte précisément de ce qui se passe au niveau même de la langue.



L'art (et nous nous concentrerons sur la poésie) a également ses spécificités propres quant à son mode d'expression. L'art ne vise généralement aucune démonstration ; il ne cherche pas à prouver mais à faire éprouver. Au fondement de l'art poétique se situe non la preuve (qui ressortit du domaine scientifique) mais une émotion transmise à un lecteur. Les enchaînements ne fonctionnent pas sur un mode logique (A implique B par exemple) comme le fait la science mais sur un mode que l'on pourrait nommer dialogique : A dialogue avec B et ce dialogue est réciproque. Se génère donc, par contiguïté spatiale ou temporelle, un dialogue, une association entre deux termes ou plus. Cette notion d'association est fondamentale dans le fonctionnement poétique d'un texte : en effet, c'est par l'association poétique que se génèrent les effets de sens ; les mots viennent modifier le sens de ceux auxquels ils sont associés.

Ces quelques remarques, brèves mais néanmoins nécessaires, nous permettent de placer la philosophie entre ces deux domaines. Non pas qu'elle soit dépendante de l'un ou l'autre, mais qu'elle fonctionne sur un mode propre qui se rapproche tantôt de l'un ou de l'autre. La proximité possible entre les modes de fonctionnement scientifique et philosophique est suffisamment évidente, c'est-à-dire déjà traitée par de nombreux auteurs dont les philosophes eux-mêmes, pour que nous ne nous y attardions pas davantage : on peut ici penser à Kant et ses *Prolégomènes à toute métaphysique future qui pourra se présenter comme science* ou à la tradition dite « analytique » de la philosophie pour ne citer que deux exemples. Ce qui nous intéresse ici est le rapprochement possible entre les modes de fonctionnement philosophique et poétique. Avant même de pouvoir nous attaquer à la question du style en philosophie, il nous est nécessaire d'emprunter un détour du côté de la poésie. C'est par l'existence d'un lien entre philosophie et poésie que nous pourrions ensuite déterminer le mode d'expression propre à la philosophie et justifier la nécessité d'une stylistique de la philosophie.

## II/ PENSEE, LANGAGE ET LANGUE : UN ALLER-RETOUR ENTRE PHILOSOPHIE ET POESIE AVEC HEIDEGGER ET MALDINEY

Afin d'élaborer une conception claire d'une stylistique de la philosophie, nous opérons donc un détour vers la relation entre philosophie et poésie. Et pour effectuer ce détour, nous nous appuyerons sur des textes de Heidegger et de Maldiney, qui nous aideront d'une part à circonscrire la question et nous permettront d'autre part d'élaborer notre

propre conception. La relation entre philosophie et poésie questionne diverses notions qu'il s'agit d'expliciter. Pensée – en tant que développement d'idées –, langage et langue en sont les trois principales ; il est impossible de comprendre cette relation sans traiter de ces trois notions. Nous ne voulons pas ici traiter de la relation conflictuelle qu'entretiennent souvent philosophie et poésie<sup>14</sup> – pensons ici à Platon qui « bannissait » les poètes de sa cité – mais de ce qui rapproche et de ce qui distingue ces deux domaines dans leur être propre, c'est-à-dire la relation qui existe entre les fondements de ces deux domaines. Et comme l'un et l'autre sont exprimés par le langage, nous nous devons de comprendre la relation entre pensée et langage, et même entre pensée et langue<sup>15</sup>. Le chemin que nous suivons est circulaire, et c'est en cela qu'il s'agit à la fois d'un aller-retour et d'un détour, partant de la philosophie pour y revenir, en passant successivement par la pensée, le langage, la langue et la poésie. Un aller : partir de la philosophie pour la rapprocher de la poésie. Un retour : partir de la poésie pour la distinguer de la philosophie.

Nach dem Gesagten ist das Philosophieren das Denken und jedes Denken ist schon irgendwie ein Philosophieren<sup>16</sup>.

Pour Heidegger, la première étape est évidente : penser c'est philosopher et réciproquement, avec toutefois une légère modalisation par le biais du *irgendwie*. Néanmoins, une différence subsiste, celle-là même qui permet la différenciation d'un homme ordinaire d'un philosophe. L'homme ordinaire séjourne (*sich aufhalten*) dans la philosophie alors que le philosophe y habite (*wohnen*). Cette distinction est basée sur l'accoutumance : l'homme habite ou séjourne dans un domaine selon qu'il y est accoutumé ou non. La philosophie, en tant que *penser*, est un domaine dans lequel l'homme séjourne, sans y habiter pour autant. Tout le monde pense, c'est-à-dire que, d'une certaine manière, tout le monde séjourne dans la philosophie, alors que seuls les philosophes y habitent. Tout comme la philosophie, l'art est également un domaine dans lequel l'homme séjourne et l'artiste habite. Un premier pont est jeté entre philosophie et

---

<sup>14</sup> Voir par exemple BARFIELD, Raymond, *The Ancient Quarrel between Philosophy and Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

<sup>15</sup> La différence entre langage et langue, qui ne va pas de soi et qui reste encore à expliciter et à définir, jouera par la suite un rôle important. Disons pour l'instant que le « langage » réfère à un mode opératoire, une grammaire peut-être, alors que la « langue » appelle une création, une poétique et une poïétique.

<sup>16</sup> HEIDEGGER, Martin, « Denken und Dichten », *Gesamtausgabe Bd. 50*, p.92 : « Suivant ce que nous avons dit, philosopher, c'est penser ; et penser, c'est chaque fois déjà en quelque manière philosopher » (trad. Adéline Froidecourt, p. 105)

art : ce sont deux domaines, c'est-à-dire qu'ils ont un statut similaire. Mais une différence subsiste, la différence de leurs êtres propres. Ce premier rapprochement permet à Heidegger d'enchaîner sur la relation plus précise qui existe entre pensée et poésie. La philosophie est, d'une certaine manière, penser et le penser est proche du poétiser.

Pensée et poésie ont un trait commun : elles sont à la fois songer (*sinnen*) et dire (*sagen*). « Dann hat das Denken sowohl wie das Dichten je darin seine Auszeichnung, dass sie je ein Sinnen und ein Sagen sind, worin die Besinnung auf das, was ist, zur Sprache kommt<sup>17</sup> ». La parole, c'est-à-dire le mode de transmission et de communication, est ce qui rapproche pensée et poésie. Ce rapprochement est précisé davantage, pensée et poésie sont plus proches que pensée et peinture par exemple, et ce en raison d'une caractéristique commune : le langage. Puisque pensée et poésie sont *dire*, elles sont par là même langage, de nature langagière : « Ihre Werke und nur ihre sind sprachlicher "Natur"<sup>18</sup> ». C'est donc le travail de la langue qui construit pensée et poésie. Elles n'existent que dans et par la langue. Il ne faut néanmoins pas se précipiter et identifier pensée et poésie pour autant. « *Denken und Dichten* – je ein Sinnen, je ein Sagen : das sinnende Wort<sup>19</sup> » : le songe et le dire unissent ces pensée et poésie. Mais en même temps qu'ils les unissent, ils révèlent également leur frontière – peut-être commune – et leur différence.

Das Dichten und das Denken begegnen sich nur dann und nur so lange im selben, als sie entschieden in der Verschiedenheit ihres Wesens bleiben. [...] Dasselbe lässt sich nur sagen, wenn der Unterschied gedacht wird<sup>20</sup>.

Pensée et poésie sont proches, mais possèdent chacune leur être propre. Leur proximité ne se révèle que par leur différence. Pour tenter de développer plus avant cette réflexion et la relation entre pensée, langage, langue et poésie, nous laissons ici Heidegger et

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 94 : « La pensée aussi bien que la poésie tirent alors chacune ce qui les signe de ce qu'elles sont chacune songe et dire, où songer à ce qui est vient à la parole » (trad. Adéline Froidecourt, p. 108)

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 139 : « Leurs œuvres, et les leurs seulement, sont de nature langagière. » (trad. Adéline Froidecourt, p. 156)

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 156 : « *Penser et poétiser* – chaque fois songer, chaque fois dire : la parole qui songe » (trad. Adéline Froidecourt, p.175)

<sup>20</sup> HEIDEGGER, M., « ...dichterisch wohnt der Mensch... », in Gesamtausgabe, Bd. 7, Frankfurt am Main : Vittorio Klostermann, 1990, pp. 196-197 : « Poésie et pensée ne se rencontrent dans le « même » que lorsqu'elles demeurent résolument dans la différence de leur être et aussi longtemps qu'elles y demeurent. [...] On ne peut dire le « même » que lorsque la différence est pensée » (trad. A. Préau, p. 231)

allons suivre, quelques instants du moins, Henri Maldiney sur le chemin qu'il trace à travers la langue.

Ce philosophe français du XX<sup>e</sup> siècle a été fortement influencé par Heidegger et sa pensée sur la langue permet de mettre en avant cette influence. Il propose néanmoins des réflexions différentes sur la langue en accordant notamment une grande importance au rythme (tant en poésie qu'en art en général). Ce qui unit le penseur et le poète est, pour Maldiney, le travail de la langue. Penseurs et poètes – Maldiney qualifie d'ailleurs de « penseurs poètes<sup>21</sup> » Parménide et Héraclite – travaillent tous deux la langue mais de manière différente. La philosophie comme la poésie sont donc tributaires de la langue : « La philosophie du *Logos*, c'est-à-dire la philosophie à l'état naissant, explicite consciemment la "réflexion effective" qui est immanente à la langue même<sup>22</sup> ». La langue, et non plus la parole ni le langage, est ici fondamentale. La philosophie naît par un travail de la langue qui va modifier le fonctionnement de la langue initiale – ce qui est radicalement différent d'un travail *sur* la langue, comme le font par exemple les philosophes du langage ou les linguistes. La philosophie crée sa langue par son travail. Ce qui intéresse Maldiney c'est le travail de la langue comme formation et création de la langue et non comme simple utilisation de celle-ci.

Le poète et le philosophe entretiennent ainsi un rapport particulier avec la langue. Et la langue entretient un rapport étroit avec la pensée : « *Bilden*, c'est mettre en image, en forme, en œuvre. *Dichten* qui désigne l'acte éminent du poète a le sens de *fonder en condensant*. Ce qui est proprement penser (*Denken*)<sup>23</sup> ». Par cette trilogie *Bilden-Dichten-Denken*, Maldiney tente de comprendre les potentialités de la langue. Il y a un *penser* du poète et un *penser* du mythe qui disent tous deux quelque chose sur le *penser* lui-même. Mise en forme par le *Bilden*, fondée par le *Dichten*, la pensée naît avec le langage. Il y a ainsi une langue spécifique du poète « et le poème n'a d'autre avènement que l'autogenèse de sa propre langue, que toute son énergie de puissance maintient à

---

<sup>21</sup> MALDINEY, Henri, *Aîtres de la langue et demeures de la pensée*, Paris, Cerf, 2012, p. 172.

<sup>22</sup> *Idem.*

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 181.

jamais *hors discours*<sup>24</sup> ». Voilà la distinction essentielle : langue poétique et discours, c'est-à-dire langage commun selon Maldiney, sont opposés<sup>25</sup>.

Si la langue poétique et le langage courant sont différents, c'est qu'ils ont chacun un fonctionnement et une visée propre. « Si les mots en langue sont sans voisinage, si dans le discours ils sont en servitude mutuelle selon le régime de la copropriété de la phrase, dans la séquence poétique leurs rapports sont de pur voisinage<sup>26</sup> ». Les mots de la poésie sont donc autonomes, ils n'ont pas besoin d'être intégrés dans une structure syntaxique pour faire sens. Les mots ne sont pas subordonnés les uns aux autres selon une fonction (sujet, verbe, prédicat, etc.) mais existent côte à côte. Ils opèrent ce que nous pourrions nommer une *contamination sémantique*, c'est-à-dire que le sens d'un mot transfère une partie de son sens sur ceux qui l'entourent<sup>27</sup>. Il est intéressant ici d'élargir quelque peu cette notion de *contamination sémantique*, non seulement aux mots eux-mêmes, mais également aux unités plus larges. Par exemple, le sens d'un aphorisme nietzschéen peut contaminer le suivant et réciproquement. Il y a une *contamination sémantique* des éléments cotextuels, des textes qui entourent et isolent une unité choisie. Il est donc possible et judicieux d'étendre l'analyse de Maldiney à des unités de sens plus grandes que les mots eux-mêmes. Cette notion de *contamination sémantique* peut s'appliquer sur trois niveaux au moins : le niveau de la phrase ou de la parataxe, le sens d'un mot peut contaminer ceux qui le côtoient et réciproquement ; le niveau cotextuel, où l'unité textuelle choisie (phrase, aphorisme, paragraphe, poème, etc.) peut avoir un impact sur celles qui l'entourent ; le niveau intertextuel<sup>28</sup>, où un texte contamine le sens d'un autre, par exemple dans le cas de la réécriture ou de la parodie. La *contamination sémantique* est à comprendre comme une notion dynamique réciproque, un mot ou un texte influençant le sens de son entourage et étant lui-même

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p.266.

<sup>25</sup> Cette distinction entre langage commun et langue poétique est également mise en évidence par Emile Benveniste, dans les notes qu'il avait écrites en vue d'un article sur Baudelaire, aujourd'hui retranscrites et publiées dans l'ouvrage édité par Chloé Laplantine : BENVENISTE, Emile, *Baudelaire*, 2011.

<sup>26</sup> MALDINEY, Henri, *L'art, l'éclair de l'être*, 2012, p. 57.

<sup>27</sup> Le fonctionnement de la *contamination sémantique* telle que nous la définissons serait proche du fonctionnement de la métaphore avec laquelle un terme vient modifier le sens de l'autre par une relation d'identité ou par une interaction comme le dit Max Black dans son article « Metaphor ».

<sup>28</sup> Dans le cadre de l'intertextualité, nous pourrions également inscrire cette *contamination sémantique* dans le champ assez large de la *Metaphorologie* que Hans Blumenberg développe (voir BLUMENBERG, Hans, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, 1998). Selon lui, l'historicité d'une métaphore impacte sur le mot, il analyse par exemple les nombreuses métaphores de la vérité afin de montrer comment ces métaphores modifient le sens du mot. En ce sens, l'historicité d'une métaphore, et l'historicité du mot inscrit dans ces diverses métaphores, entraînerait ce que nous nommons une *contamination sémantique*.

influencé par ce qui l'entoure. Cette notion répond donc à la conception dynamique de la langue que nous mettons en avant avec Maldiney, le sens n'est pas seulement dans la succession mais également dans l'interaction. C'est cette interactivité qui permet de travailler la langue afin de donner aux mots des significations différentes de celles qui lui sont habituellement attribuées.

Par le travail de la langue, c'est-à-dire du langage commun, le poète crée sa propre langue, qui fonctionne selon les modalités qu'il a définies. « Dans ce double transfert des choses à la langue et de la langue aux choses, Hölderlin a reconnu, et nommé *métaphore*, l'acte fondateur de toute poésie<sup>29</sup> ». Au fondement de la poésie est la métaphore. C'est par la métaphore, c'est-à-dire à proprement parler un transfert, un déplacement de sens, que le poète crée sa langue. Et cet acte fondateur est un acte de pensée. Mais la métaphore n'est pas à proprement parler un acte philosophique. Il n'y a pas d'équivalence entre poésie et philosophie, mais une proximité très forte. Il y a un *penser* proprement philosophique, tout comme il y a un *penser* proprement poétique qui est, comme nous l'avons vu, la métaphore comme acte fondateur du langage. Et chez le philosophe qu'en est-il ? Voilà le cercle presque bouclé mais il nous reste à distinguer philosophie et poésie après les avoir rapprochés.

Au commencement de la poésie était donc la métaphore. Contentons-nous de dire pour l'instant qu'au fondement de la philosophie est le concept forgé par la pensée<sup>30</sup>. Et que métaphore et concept entretiennent une relation étroite : ils sont deux versants d'un même acte fondateur. Le poète, par la métaphore, crée sa propre langue en déployant les potentialités du langage commun, c'est-à-dire en donnant à des mots des significations qu'ils n'avaient pas ou qu'ils avaient perdues. Et en ce sens là, le travail du philosophe, par le concept, n'est pas radicalement différent. Mais si le poète utilise la langue de manière à générer des *contaminations sémantiques*, le philosophe l'utilise quant à lui davantage de manière à créer des liens logiques. Cela n'empêche évidemment en rien la philosophie d'utiliser le mode d'expression de la poésie, mais il subsiste toujours une différence. Philosophie et poésie ont ce point commun qu'elles sont toutes deux créations de langue, mais se distinguent par les moyens utilisés à cet effet. La

---

<sup>29</sup> MALDINEY, Henri, *L'art, l'éclair de l'être*, 2012, p. 139.

<sup>30</sup> Comme le disent Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*

philosophie n'est pas à proprement parler poésie mais peut parfois y tendre sans jamais l'atteindre réellement et réciproquement.

### III/ DE LA POETIQUE A LA STYLISTIQUE

Après ce détour nécessaire qui nous a permis de mettre en évidence le caractère de création de langue de la philosophie, il nous faut faire un pas de plus et tenter de comprendre cette langue créée. Il y a création de langue par le concept dans la philosophie, et cet acte de création, nous l'avons vu, se rapproche de l'acte de création de langue par la métaphore dans la poésie. *Conceptualiser* et *métaphoriser* sont deux actes similaires de création de langue, mais utilisant des moyens différents. Nous pourrions évidemment nous attarder bien davantage sur ces deux actes, ces deux modes de création, mais ce n'est pas ici notre propos principal. Ce qu'il nous faut maintenant essayer de comprendre, c'est comment cette création de langue se reflète dans le texte philosophique. Le détour nécessaire que nous avons emprunté nous a menés vers une poétique de la philosophie, comme une tendance de la philosophie vers l'art – tout comme la philosophie a une tendance vers la science. Nous devons maintenant élargir cette réflexion, non plus en rapport à la poésie seule, mais dans la textualité même de la philosophie. Et cet élargissement est à proprement parler le passage d'une poétique à une stylistique.

La notion de style est éminemment complexe et peu de gens s'accordent sur une définition claire de celle-ci<sup>31</sup>. Sans entrer dans le débat, nous allons considérer le style comme étant simplement les caractéristiques formelles et structurelles d'un texte. Entrent ainsi dans le style tant les constructions syntaxiques que les constructions textuelles. La philosophie est texte et, comme tout texte, elle est forme et contenu. Mais cette dichotomie est toujours arbitraire et la forme dit quelque chose du contenu et le contenu de la forme. Ces deux notions sont certes distinguables, mais indissociables.

Cette notion de style se distingue de celle de genre telle qu'on peut la trouver dans la théorie des genres littéraires. Le style n'est pas à proprement parler un critère regroupant différents textes sous une même catégorie mais un emploi de la langue

---

<sup>31</sup> Voir par exemple l'article de Aaron Meskin dans *The Routledge Companion to Aesthetics* qui expose assez brièvement et assez clairement un nombre de problématiques liées à la notion même de style. Un des ouvrages clés sur la notion de style (mais plus dans le domaine de l'art pictural) est celui de Meyer Shapiro, *Style Artist, Society*.

propre à chaque philosophe – et plus largement à chaque écrivain. Un dialogue de Platon et un dialogue de Berkeley appartiennent au même genre, celui du dialogue, alors que Platon et Berkeley n'ont pas le même style. Le style peut être conditionné par un genre, en ce sens que certains genres appellent certains styles mais cette relation n'est jamais contraignante. Au contraire, le style est justement un écart par rapport à la norme alors que le genre est une norme. Cette notion de genre est de plus contestée puisqu'elle fige des caractéristiques alors que la production de textes est essentiellement dynamique. Tout comme la notion de genre, la notion de style est employée en littérature et non en philosophie, ou du moins elle est moins employée en philosophie qu'en littérature. Certains auteurs tentent d'employer et d'appliquer ces notions de style et de genre en philosophie. Berel Lang et Manfred Frank par exemple tentent tous deux de considérer le style en philosophie. La thèse commune à ces deux auteurs, et que nous partageons également, est que la différence entre la littérature et la philosophie n'est pas un abîme qui sépare deux domaines. Manfred Frank considère que cette différence est quantitative plutôt que qualitative<sup>32</sup> alors que Berel Lang tente davantage de trouver des points communs entre littérature et philosophie<sup>33</sup>. Le style est une notion qui permet de parler de la manière dont le texte philosophique est écrit. Le style se rapporte évidemment à la forme, et ce en tant qu'elle fait sens. Et cette forme peut très bien tendre vers la poésie, comme nous l'avons vu. La poétique de la philosophie que nous avons aperçue plus haut est présente dans le style, et les philosophes peuvent choisir de tenter de l'éradiquer au maximum de leur texte ou de l'utiliser comme moyen d'expression nécessaire.

Ce choix possible entre éradication et utilisation du poétique semble catégoriser les philosophes en deux groupes : les poètes et les autres, ceux qui visent non un caractère

---

<sup>32</sup> FRANK, Manfred, *Stil in der Philosophie*, p. 69 : « Wer die Unterschiede zwischen philosophischen und literarischem Schreiben nur im Termen von Genre-Differenzen angeben kann, hat sich noch gar nicht prinzipiell zum Thema geäußert. Und der Hinweis darauf, daß wir uns in der Tat im alltäglichen Leben die Urteilsfähigkeit zutrauen, zwischen einem Stück Revolver-Journalismus, einem Monolog von Shakespeare und David Kaplans expositorischem Essay *Demonstratives* zu unterscheiden, beweist nur: daß wir da Unterschiede sehen, aber nicht: daß sie prinzipiell sein müssen. Auch Unterschiede des Grades sind Unterschiede. Ich meine, daß der literarische Diskurs vom innovativen Gebrauch der Umgangssprache nicht prinzipiell/qualitativ, sondern nur quantitativ unterschieden ist ». Manfred Frank met ainsi en place une échelle de gradation entre langage commun et langage poétique. La philosophie se situe entre ces deux pôles sans s'identifier ni à l'un ni à l'autre.

<sup>33</sup> Cf. LANG, Berel, *The Anatomy of philosophical style: literary philosophy and the philosophy of literature* ; « Plotting Philosophy: Between the Acts of Philosophical Genre » ; « The style of method: repression et representation in the genealogy of philosophy ».



poétique mais un caractère scientifique. Nous aurions ainsi affaire à ces deux catégories de philosophes que sont les artistes et les scientifiques ou, pour reprendre Baudelaire, « Les amoureux fervents et les savants austères<sup>34</sup> ». En ce sens nous suivrions George Steiner qui classe les philosophes en deux groupes :

There are the builders of systems, the architects of enclosure and addicts of totality such as Aristotle, Hegel or Comte. And there are the raiders, often solitary, on meaning and the world, the technicians of lightning striking as it were from the periphery, « lightning » being in both Heraclitus and Nietzsche a methodological password<sup>35</sup>.

Néanmoins, nous nous devons de nuancer cette assertion. Classer les philosophes en deux groupes, les systématiques et les autres, ne permet pas de rendre compte finement de l'histoire de la philosophie. Peut-être Aristote aurait-il pu être placé dans l'autre groupe si nous avions eu accès à ses dialogues perdus, et Platon aurait peut-être été considéré comme un systématique pur si nous avions eu accès aux textes destinés à ses étudiants. Cette spéculation ne prouve évidemment rien si ce n'est que l'histoire de la philosophie telle que nous l'approchons se base sur ce mythe fondateur, ce duel entre Platon et Aristote, et ce tant au niveau de la forme qu'au niveau du contenu. Nous ne considérerons donc pas cette dichotomie comme deux types de philosophies, comme deux catégories fermées, mais comme deux élans parfois opposés, parfois parallèles de la philosophie vers les deux pôles que sont l'art et la science. Ces deux tendances sont toujours implicitement présentes et disent quelque chose de la philosophie de l'auteur. Le style devrait donc refléter l'importance accordée par le philosophe à l'une et l'autre de ces tendances.

Ce faisant, dans le style est contenu en germe le projet de l'auteur, l'attitude qu'il adopte face au monde. Le choix d'un mode d'expression ou d'un autre reflète le fondement de la langue du philosophe, l'acte créateur de langue par le concept. L'analyse du style se révèle donc être un moyen d'approcher, d'entrer dans la philosophie d'un auteur. Elle ne dit certes pas tout, la philosophie n'est pas seulement style, mais comme la forme dit le fond, le fond n'est accessible que par la forme. Le style en tant que tel est le révélateur du geste philosophique. « Le style c'est l'homme »

---

<sup>34</sup> BAUDELAIRE, Charles, « Les Chats », *Les fleurs du mal*, p.89.

<sup>35</sup> STEINER, George, *The Poetry of Thought*, p. 157.

disait Buffon<sup>36</sup>, nous pourrions le reprendre et dire : « Le style, c'est le geste de l'homme ». Ce que fait l'auteur, et qui ne correspond pas nécessairement à ce qu'il prétend ou dit faire, est accessible par l'analyse du style. Ce geste philosophique révélé est d'une importance fondamentale puisque c'est en lui, d'une certaine manière, qu'est contenue en germe la définition de la philosophie propre à l'auteur. L'analyse du style doit donc se focaliser sur la forme en tant qu'elle dit quelque chose du fond et c'est ainsi qu'elle pourra mener à des résultats interprétatifs intéressants. Il nous reste évidemment à mettre en pratique cette analyse et à exploiter ces résultats, mais il nous faut d'abord déterminer comment aborder ces textes philosophiques.

#### IV/ DANSER FACE AU SYSTEME : UN GESTE METAPHYSIQUE

Nous pouvons à présent expliciter les termes de l'expression employée comme titre : « Danser face au système ». Danse et système constituent deux modes d'expression utilisés en philosophie, deux attitudes possibles. Mais sous le terme de *danse*, que nous employons comme métaphore de l'attitude et de l'expression du philosophe, se cachent de multiples formes : poétique, théâtrale, etc. Le système, ou plus précisément l'expression systématique en philosophie, tend à expliciter par sa forme le contenu dans un enchaînement logique de propositions, l'exemple le plus flagrant étant l'écriture « *more geometrico* » de Spinoza. En opposition, c'est-à-dire *face*, la danse propose une union entre forme et fond, entre l'idée transmise (le sens) et la performance produite (les sens). Dans la danse, la forme et le fond se joignent dans le geste et dans le mouvement. Il serait erroné de croire pour autant que dans l'expression systématique forme et fond seraient distincts. Ces deux faces sont indissociables et le fond n'est accessible que par la forme. Le système montre d'ailleurs que, et nous y reviendrons dans le prochain chapitre, la forme explicite la structure même de l'argumentation logique. La danse propose justement un contrepoint à cette argumentation logique, qui permet une *contamination sémantique* que nous pourrions qualifier de poétique, voire parfois même de physique, de corporelle.

Danse et système représentent ainsi deux modes d'expression possibles de la philosophie, qui correspondent plus ou moins aux deux tendances que nous avons

---

<sup>36</sup> Même si cette expression une fois resituée dans son contexte ne signifie pas la mise en avant de la subjectivité de l'auteur mais plutôt l'inverse. Nous reprenons cette formule hors contexte pour – au contraire de Buffon – accorder au style le rôle de révélateur de la subjectivité.

exposées : l'art et la science. Cette notion de danse reprend une métaphore nietzschéenne. La danse est effectivement un art sans texte, sans parole, dans lequel tout est rythme et mouvement. Mais, puisque cet art ne possède que le corps humain pour exprimer quelque chose (si l'on considère la musique comme secondaire), chaque geste, chaque mouvement devient éminemment expressif. Et, selon Maurice Béjart, « il [l'art de la danse] ne tend pas à faire aisément des choses difficiles, mais à effectuer d'une manière parfaite des mouvements simples<sup>37</sup> ». Une analogie peut dès lors être établie entre la danse et la philosophie : la danse cherche la perfection des mouvements simples qui s'enchaînent. De même, la philosophie qui se rapproche de la danse, cherche une perfection semblable dans l'élaboration et le développement du texte. Partant d'un geste simple – et tout geste philosophique est simple en ce sens qu'il n'est pas composé – la philosophie se développe dans une construction textuelle qui semble complexe bien que tous ses éléments soient simples. En philosophie, les éléments sont les concepts : c'est-à-dire des mots en tant que métaphores figées si l'on reprend la terminologie nietzschéenne ; en danse, les mouvements. La perfection d'un mouvement est quelque chose de tout à fait compréhensible, mais la perfection d'un mot semble avoir un sens moins évident. Nous pouvons dire que, à l'instar du danseur qui donne un maximum d'expression par la perfection de son mouvement, le philosophe donne un maximum de sens par la perfection de son mot.

En contrepoint de la danse se trouve le système qui représente la rigidité. Néanmoins, danse et système ne sont pas à prendre comme des absolus, mais bien comme des réalisations possible de la tendance artistique ou de la tendance scientifique de la philosophie. Il n'y a pas réellement de philosophie qui suive une tendance pure, c'est-à-dire exclusivement scientifique (sinon ce serait de la science) ou artistique (sinon ce serait de l'art). Il y a toujours un peu des deux tendances, mais le philosophe choisit généralement de mettre l'accent sur l'une ou l'autre. C'est en cela d'ailleurs que le style peut révéler le geste philosophique, puisqu'il met en évidence la tendance suivie.

C'est également pour cela que nous pouvons qualifier la « danse face au système » comme une expérience métaphysique : la danse représente le mode d'expression et l'analyse stylistique de cette danse permet de comprendre le projet du philosophe, le

---

<sup>37</sup> BEJART, Maurice, « La danse et sa technique », p. 205.

geste philosophique duquel découle sa philosophie, sa métaphysique. L'analyse stylistique peut donc, à notre avis, révéler cela : le projet philosophique. L'analyse stylistique explore les potentialités d'une philosophie à partir de sa concrétude textuelle, et non les concrétudes d'une philosophie, c'est-à-dire ses applications politiques, sociales, etc., à partir d'une métaphysique abstraite.

Pour mener à bien cette analyse que nous nommons stylistique, nous nous attacherons donc à comprendre le mode d'expression – le style au sens large – et ce qu'il révèle du geste philosophique, en nous appuyant sur les constructions syntaxiques (le vocabulaire et le mode d'enchaînement, logique, poétique ou autres) et les constructions textuelles (la mise en scène et l'agencement des propositions). Ces quelques indications devraient permettre de mettre en place l'analyse et se développeront au fil de celle-ci. L'analyse des textes permettra de mettre au jour cette création de langue propre au philosophe. Les chapitres suivants se concentreront sur cette analyse.

Premièrement, nous nous attarderons quelques instants sur l'expression systématique de la philosophie et le paroxysme qu'elle atteint avec Hegel dans *L'encyclopédie des sciences philosophiques*. Deuxièmement, et en opposition à Hegel et au système, nous analyserons les constructions textuelles pseudonymiques de Kierkegaard – mises en scène ou mises en récit – en particulier dans *Ou bien...ou bien* et dans le *Post-scriptum aux miettes philosophiques*. Troisièmement et pour finir, nous étudierons les constructions poétiques de Nietzsche, en particulier dans *Ainsi parlait Zarathoustra*. Ces trois auteurs : Hegel, Kierkegaard et Nietzsche forment une constellation intéressante. Ils couvrent en effet le XIX<sup>e</sup> siècle (Hegel naît en 1770 et Nietzsche meurt en 1900) et présentent des positions distinctes qui mettent en évidence l'opposition science-art. Hegel se situe plutôt du côté de la science alors que Kierkegaard et Nietzsche se placent davantage du côté de l'art. Kierkegaard et Nietzsche sont deux auteurs qui réfléchissent particulièrement à l'écriture de leurs philosophies alors que Hegel semble accorder moins d'importance à ce sujet. Il serait néanmoins erroné de dire que Hegel ne s'occupe pas du tout de l'écriture philosophique, au contraire. Les trois auteurs présentent des caractéristiques intéressantes quant à l'écriture de leurs textes et il n'est pas aussi simple de les ranger dans deux catégories distinctes. L'écriture qu'ils pratiquent présente des caractéristiques qui devraient permettre de mettre en évidence les tendances du philosophe vers l'art ou la science.

Ces trois analyses devraient permettre d'exposer et de comparer certains gestes philosophiques – souvent en opposition, directe ou indirecte – les uns aux autres. Il s'agit évidemment d'un choix restreint de textes et d'auteurs mais ces derniers représentent trois tendances intéressantes qui, tout en s'opposant plus ou moins les unes aux autres, se suivent dans une certaine continuité logique et chronologique. Ces trois auteurs permettent une traversée, certes non exhaustive, de la philosophie du XIX<sup>e</sup> siècle, qui permettra de faire appel ou référence à d'autres philosophes également. Trois auteurs pour trois chapitres qui se veulent à la fois liés et indépendants. Il s'agit avant tout d'une analyse des textes, problématisant la question de l'écriture et du style en philosophie, et non d'une analyse thématique qui se penserait davantage dans une transversalité. Nous prenons les textes comme des entités à part entière qu'il ne s'agit pas de déstructurer, ou de déconstruire si l'on suit Derrida, mais d'analyser en eux-mêmes avant de pouvoir tisser des liens avec d'autres textes.

## CHAPITRE 2 : L'EXPRESSION SYSTEMATIQUE EN PHILOSOPHIE

### I/ LE SYSTEME EN PHILOSOPHIE

La philosophie est souvent associée à la notion de système et nous pourrions dire que toute philosophie (au sens de métaphysique) est une tentative de systématisation de la compréhension monde sous un principe unitaire. Ceci permet de définir, de manière certes large et vague, la philosophie entendue comme métaphysique – et nous suivons ici Heidegger pour qui toute philosophie est métaphysique<sup>38</sup>. Il est évidemment possible de remettre en question cette définition, mais dès lors que nous acceptons comme prémisses que la philosophie est essentiellement métaphysique, il nous semble que les notions de principe premier et de système en découlent nécessairement.

La philosophie s'érige donc en système sur la base d'un principe forgé par le travail conceptuel. Corrélatrice à cette construction systématique est la méthode. En effet, toute construction d'un système philosophique est dépendante d'une méthode, à proprement parler d'un mode de construction. Nous pouvons distinguer ici deux usages de la méthode : d'une part la méthode de construction (passage d'un élément à l'autre) et d'autre part la méthode de recherche (manière d'accéder à un élément). Parfois ces deux méthodes fonctionnent de manière similaire : chaque élément est découvert à partir des précédents, parfois ces deux méthodes sont distinctes : il y a une méthode pour accéder à un premier élément et une autre qui agence ces éléments. Dans le cadre de la philosophie systématique, la méthode qui nous intéresse est celle de la construction et non de la recherche : la méthode construit les différents éléments à partir d'un principe premier. Ces trois éléments : principe, méthode et système diffèrent selon les philosophies et mènent ainsi à des résultats divers et variés. Afin d'extraire concrètement ces éléments, nous allons nous attarder quelques instants seulement – car là n'est pas la visée finale ni de ce chapitre, ni du présent travail – sur les philosophies de Descartes et de Spinoza et ce pour des raisons contextuelles.

---

<sup>38</sup> Voir HEIDEGGER, Martin, « Was ist das – die Philosophie ? », pp. 15-16 : « Die Philosophie sucht das, was das Seiende ist, insofern es ist. Die Philosophie ist unterwegs zum Sein des Seienden, d.h. zum Seienden hinsichtlich des Seins. » ; « La philosophie recherche ce qu'est l'étant en tant qu'il est. La philosophie est en route vers l'être de l'étant, c'est-à-dire vers l'étant visé dans l'être de l'étant » (Trad. Kostas Axelos et Jean Beaufret, p. 329). Cette définition de la philosophie comme recherche de ce qu'est l'étant (*was das Seiende ist*) place la philosophie dans le domaine de la métaphysique.

Premièrement, Descartes marque un tournant dans l'histoire de la philosophie<sup>39</sup>, tournant parallèle à celui marqué par la science à partir de la Renaissance, en particulier avec Copernic et Galilée, et qui marque le passage de la *physis* grecque à la *physica* latine, comme le décrit et le montre Alexandre Koyré dans son célèbre ouvrage *Du monde clos à l'univers infini*<sup>40</sup>. Descartes tente, en effet, d'élaborer un système philosophique qui pourrait prétendre posséder des fondements aussi certains que ceux de la science mathématique. Deuxièmement, Spinoza constitue un contrepoint intéressant à Descartes tout en présentant un mode d'expression – et il s'agit bien du mode d'expression que nous nous appliquons à analyser – tout à fait particulier et intéressant. L'écriture « more geometrico » de Spinoza est singulière – même si d'autres auteurs emploient cette méthode, notamment Hobbes<sup>41</sup> – et tout son système est composé sur ce mode d'expression, en opposition à Descartes. Ces deux auteurs présentent donc des caractéristiques qui nous permettront d'aborder plus efficacement le système hégélien. Nous nous attarderons donc quelques instants sur le mode d'expression des philosophies de Descartes et de Spinoza afin d'en dégager les implications quant aux notions que nous avons introduites plus haut : principe, système et méthode.

Le système cartésien représente une tentative exemplaire d'ériger la philosophie en tant que science. Le doute méthodique que Descartes utilise et applique lui permet d'établir des fondements certains pour la science. Le développement à partir de ces fondements se base ensuite sur la méthode mathématique pour assurer la certitude des énoncés. La lettre préface aux *Principes de la philosophie* constitue une exposition claire du projet cartésien et de la définition de la philosophie – car tout projet, tout geste philosophique est dépendant d'une définition de la philosophie. La philosophie est comparée à un arbre, « dont les racines sont la Métaphysique, le tronc est la Physique, et les branches qui sortent de ce tronc sont toutes les autres sciences qui se réduisent à trois principales, à savoir la Médecine, la Mécanique et la Morale<sup>42</sup> ». Cette célèbre comparaison met en avant le caractère systématique et déductif de la philosophie. Des racines au tronc et du

<sup>39</sup> Francis Bacon et son *Novum Organum* participe également de ce tournant dans l'histoire.

<sup>40</sup> KOYRÉ, Alexandre, *Du monde clos à l'univers infini*, 1973.

<sup>41</sup> Sur la méthode de Hobbes, voir KERSTING, Wolfgang, « Erkenntniss eine Methode in Thomas Hobbes' Philosophie » ; sur l'écriture « more geometrico » de Spinoza, voir BYRNE, Laura, « The Geometrical Method in Spinoza's *Ethics* ».

<sup>42</sup> DESCARTES, René, *Principes de la philosophie*, AT IXB, p. 14.

tronc aux branches se met en place un développement organique de la philosophie. Il ne faut pas entendre ici organique au sens de vivant, mais bien au sens d'un développement procédant d'une certaine nécessité naturelle. Néanmoins, les *Principes de la philosophie* ne contiennent pas l'arbre en son intégralité, seules les racines (qui correspondent plus ou moins aux *Méditations métaphysiques*) et le tronc sont présents. C'est-à-dire que les branches, les applications pratiques de la philosophie, ne sont pas présentes dans ce texte et la morale, point d'achèvement de la philosophie, est laissée de côté. Nous savons que Descartes, malgré le projet qu'il se donne, ne parviendra jamais, faute de temps ou impossibilité conceptuelle, à établir une morale sur ses fondements métaphysiques et physiques. La morale « par provision » à laquelle il fait appel dans *Le discours de la méthode* reste la seule injonction morale de sa philosophie. Evidemment Descartes développe des réflexions morales, dans le *Traité des passions de l'âme* ainsi que dans sa correspondance avec la princesse Elisabeth de Bohême notamment, mais ces réflexions ne constituent jamais un système au même titre que sa métaphysique ou sa physique.

Ce trop court détour par Descartes nous permet de dégager quelques éléments qui nous semblent essentiels avant de pouvoir avancer dans notre analyse de la forme d'expression systématique de la philosophie. Descartes érige donc un système, à l'aide d'une méthode de recherche qui lui permet de découvrir les principes desquels sa philosophie découle et d'une méthode de construction qui lui permet d'élaborer son système. Le système n'est, en tant que tel, c'est-à-dire en tant que comprenant l'arbre en son entier, jamais réalisé. Nous pouvons toutefois nous satisfaire du sous-système que seraient les racines de l'arbre, la métaphysique. De ce sous-système, nous pouvons observer, en particulier dans les *Méditations métaphysiques*, qu'il ne prend pas une forme de système<sup>43</sup>. Il faudrait évidemment essayer de comprendre pour quelles raisons Descartes opte pour la forme spécifique de la « méditation »<sup>44</sup>, en plus de comprendre en quoi il la modifie, plutôt que pour forme « more geometrico », comme le fera Spinoza après lui, alors qu'il en est tout à fait capable, preuve en est la réponse aux

---

<sup>43</sup> La première partie des *Principes de la philosophie*, qui comprend la métaphysique cartésienne, représente un contrepoint systématique aux *Méditations Métaphysiques* mais l'effet produit par l'un et l'autre de ces textes n'est pas identique.

<sup>44</sup> Sur ce point, voir notamment LANG, Berel, « Descartes and the Art of Meditation ».



secondes objections<sup>45</sup>. Néanmoins, Descartes n'est pas ici notre sujet principal et nous n'avons fait appel à lui que pour montrer un lien entre système et méthode ainsi que la possibilité d'un mode d'expression non systématique pour dire le système. Nous laissons donc ouverte la question de la forme chez Descartes mais nous nous attarderons davantage sur la forme d'expression de la philosophie chez Spinoza.

Si, pour Descartes, l'écriture « *more geometrico* » ne convenait pas aux questions métaphysiques et que le « genre » de la méditation était plus adéquat, pour Spinoza il n'en est rien. L'écriture « *more geometrico* » semble être pour lui la seule capable de mener à la science certaine que recherchait Descartes, sans y arriver selon Spinoza<sup>46</sup>. *L'éthique*, l'ouvrage majeur de Spinoza, a comme sous-titre *démontré suivant l'ordre géométrique*<sup>47</sup>. Contrairement à Descartes qui expose sa métaphysique comme méditation, c'est-à-dire comme expérience métaphysique, Spinoza prône quant à lui une exposition claire de la philosophie. Comme le titre l'indique, *L'éthique* vise l'exposition d'une morale, liée à une métaphysique, cette morale même que Descartes n'avait pu intégrer à son système. En ce sens, Spinoza est tant un continuateur qu'un opposant à la philosophie cartésienne. Son mode d'écriture révèle une opposition fondamentale à Descartes : pour Spinoza la métaphysique peut et doit être démontrée suivant l'ordre géométrique. Le même mode d'expression est utilisé par Spinoza pour exposer tant la métaphysique que la morale. Ceci implique que les objets de la métaphysique et de la

---

<sup>45</sup> DESCARTES, René, *Méditations métaphysiques*, AT IXA, pp. 124-132. Dans cette même réponse aux secondes objections, Descartes énonce les raisons pour lesquelles il n'a pas écrit ses *Méditations* sous forme géométrique. Selon lui, l'écriture « *more geometrico* » ne « convient pas toutesfois si bien aux matieres qui appartiennent à la Metaphysique » (AT IXA, p. 122). Nous pouvons également noter que cette remarque de Descartes apporte un argument à la justification de la prise en compte du style dans l'analyse philosophique. Certaines questions requièrent certains modes d'expression : les questions métaphysiques doivent, selon Descartes, être exprimées sous forme de méditations alors que le mode d'exposition géométrique ne convient pas. Spinoza prendra un parti différent en utilisant l'écriture « *more geometrico* » pour exposer des questions métaphysiques. Et un style différent révèle un geste philosophique différent.

<sup>46</sup> Notons que Spinoza a réécrit en partie *Les Principes de la philosophie* de Descartes sous forme « *more geometrico* » : « Les Principes de la philosophie de Descartes démontrés selon la méthode géométrique », *Œuvres I*, pp. 237-333.

<sup>47</sup> L'utilisation d'une démonstration selon l'ordre géométrique par Spinoza provient en grande partie de l'importance des *Eléments* d'Euclide à son époque. Les *Eléments* d'Euclide est un des ouvrages majeurs des mathématiques et les démonstrations sont écrites « *more geometrico* ». Cet ouvrage constitue, tant pour Descartes que pour Spinoza, un idéal scientifique. Spinoza reprend ainsi la démonstration selon l'ordre géométrique d'Euclide et l'applique à la philosophie. La démonstration selon l'ordre géométrique se base sur des définitions et des axiomes à partir desquels il est possible d'énoncer et de démontrer certaines propositions et corollaires à celles-ci. A ces propositions s'ajoutent des lemmes (résultats intermédiaires) et des scolies (commentaires d'une proposition). Ainsi, la première partie de *L'Éthique* de Spinoza contient huit définitions et sept axiomes à partir desquels il peut développer et démontrer toutes ses propositions.

morale sont soumis à la même nécessité que révèle la démonstration géométrique. Ce mode d'expression fait tendre Spinoza du côté de la science, mais, selon certains auteurs, la spécificité de son écriture possède également quelque chose de poétique<sup>48</sup>.

Le mode d'expression choisi par Spinoza n'est donc pas anodin. Il met en lumière la nécessité de la nature, par la nécessité déductive que la démonstration géométrique impose. Nous pourrions traiter plus longuement de ce mode d'expression, mais nous avons pu dégager de ces quelques analyses l'essentiel de ce que nous voulions retenir pour l'instant. Premièrement, il est possible d'exposer un système philosophique sous une forme non systématique : les *Méditations métaphysiques* le montrent bien. Il n'y a donc pas de corrélation entre le système exposé – et nous sommes partis de l'idée que toute métaphysique est système – et la forme d'expression de ce système. En ce sens, la plupart des systèmes philosophiques ne sont pas exprimés sous une forme systématique. Deuxièmement, Spinoza nous a servi d'exemple pour montrer un mode d'expression systématique possible. L'écriture « more geometrico » n'est pas la seule à être systématique, nous le verrons avec Hegel, mais est peut-être la plus représentative de la nécessité déductive qu'implique ce mode d'expression – et la philosophie qu'elle exprime. Nous voyons donc que le système n'est pas nécessairement exprimé sous forme systématique et c'est en fonction de la méthode utilisée que l'expression varie. Les principes sont à la base du système et la méthode détermine la manière dont le système se construit à partir de ces principes : d'une manière plus *expérimentée* (et non expérimentale) avec Descartes, c'est-à-dire vécue par le méditant dans les *Méditations Métaphysiques*, ou d'une manière plus géométrique (relevant d'une nécessité déductive) avec Spinoza. Ce passage par Descartes et Spinoza nous a permis de mettre en avant ces quelques éléments. Il nous reste maintenant, avant même de pouvoir nous attarder quelques instants sur l'exemple hégélien, à déterminer davantage ces divers éléments, c'est-à-dire la notion de système et l'expression systématique, dans leurs rapports à la science.

## II/ L'EXPRESSION SYSTEMATIQUE DE LA PHILOSOPHIE

Il ne s'agit pas dans ce chapitre de traiter de la notion de système philosophique à proprement parler, mais bien de l'expression systématique de la philosophie. Système et

---

<sup>48</sup> Sur la poétique de Spinoza, voir MESCHONNIC, Henri, *Spinoza. Poème de la pensée*.

expression systématique peuvent être liés, mais leur corrélation n'est pas nécessaire. La philosophie, et par là le système, peut s'exprimer systématiquement ou non, à des degrés divers. Il n'y a pas de dichotomie entre systématique et non systématique mais, tout comme avec les pôles que sont l'art et la science, des tendances diverses que la philosophie emprunte. La philosophie est donc exprimable systématiquement ou non, mais elle exprime un système quelconque – totalitaire ou perspectiviste, unitaire ou fragmentaire, les possibles sont innombrables.

Nous avons dit que le style est le révélateur du geste philosophique. L'expression systématique, en tant qu'elle est un style parmi d'autres, devrait donc révéler quelque chose du geste philosophique. Rappelons que l'expression systématique n'est pas un absolu mais une tendance, et en ceci l'expression systématique de Spinoza n'est pas équivalente à celle de Hegel. Il y a peut-être des caractéristiques communes, mais il n'y a certainement pas d'identité. Il s'agit de comprendre quelles sont les implications de cette tendance vers la systématité, ce qu'elle révèle de la philosophie avant d'entrer plus spécifiquement dans le système de Hegel, qui constituera un exemple aux réflexions que nous élaborons ici.

Toute philosophie, en tant que métaphysique, est nécessairement système – ou du moins, nuance importante, potentiellement système. Cette caractéristique de la philosophie n'est pas à proprement parler une tendance vers la science en tant que telle. Il y a peut-être quelque chose de scientifique dans la construction d'un système philosophique, mais il n'est pas impossible de bâtir un tel système sur le modèle d'une composition qui se rapporterait davantage à l'art. Ce qui relève de l'art ou de la science est bien davantage la manière dont le système est construit, c'est-à-dire les relations qu'entretiennent les parties, la nature des liens qui se génèrent entre elles. Le caractère scientifique – ou artistique – se révèle dans le geste philosophique de l'auteur et donc dans le style, notamment dans le mode d'expression.

Nous nous concentrons pour le moment sur l'expression systématique de la philosophie afin de déterminer dans quelle mesure cette expression révèle un caractère scientifique, avant de l'exemplifier à l'aide du système hégélien. Nous nous occuperons plus tard (chap. 3 et 4) du caractère artistique de la philosophie. Evidemment, nous l'avons dit, il ne s'agit pas d'une dichotomie absolue, mais nous l'utilisons afin de caractériser plus

aisément les tendances possibles de la philosophie. L'expression systématique de la philosophie, telle qu'elle se présente chez Spinoza notamment, met en avant un caractère scientifique. Il y a en effet, dans le mode d'enchaînement des axiomes et des propositions dans l'écriture « *more geometrico* », un caractère scientifique indéniable, à proprement parler une méthode démonstrative. Cette écriture se rapproche de la démonstration mathématique qui, partant de définitions et d'un certain nombre d'axiomes communément acceptés, déduit des propositions dès lors irréfutables. Ce modèle de la preuve est l'exemple le plus flagrant d'une expression scientifique. Ce qui importe donc est le mode d'enchaînement des énoncés. Il y a un enchaînement déductif et logique qui, partant des énoncés précédents, en énonce de nouveaux qui ne peuvent être réfutés si les premiers sont acceptés. C'est cette nécessité logique qui est présente dans toute expression systématique, comme nous l'avons vu avec Spinoza, et donc dans toute philosophie qui procède de cette manière-là. La philosophie tend ainsi vers une nécessité scientifique, c'est-à-dire une nécessité logique entre axiomes et propositions. Il ne s'agit pas encore à proprement parler d'une nécessité causale puisque la notion de cause en mathématiques n'a pas réellement lieu d'être. Nous nous contenterons de relever cette nécessité logique inhérente à l'expression systématique.

C'est cette nécessité logique qui est comparable entre une philosophie exprimée systématiquement et la science. Elle demande une chose : une épuration de l'expressivité et de la subjectivité. L'écriture, dès lors que l'enchaînement doit fonctionner selon une nécessité logique, doit se rendre la plus neutre possible. Néanmoins, et à l'inverse des formules mathématiques, il reste toujours une part de subjectivité dans l'écriture, une trace de celui qui écrit. Nous nous donnons comme tâche de traiter de la question du style dans la philosophie, et le style n'est pas réductible à la structure. Elle en fait partie, mais n'en est qu'une composante, quoique importante. Un texte ne se réduit pas à sa seule structure<sup>49</sup>. L'expressivité de l'écriture – ou la non-expressivité en ce qui concerne l'écriture systématique – est donc également à étudier. Nous divisons donc l'analyse stylistique en deux parties, très larges et indissociables l'une de l'autre : la structure ou le fonctionnement logique du texte, et l'expressivité, la trace de la subjectivité de celui qui l'écrit. Il serait tentant et aisé de

---

<sup>49</sup> Nous ne suivons donc pas la méthode d'analyse structuraliste, dont on peut nommer Roman Jakobson et Claude Lévi-Strauss comme représentants célèbres. Malgré ses qualités, cette méthode ne permet pas de rendre compte du texte dans toute sa complexité.

considérer dès lors la structure comme ressortissant de la science et l'expressivité de l'art, néanmoins il n'en est rien. La structure peut être scientifique ou artistique, tout comme l'expressivité. Même ce qui pourrait être perçu comme l'absence d'expressivité, relative généralement à une visée scientifique, est, en philosophie, une trace de l'auteur, une marque permettant d'aborder son projet. C'est ainsi que nous proposons d'étudier le système hégélien qui représente, non l'achèvement de la philosophie, mais l'achèvement de l'expression systématique de la philosophie. Nous mènerons cette analyse stylistique selon deux axes principaux : structure et expressivité. Ceci devrait nous permettre de mettre en lumière le geste philosophique de Hegel et la définition de la philosophie qui en découle.

### III/ PAROXYSMES ET ACHEVEMENT DANS LE SYSTEME HEGELIEN

Hegel est considéré comme le penseur du système par excellence et le représente à bien des égards. L'idéalisme allemand en général et Hegel en particulier mènent la philosophie comme système à son paroxysme et son achèvement. En partant principalement de *L'Encyclopédie des sciences philosophiques en abrégé*, nous allons tâcher de mettre en lumière le geste philosophique hégélien et la relation qu'entretiennent chez lui philosophie, science et art. *L'encyclopédie* représente le système hégélien en sa totalité : métaphysique, physique et morale pour reprendre l'arbre cartésien. D'autres textes de Hegel, notamment la *Phénoménologie de l'esprit*, semblent posséder un caractère légèrement différent, mais cet ouvrage ne constitue qu'une petite partie du système et non le système en sa totalité<sup>50</sup>. *La Science de la logique* se rapproche davantage de l'écriture de *L'encyclopédie* et contient toute la partie métaphysique du système hégélien. Notre choix de *L'encyclopédie*, au détriment de la *Phénoménologie* qui est plus souvent traitée, est donc principalement dû à cette totalité du système que nous recherchons afin de pouvoir exposer ce qu'est l'expression

---

<sup>50</sup> Certains auteurs ont considéré la *Phénoménologie de l'esprit* comme un « Bildungsroman », un roman d'apprentissage dans lequel l'esprit serait le personnage qui se forme et s'éduque en rencontrant divers obstacles et épreuves. Judith Butler notamment défend cette position : « After all, the *Phenomenology of Spirit* is a *Bildungsroman*, an optimistic narrative of adventure and edification, a pilgrimage of the spirit, and upon immediate scrutiny, it is unclear how Hegel's narrative structure argues the metaphysical case he wants to make » (*Subjects of Desire*, p.17). Cette position se base fondamentalement sur un présupposé qui considère d'une part que la caractéristique fondamentale du *Bidungsroman* est sa structure et d'autre part que posséder cette structure fait d'un texte quelconque un *Bildungsroman*. Cette position peut être débattue, mais elle se base avant tout sur une théorie des *genres* littéraires. Nous essayons pour notre part de questionner le *style* et non le *genre*, comme nous avons distingué ces termes dans le premier chapitre.

systematique en philosophie. Il devrait être possible de considérer la *Phénoménologie* sous la même approche, avec des résultats probablement assez similaires. La notion de système chez Hegel a évidemment suivi une certaine évolution. Mais nous pouvons noter que, dès le début de sa carrière philosophique, Hegel a accordé une place importante au système, notamment dans le texte *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*, un fragment de 1797 généralement attribué à Hegel mais dont la paternité n'est pas certaine<sup>51</sup>. Le « Système de la science » dont *La Phénoménologie de l'esprit* est la première partie ne verra jamais le jour tel qu'il a pu être pensé à ce moment-là et *L'Encyclopédie* est, en ce sens, le seul système complet et terminé de Hegel, dans lequel il réussit à intégrer ses œuvres antérieures.

Nous adoptons, comme nous l'avons indiqué plus haut, une analyse en deux temps : premièrement de la structure du système, ce qui permettra de comprendre en quoi il s'agit d'un système et d'une expression systématique – le système n'est pas une donnée *a priori*, mais se dégage de par la structure du texte ; deuxièmement, de l'expressivité, ou de l'absence d'expressivité, comme autre marqueur du geste philosophique. C'est à partir de ces analyses que nous pourrions dégager la relation qu'entretiennent chez Hegel philosophie, science et art.

#### A/ LA STRUCTURE DU SYSTEME HEGELIEN

Le système hégélien, tel qu'il est présenté en son intégralité dans *L'Encyclopédie des sciences philosophiques*, tente de rendre compte de la totalité du monde. Hegel divise son encyclopédie en trois parties principales : la « Science de la logique », la « Philosophie de la nature » et la « Philosophie de l'esprit ». Ces trois parties correspondent plus ou moins à l'image de l'arbre cartésien. La « Science de la logique » est la métaphysique qui sert de base à la compréhension du monde, la « Philosophie de la nature » est la physique et la « Philosophie de l'esprit » s'occupe des hommes. Ce que nous voulons ici est non pas montrer comment ni pourquoi le système hégélien est divisé et structuré ainsi, mais prendre cette structure du texte – qui correspond à la structure du système chez Hegel – afin d'en dégager des effets de sens quant au geste philosophique hégélien.

---

<sup>51</sup> Sur ce fragment, voir par exemple JAESCHKE, Walter, *Hegel Handbuch*, pp. 76-80.

De manière caricaturale, il serait possible de dire que la structure du système hégélien est une tentative de faire entrer la totalité du monde dans des divisions tripartites et des subdivisions tripartites. Effectivement, les divisions et subdivisions s'opèrent généralement par trois. Néanmoins, ces multiples tripartitions sont moins le produit de la lubie d'un fanatique qu'une conséquence logique et nécessaire de la méthode hégélienne. La « Science de la logique », première partie de *L'Encyclopédie*, contient et illustre cette méthode.

Das Logische hat der Form nach drei Seiten:  $\alpha$ ) die abstrakte oder verständige,  $\beta$ ) die dialektische oder negativ-vernünftige,  $\gamma$ ) die spekulative oder positiv-vernünftige.

Diese drei Seiten machen nicht drei *Teile* der Logik aus, sondern sind *Momente jedes Logisch-Reellen*, das ist jedes Begriffes oder jedes Wahren überhaupt<sup>52</sup>. (*Enz.*, §79)

Cette subdivision en trois moments configure le développement ultérieur du système hégélien. Le premier moment pose *abstraitement* deux termes opposés, le second supprime ces différences et le troisième les unit et permet le passage à autre chose. Ces trois moments génèrent ainsi la structure du système hégélien – autrement dit, la dialectique hégélienne – et permettent de rendre compte de la totalité du monde. La même méthode est appliquée tant pour la métaphysique que pour la physique. Comme Spinoza, qui utilise la même méthode pour exprimer tant sa métaphysique que sa morale, Hegel constitue une méthode unique qui permet la construction d'un système complet. La « Science de la logique » – et « logique » est ici à comprendre comme métaphysique<sup>53</sup> – contient toute la construction conceptuelle dont Hegel a besoin pour mettre en place son système. Il ne s'agit pas d'une logique formelle, mais bel et bien d'une métaphysique, d'une méthode d'appréhension du monde, d'une logique de construction conceptuelle et textuelle.

---

<sup>52</sup> « Le logique a, suivant la forme, trois côtés :  $\alpha$ ) le côté *abstrait* ou relevant de l'entendement,  $\beta$ ) le côté *dialectique* ou *négativement-rationnel*,  $\gamma$ ) le côté *spéculatif* ou *positivement-rationnel*.

Ces trois côtés ne constituent pas trois *parties* de la Logique, mais sont des *moments de tout ce qui a une réalité logique*, c'est-à-dire de tout concept ou de tout ce qui est vrai en général. » (trad. B. Bourgeois, p. 167)

<sup>53</sup> En effet, pour Hegel : « Die *Logik* fällt daher mit der *Metaphysik* zusammen, der Wissenschaft der *Dinge* in *Gedanken* gefaßt, welche dafür galten, die *Wesenheiten der Dinge* auszudrücken. » (*Enz.* §24); « La *Logique* coïncide avec la *Métaphysique*, la science des *choses*, saisies en des *pensées* qui passaient pour exprimer les *essentialités* des *choses*. » (trad. B. Bourgeois, p. 115). Dans cette nouvelle logique, la dialectique n'est plus un mode de raisonnement parmi d'autres mais le processus même de la pensée. Il faut distinguer le dialectique (qui est un moment de la logique) de la dialectique qui représente tout le processus (voir notamment Bernard BOURGEOIS, *Le vocabulaire de Hegel*, « Dialectique », pp. 38-41).

Cette construction textuelle est donc systématique au même sens que le « more geometrico » de Spinoza. Les trois moments s'enchaînent selon une logique propre dont Hegel ne dévie jamais. C'est ainsi que la structure tripartite se génère des premiers paragraphes de la « Science de la logique » jusqu'aux derniers de la « Philosophie de l'esprit ». Le mode d'expression est à proprement parler systématique, il construit logiquement ses enchaînements textuels. Evidemment, la plupart des philosophes travaillent ainsi, l'ordre des raisons de Descartes est également une méthode qui va du plus simple au plus complexe. Mais Hegel élabore une logique de construction qui permet de rendre compte de la totalité du monde par cette logique même. L'extension radicale que Hegel donne à son mode de construction est un des éléments qui fait de son système le système philosophique *par excellence*. Un autre élément qui reste à être déterminé est son expression, au sens d'expressivité.

#### B/L'EXPRESSIVITE OU LA POETIQUE DE L'ENCYCLOPEDIE

Il s'agit donc à présent de comprendre l'expressivité de la philosophie hégélienne, c'est-à-dire sa manière d'écrire, ses constructions syntaxiques. L'expressivité en philosophie est plus ou moins présente selon les textes et, afin de déceler la volonté de l'auteur, c'est-à-dire le style qui révèle le geste de l'auteur, il faut l'étudier au plus près du texte, dans la manière d'utiliser les mots et d'agencer les phrases. Nous prenons comme exemple le paragraphe 112 de *L'Encyclopédie*, qui possède des caractéristiques propres à la langue de Hegel. N'importe quel passage aurait pu être analysé mais celui-ci regorge d'un certain nombre d'éléments qu'il s'agit de mettre en avant.

Das Wesen ist der Begriff als *gesetzter* Begriff, die Bestimmungen sind im Wesen nur *relative*, noch nicht als schlechthin in sich reflektiert; darum ist der Begriff noch nicht als *Fürsich*. Das Wesen, als das durch die Negativität seiner selbst sich mit sich vermittelnde Sein, ist die Beziehung auf sich selbst, nur indem sie Beziehung auf Anderes ist, das aber unmittelbar nicht als Seiendes, sondern als ein *Gesetztes* und *Vermitteltes* ist. – Das Sein ist nicht verschwunden, sondern erstlich ist das Wesen, als einfache Beziehung auf sich selbst, Sein; fürs andere ist aber das Sein nach seiner einseitigen Bestimmung, *unmittelbares* zu sein, zu einem nur negativen *herabgesetzt*, zu einem *Scheine*. – Das Wesen ist hiermit das Sein als *Scheinen* in sich selbst<sup>54</sup>. (*Enz.*, §112)

<sup>54</sup> « L'essence est le concept comme concept *posé*, les déterminations sont, dans l'essence, des déterminations seulement *relatives*, elles ne sont pas encore comme réfléchies absolument en elles-mêmes, c'est pourquoi le concept n'est pas encore comme [un] *pour-soi*. L'essence, en tant que l'être qui par la négativité de lui-même se médiatise avec lui-même, n'est la relation à soi-même qu'en tant que celle-ci est relation à un Autre qui, cependant, est immédiatement non pas comme [un] étant, mais comme



Dans la structure de la « Science de la logique », ce texte marque le passage de la « Théorie de l'être » à la « Théorie de l'essence ». L'essence est donc définie par rapport à l'être qui a été précédemment étudié par Hegel. L'essence est le produit de l'*Aufhebung* de l'être et, en cela, le passage de l'être à l'essence suit la méthode dialectique hégélienne. Il n'y a pas d'écart par rapport à cette structuration que nous avons mise en avant dans la section précédente.

Afin de dégager des éléments significatifs du texte lui-même, il faut tout d'abord analyser la structure syntaxique, la construction de phrases et leurs caractéristiques. Un élément marquant dans ce paragraphe – et dans l'écriture hégélienne en général – est l'utilisation récurrente de *als*. Il n'y a pas de comparaison imagée mise en place par l'utilisation de la conjonction *als*, il s'agit au contraire d'une précision quant au caractère de l'objet. « Das Wesen ist der Begriff als *gesetzter* Begriff » : « L'essence est le concept en tant que concept *posé*. » C'est-à-dire que Hegel opère une précision quant au mot *Begriff*. Il ne s'agit pas du concept en général mais du concept *en tant que* quelque chose de précis. Il n'y a donc pas de comparaison, de mise en image ou en exemple, par l'utilisation de cette conjonction qui revient à huit reprises dans ce paragraphe. Cela indique que le travail hégélien est un travail qui vise à rendre la matière de plus en plus précise. Ce qui, cela dit en passant, correspond au déroulement de la logique qui va du plus indéterminé au plus déterminé, c'est-à-dire aux déterminations les plus précises. Le travail de la langue tend donc, chez Hegel, vers une clarification, une précision des mots et des concepts<sup>55</sup>. Ce travail de la langue reflète le travail de la pensée qui tend vers davantage de déterminations. Il y a donc une

---

quelque chose de *posé* et *médiatisé*. – L'être n'est pas disparu, mais, en premier lieu, l'essence, en tant que relation simple à soi-même, est être ; cependant, pour une autre part, l'être, suivant sa détermination unilatérale, d'être un être *immédiat* est *rabaisé* à un être seulement négatif, à une *apparence*. – L'essence est en cela l'être en tant que *paraître* dans soi-même. » (trad. B. Bourgeois, p. 191)

<sup>55</sup> Quelques auteurs ont traité de cette question de la langue dans la philosophie hégélienne. Malcolm Clark dans « Meaning and Language in Hegel's Philosophy » explore cette question du langage chez Hegel, ce qu'il signifie et comment il est conceptualisé. D'autres auteurs tentent d'élaborer des liens avec d'autres domaines en analysant la langue de Hegel. Konrad Ehlich, par exemple, dans « Manière de penser, manière d'écrire : la procédure phorique dans le texte hégélien », considère de manière très intéressante, quoique parfois assez technique, la langue de Hegel (et plus largement celle des philosophes) comme une langue propre qu'il faut apprendre comme une langue étrangère ; apprendre la langue de Hegel, c'est apprendre sa manière de penser. De manière différente mais toujours focalisée sur le style de Hegel, l'article de Pierre-Jean Labarrière, « D'un style de la pensée : le statut de la figure », approche la question du style de la pensée dans trois domaines qu'il met en relation : le mystique, le poétique et le philosophique dans lequel il s'intéresse à Hegel. Jacques Brafman dans « Discours, langage et totalité (Hegel et Saussure) » s'intéresse quant à lui aux relations entre le langage chez Hegel et la théorie de Saussure.

corrélation entre l'usage – excessif peut-être ? – de la conjonction *als* et la pensée elle-même. L'écriture et la pensée de Hegel apparaissent donc comme écriture et pensée du *als*, et non du *wie*.

Les traces de subjectivité sont, par conséquent, très faibles. Le travail de précision du *als* ne met pas en avant une subjectivité, au contraire de la comparaison qui laisserait apparaître la subjectivité qui génère cette comparaison. C'est pourquoi il était si important de comprendre que le *als* n'est pas comparatif ; il n'y a pas d'image – pas de mise en image, pas de *bilden* ou *einbilden* – dans l'utilisation du *als* et dans le texte hégélien. Néanmoins, un marqueur de subjectivité subsiste. Il s'agit de l'utilisation de l'italique. Cette mise en avant d'un mot dans le texte est la trace même de celui qui l'écrit. Selon Allen Wood, dans sa préface à la traduction anglaise des *Principes de la philosophie du droit* : « These are an important pointer not only to those terms and ideas on which Hegel wished to lay particular stress, but even at times to his meaning<sup>56</sup> ». Il ajoute que certaines italiques sont dues à des conventions d'imprimerie : la mise en italique des noms propres et des citations réelles ou hypothétiques (remplacées de nos jours par les guillemets). Les italiques que l'on peut trouver dans le passage que nous analysons témoignent donc d'une importance particulière accordée par Hegel à ces mots. Ce paragraphe, qui était déjà riche en *als*, possède neuf mots en italique, et tous les textes hégéliens en regorgent. L'italique peut avoir plusieurs fonctions dans un texte. D'une part, il peut être référentiel, utilisé comme moyen de citer un autre. Il serait alors une trace d'autrui dans le texte. Mais d'autre part, et Hegel l'utilise de cette manière, il peut être un moyen de mettre en exergue un mot, une notion. Il est alors une trace non d'autrui mais de l'auteur même qui accentue un mot qu'il considère comme essentiel dans son texte. Une telle utilisation de l'italique devient dès lors une trace forte du geste auctorial, une trace du travail du texte et de la langue. Hegel utilise donc l'italique pour mettre en avant un mot.

Dans le paragraphe 112 de l'*Encyclopédie* que nous analysons, les mots en italique sont successivement : *gesetzter* (posé), *relative* (relatif), *Fürsich* (pour-soi), *Gesetztes* (posé), *Vermitteltes* (médiatisé), *unmittelbares* (immédiat), *herabgesetzt* (rabaissé), *Scheine* (apparence), *Scheinen* (paraître). Tous ces mots en italique fonctionnent comme le *als*,

---

<sup>56</sup> WOOD, Allen, « Translator's Preface », *Hegel : Elements of Philosophy of Right*, p. 37.

pour préciser ce qu'est, ou n'est pas, un certain objet. Autrement dit, ils viennent préciser conceptuellement un objet. Dans la première proposition du paragraphe, « Das Wesen ist der Begriff als *gesetzter* Begriff », nous avons déjà noté le *als* qui est mieux rendu en français par *en tant que*, et nous pouvons observer maintenant l'italique, *gesetzter*, qui vient qualifier le mot *Begriff*. Nous pourrions alors rendre cette précision et cette qualification de cette manière : l'essence est le concept en tant que concept en tant que *posé*. Evidemment, ceci devient illisible. Mais l'utilisation de l'italique permet à Hegel de marquer cette précision sans avoir à alourdir son texte. Les fonctionnements du *als* et l'italique sont parallèles. Mais il faut aussi considérer le mot mis en italique, c'est-à-dire ce que ce mot représente. Parmi les neuf mots que nous avons cités, nous pouvons les répartir en quatre groupes, quatre champs lexicaux. Par exemple, *gesetzter* (*posé*) est de la même famille que *Gesetztes* (*posé*) et *herabgesetzt* (*rabaissé*), et la traduction « rabaissé » ne rend pas compte de cette appartenance dérivative. Cette première famille de mots met en avant le concept hégélien du *posé*. La mise en italique permet à Hegel de spécifier qu'il fait appel à un de ses concepts. Les autres mots en italiques sont également des références à des concepts hégéliens. *Fürsich* (*pour-soi*) est un concept célèbre de Hegel et *Vermitteltes* et *unmittelbares* (*médiatisé* et *immédiat*) le sont aussi. *Schein* et *scheinen* (*apparence* et *paraître*) sont mis en italique pour préciser qu'il s'agit du concept d'apparence, et non du mot commun, qu'il s'agit de l'apparence en tant que concept d'apparence.

Hegel utilise donc le langage courant, et le spécifie à l'aide du *als* et de l'italique. Mais le langage courant lui permet aussi et surtout d'étayer ses conceptions. Le verbe *aufheben* par exemple, qui est un concept central de la philosophie hégélienne, « einer der wichtigsten Begriffe der Philosophie<sup>57</sup> », prend ce rôle en raison d'un double sens qu'il possède dans le langage commun : « *Aufheben* hat in der Sprache den gedoppelten Sinn, daß es soviel als aufbewahren, *erhalten* bedeutet und zugleich soviel als aufhören lassen, *ein Ende machen*<sup>58</sup> ». Hegel utilise ainsi les multiples sens de la langue courante pour ne pas avoir à créer de néologismes. Il s'appuie sur le langage, qu'il tente de

---

<sup>57</sup> HEGEL, G. W. F., *Wissenschaft der Logik, Ersten Teil : die objektive Logik, Erstes Buch : die Lehre vom Sein* : « un des concepts les plus importants de la philosophie » (trad. G. Jarczyk et P.-J. Labarrière, p.78)

<sup>58</sup> HEGEL, G. W. F., *ibid.* : « *Sursumer* a dans le langage le double sens selon lequel il est signifié équivalentement conserver, *maintenir*, et faire cesser, *mettre un terme* » (trad. G. Jarczyk et P.-J. Labarrière, p. 78)

rendre plus précis afin de créer des concepts sur des mots courants. De la même manière qu'avec *aufheben*, Hegel montre la parenté entre être et essence : « Die Sprache hat im Zeitwort *sein* das Wesen in der vergangenen Zeit, »*gewesen*«, behalten; denn das Wesen ist das vergangene, aber zeitlos vergangene Sein<sup>59</sup> ». Le langage courant lui permet donc de justifier le passage de l'être à l'essence.

Le travail effectué par Hegel sur la langue est donc un travail de précision. Il cherche non pas à élaborer des concepts abstraits mais à utiliser le langage courant pour définir et préciser – c'est-à-dire en termes hégéliens déterminer – les mots qu'il emploie. L'analyse du paragraphe 112 de l'*Encyclopédie* nous a donc permis de dégager d'une part la structuration du texte, son insertion dans un mouvement spéculatif propre à Hegel, et d'autre part le mode d'écriture de Hegel. Il y a une tentative de neutralisation du langage : Hegel ne cherche pas à créer des concepts, mais il les dégage des mots courants. Néanmoins, il distingue l'utilisation conceptuelle de l'utilisation courante par l'usage parfois abondant d'italiques. L'écriture de Hegel tend ainsi vers une non expressivité, vers un usage scientifique de la langue, vers une philosophie du *als* plutôt qu'une philosophie du *wie*. Les rares traces de subjectivité sont là pour indiquer au lecteur une utilisation conceptuelle d'un mot.

#### C/ LE SYSTEME COMME PROJET SCIENTIFIQUE : QUELLE PLACE POUR L'ART ?

Tant la construction textuelle systématique que la tentative d'éradication de la subjectivité du texte révèlent le caractère essentiellement scientifique de son geste philosophique. Ce que révèle l'analyse textuelle des textes de Hegel est une définition de la philosophie comme science. Le projet hégélien de faire de la philosophie la plus haute des sciences est d'ailleurs explicité à plusieurs reprises par Hegel : « Worauf ich überhaupt in meinen philosophischen Bemühungen hingearbeitet habe und hinarbeite, ist die wissenschaftliche Erkenntnis der Wahrheit<sup>60</sup> ». La connaissance de la vérité, but de la philosophie, ne peut, selon Hegel se passer de la science. La recherche philosophique est essentiellement scientifique. Néanmoins, la philosophie hégélienne

---

<sup>59</sup> HEGEL, G. W. F., *Wissenschaft der Logik, Ersten Teil : die objektive Logik, Erstes Buch : die Lehre vom Wesen*: « La langue a conservé dans le verbe *sein* le Wesen dans le participe passé : *gewesen* ; car l'essence est l'être passé, mais intemporellement passé » (trad. G Jarczyk et P.-J. Labarrière, p. 3)

<sup>60</sup> HEGEL, G. W. F., *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* : « Ce à quoi en général j'ai travaillé et travaille dans mes efforts philosophiques, c'est à la connaissance scientifique de la vérité » (trad. B. Bourgeois, p. 50)

n'est pas pour autant identifiable à la science. Si l'on regarde de plus près la troisième section de la troisième partie de l'*Encyclopédie*, intitulée « L'esprit absolu », la philosophie côtoie l'art et la religion. Au paragraphe 573, Hegel donne une définition de sa philosophie :

Die Philosophie bestimmt sich hiernach zu einem Erkennen von der Notwendigkeit des *Inhalts* der absoluten Vorstellung sowie von der Notwendigkeit der beiden *Formen*, *einerseits* der unmittelbaren Anschauung und ihrer *Poesie* und der *voraussetzenden* Vorstellung, der objektiven und äußerlichen *Offenbarung*, *andererseits* zuerst des subjektiven In-sich-gehens, dann der subjektiven Hinbewegung und des Identifizierens des *Glaubens* mit der Voraussetzung<sup>61</sup>.

La philosophie est une science pour Hegel, mais elle contient également l'art et la religion, la poésie (*Poesie*) et la foi (*Glauben*)<sup>62</sup>. La philosophie est avant tout « une connaissance de la nécessité du *contenu* de la représentation absolue » (*Erkennen von der Notwendigkeit des Inhalts der absoluten Vorstellung*). Elle a donc ce caractère absolu qui est attribué à la représentation. Mais en plus de cette définition, la philosophie contient en elle les deux moments précédents de l'esprit absolu, « les deux formes » (*die beiden Formen*) que sont la poésie (le plus haut de tous les arts chez Hegel) et la religion : la poésie avec son caractère « d'intuition immédiate » (*unmittelbare[] Anschauung*), la religion avec son caractère de « représentation *présupposante* » (*voraussetzenden Vorstellung*). En tant qu'aboutissement de l'esprit absolu, la philosophie contient donc en elle les deux premiers moments que sont l'art et la religion. Il y aurait donc une relation non seulement à la science, mais également à l'art et plus particulièrement à la poésie. Dans ses leçons sur l'esthétique, Hegel s'attarde quelques instants sur cette relation entre poésie et philosophie.

Die spekulative Philosophie bringt durch diese Betrachtungsweise gleichfalls Werke zustande, welche, hierin den poetischen ähnlich, eine durch den Inhalt selbst in sich abgeschlossene Identität und gegliederte Entfaltung haben; bei der Vergleichung beider Tätigkeiten aber müssen wir außer dem Unterschiede der reinen Gedankenentwicklung und der darstellenden Kunst eine andere wesentliche Verschiedenheit herausheben. Die philosophische Deduktion nämlich tut wohl die Notwendigkeit und Realität des

---

<sup>61</sup> « En conséquence, la philosophie se détermine de façon à être une connaissance de la nécessité du *contenu* de la représentation absolue, tout comme de la nécessité des deux *formes*, *d'un côté*, de l'intuition immédiate, avec sa poésie, et de la représentation *présupposante*, de la *révélation* objective et extérieure, *de l'autre côté*, d'abord, de l'aller-dans-soi subjectif vers le dehors et de l'identification de la *foi* avec la présupposition. » (trad. B. Bourgeois, p. 590)

<sup>62</sup> Nous pouvons noter que les deux autres auteurs retenus dans cet ouvrage, Kierkegaard et Nietzsche, vont, chacun à leur manière, suivre un de ces deux éléments pour élaborer leur philosophie. Kierkegaard s'attarde sur la foi (*Glauben*) et utilise la philosophie pour affirmer un certain christianisme, alors que Nietzsche explore la poésie et tente de faire corrélérer philosophie et art.

Besonderen dar, durch das dialektische Aufheben desselben beweist sie jedoch ausdrücklich wieder an jedem Besonderen selbst, daß es nur in der konkreten Einheit erst seine Wahrheit und seinen Bestand finde<sup>63</sup>.

Il y aurait ainsi une ressemblance entre l'art, et en particulier la poésie, et la philosophie spéculative telle que la définit Hegel. Mais l'art ne peut pas, selon Hegel, faire aboutir le mouvement qu'il entreprend, il ne peut démontrer ni la nécessité, ni la réalité des choses. Malgré une similitude possible de procédés entre philosophie et poésie, une différence essentielle subsiste quant aux résultats. Néanmoins, cette remarque de Hegel à l'égard de la proximité entre philosophie et poésie nous permet de nuancer quelque peu l'assertion selon laquelle la philosophie est science. Elle est effectivement, pour Hegel, la science par excellence, mais cette science la plus haute se distingue des autres sciences. Elle est proche des sciences par sa méthode et sa structuration systématique, mais elle est également proche de l'art par les procédés qu'elle utilise. Elle est en particulier proche de la poésie qui est, pour Hegel, le plus élevé des arts<sup>64</sup>. La philosophie possède donc en son sein tant la science que l'art. Elle possède néanmoins une bien plus grande proximité avec la science, comme le révèlent les analyses de la structure et de l'écriture. L'écriture du système chez Hegel ne se rapproche donc pas de la poésie, même si Hegel voit une proximité entre poésie et pensée spéculative. Au contraire, le système se présente bien plus comme une construction architecturale. L'architecture, en tant qu'art qui combine science et art, est une métaphore intéressante de la philosophie systématique – et qui est explicitée chez de nombreux philosophes. Les constructions suivent en effet des nécessités structurelles sans lesquelles le bâtiment ne tient pas ; il en va de même pour le système philosophique. Mais le bâtiment, une fois terminé, n'est pas le simple produit de nécessités structurelles, il y a une volonté artistique au fondement de son élaboration, tout comme il y a un geste philosophique au fondement de toute philosophie. Et ce geste, en architecture, peut prendre un caractère scientifique – si l'architecte pense davantage à la fonction du bâtiment – ou artistique –

---

<sup>63</sup> HEGEL, G. W. F., *Vorlesungen über Ästhetik* : « Par cette manière d'envisager les choses, la philosophie spéculative produit des œuvres qui, en cela, ressemblent aux œuvres poétiques, c'est-à-dire qui ont pour but une identité et un développement organique. Malgré la ressemblance des deux procédés, nous devons, outre le caractère qui distingue le développement pur de la pensée des représentations figurées de l'art, faire ressortir une différence essentielle : c'est que la déduction philosophique démontre la nécessité et la réalité du côté particulier de l'existence. La sécheresse même du procédé dialectique prouve d'une manière expresse que le particulier ne trouve sa vérité et sa valeur que dans l'unité concrète. » (trad. C. Bénard, t. II, p. 428)

<sup>64</sup> Sur la signification de la poésie chez Hegel, voir SHAPIRO, Gary, « Hegel on the Meanings of Poetry ».

s'il pense davantage à l'apparence du bâtiment. Le philosophe ne se distingue pas, en ce sens, de l'architecte, même si la fonction ou l'esthétique d'un bâtiment n'a rien en commun avec la fonction ou l'esthétique d'un système philosophique.

Hegel et son *Encyclopédie* représentent le paroxysme du système philosophique, et un excellent exemple de l'écriture systématique. Ces éléments font tendre la définition de la philosophie de Hegel vers un caractère principalement scientifique, même s'il ne faut pas oublier les proximités avec l'art. La philosophie tend vers la science mais elle n'est pas pour autant identifiable à elle ; la philosophie systématique, en tant qu'expressément système et procédant d'une nécessité logique, possède un caractère scientifique indéniable, mais auquel d'autres philosophes se sont et vont s'opposer. Deux philosophes en particulier nous intéresseront dans leur opposition au système : Kierkegaard s'opposant à Hegel en particulier et Nietzsche au système en général.

## CHAPITRE 3 : CONTREPOINT ET MISE EN SCENE CHEZ

### KIERKEGAARD

#### I/ KIERKEGAARD CONTRE HEGEL ET LE SYSTEME

L'opposition de Kierkegaard à Hegel a été maintes fois mise en évidence et étudiée. Cette opposition est généralement perçue comme une opposition d'une philosophie dite « existentielle », c'est-à-dire qui place l'individu et la subjectivité au centre, à une philosophie dite « systématique », qui cherche à atteindre un absolu. Le but que nous donnons dans ce chapitre n'est pas de reprendre l'étude de cette opposition dont toutes les positions ont été défendues par divers auteurs<sup>65</sup>, mais de nous placer à nouveau sur le terrain de l'écriture philosophique, du style. Cette question du style de l'écriture de Kierkegaard ouvre une nouvelle perspective sur cette opposition : écriture systématique contre écriture antisystématique. Il ne s'agit pas d'opposer un système à un non-système, ou une philosophie à une non-philosophie mais d'opposer deux styles d'écriture radicalement différents.

Si nous reprenons notre définition de la philosophie comme système élaborée au chapitre précédent et que nous considérons Kierkegaard comme un philosophe à part entière, deux implications doivent être mises en avant. Premièrement, Kierkegaard, en tant que philosophe, possède un système métaphysique. Nous ne développerons pas plus avant cet élément puisque nous ne tentons pas de remettre en question l'épithète de philosophe attribuée généralement à Kierkegaard. Contentons-nous de dire que la

---

<sup>65</sup> En ce qui concerne la relation entre Hegel et Kierkegaard, voir notamment Jon STEWART, *Kierkegaard's Relation to Hegel Reconsidered*, pp. 1-44, qui retrace dans son introduction les différents points de vue sur le sujet avec notamment une grande partie consacrée à l'ouvrage de Niels Thulstrup. Jon Stewart, quant à lui, tient la position selon laquelle Kierkegaard ne serait pas en soi opposé à Hegel, mais davantage aux hégéliens danois et serait plutôt influencé par Hegel qu'opposé à lui. Une thèse similaire est développée par Antony AUMANN dans « Kierkegaard's case for the irrelevance of philosophy ». La vision classique de l'opposition peut être perçue dans les articles de Udo JOHANSEN « Kierkegaard and Hegel » et de Jean WAHL « Hegel et Kierkegaard ». Cette thèse classique pourrait se résumer ainsi en citant Jean Wahl : « la pensée de Kierkegaard se tourne non vers la totalité pensée mais vers l'individu et la vie » (p. 322). D'autres thèses ont été émises au sujet de la relation entre Kierkegaard et Hegel, notamment celle de James BOGEN, « Remarks on the Kierkegaard-Hegel Controversy », qui tente de rapprocher la dialectique kierkegaardienne de celle de Hegel. Au contraire, Nelly VIALLANEIX rapproche Kierkegaard des romantiques, le distinguant ainsi de la dialectique du classique Hegel. Sylvia WALSH quant à elle considère que la critique de Kierkegaard à l'égard des romantiques dépend de la critique de Hegel à leur égard.



conception kierkegaardienne de l'existence, et principalement les stades de celle-ci, peut être perçue comme un système, non au sens hégélien, mais en tant qu'organisation structurée et hiérarchisée de plusieurs principes<sup>66</sup>. Deuxièmement, le style d'écriture de Kierkegaard est antisystématique puisqu'il essaie de brouiller les pistes, de ne pas dévoiler son système propre. La question du masque chez Kierkegaard prend ici son importance et révèle quelque chose de l'attitude philosophique kierkegaardienne.

De ces deux implications s'ouvrent deux pistes possibles quant à une opposition entre Kierkegaard et Hegel : la première serait une opposition de deux systèmes radicalement différents, ce qui a été, comme nous l'avons déjà dit, maintes fois étudié, et la deuxième serait, et c'est cette piste que nous suivrons, une opposition entre un mode d'exposition, un style systématique que nous avons analysé au chapitre précédent et un mode d'exposition antisystématique qui ne reflète pas le système pensé, ou mieux qui masque ce système afin de lui donner quelque chose de plus, ce quelque chose restant à déterminer.

Nous suivrons donc cette deuxième piste et afin de comprendre cette opposition entre Kierkegaard et Hegel par l'intermédiaire du style d'écriture. La différence de style met en évidence une différence de fonction : le texte kierkegaardien ne fonctionne pas de la manière que le texte hégélien. Avant toute chose, il est donc nécessaire de comprendre ce qu'est le style d'écriture kierkegaardien, ou plutôt, car ils sont nombreux, quels sont les styles d'écriture kierkegaardiens, afin de pouvoir opposer écriture systématique et écriture antisystématique.

## II/ UNE ECRITURE ANTISYSTEMATIQUE : PSEUDONYMES, PERSONNAGES ET MISES EN SCENE

L'écriture kierkegaardienne a quelque chose de déroutant, tant dans sa structure que dans son expressivité. Les œuvres de Kierkegaard n'apparaissent pas comme une totalité englobante, mais possèdent un caractère fragmentaire qui propose différents points de vue, parfois contradictoires en apparence. Néanmoins, cela ne signifie nullement que ses œuvres ne sont pas construites. Au contraire, la structure même des

---

<sup>66</sup> En ce qui concerne une possible ontologie kierkegaardienne, voir John W. ELROD, « The Self in Kierkegaard's Pseudonyms », 1973.

textes kierkegaardiens est extrêmement travaillée et la mise en scène de cette structure ne l'est pas moins.

De nombreux qualificatifs ont été utilisés par la critique pour caractériser les œuvres du philosophe danois. Christine Baron<sup>67</sup> voit en Kierkegaard un romancier, Louis Mackey<sup>68</sup> un poète, Geert Missotten<sup>69</sup> un quasi musicien, Avi Sagi<sup>70</sup> un homme de théâtre alors que Frederik Billeskov Jansen<sup>71</sup> retrace les diverses formes littéraires utilisées par Kierkegaard dans ses œuvres. Ces diverses interprétations mettent en avant le caractère pluriel des œuvres kierkegaardiennes. Nous ne tenterons pas de privilégier l'un ou l'autre des points de vue, c'est-à-dire Kierkegaard comme romancier ou comme poète, mais de prendre en compte ces différents aspects sous une catégorie plus englobante qui est celle de la mise en scène. Kierkegaard comme metteur en scène, non pas tout à fait au sens théâtral du terme, mais contenant néanmoins la théâtralité. Et c'est l'analyse du style de Kierkegaard qui nous mène à cette considération, en nous appuyant sur les deux caractéristiques de la notion de style que nous avons tenté de développer : la structure et l'expressivité. Nous accorderons une importance particulière à la structure puisque c'est l'élément le plus frappant à la lecture des œuvres de Kierkegaard et n'accorderons qu'une petite partie à l'expressivité en raison de la difficulté pour nous d'approcher finement le texte en sa langue originale. Pour mener cette analyse nous nous concentrerons sur *Ou bien... ou bien*, première œuvre pseudonyme de Kierkegaard qui regroupe la plupart des aspects propres à la philosophie kierkegaardienne.

#### A/ LA STRUCTURE ENCHASSEE ET LES PSEUDONYMES

*Ou bien... ou bien* est un livre publié par Kierkegaard sous le pseudonyme de Victor Eremita, éditeur fictif. Le choix du pseudonyme est déjà intéressant. Comme les autres

---

<sup>67</sup> BARON, Christine, « Kierkegaard inconnu. Récit contre concept », 2006.

<sup>68</sup> MACKEY, Louis, « Philosophy and Poetry in Kierkegaard », 1969.

<sup>69</sup> MISSOTTEN, Geert, « A écouter : Ou bien... ou bien, l'œuvre musicale de Kierkegaard sous la bague de Don Giovanni », 1998.

<sup>70</sup> SAGI, Avi, « The existential meaning of the art of theatre in Kierkegaard's philosophy », 1991.

<sup>71</sup> BILLESKOV JANSEN, Frederik Julius, « Essai sur l'art de Kierkegaard », 1955. Voir aussi *L'art littéraire de Kierkegaard* dans lequel l'auteur divise en quatre catégories majeures les œuvres de Kierkegaard : les « œuvres romanesques » qui comprennent *Ou bien... Ou bien* et *Les étapes sur le chemin de la vie*, les œuvres « philosophiques et théologiques » qui comprennent les ouvrages plus conceptuels de Kierkegaard, les « discours religieux » écrits par Kierkegaard parallèlement à ses autres ouvrages et les œuvres de « l'instant » qui comprennent les articles de journaux écrits par Kierkegaard à la fin de sa vie et qui possèdent un caractère plus pamphlétaire.

pseudonymes utilisés par Kierkegaard (Climacus, Anti-Climacus, de Silentio, Constantius entre autres), Victor Eremita possède une consonance latinisante. Le latin est au Danemark à l'époque de Kierkegaard la langue utilisée pour la rédaction des thèses en philosophie, elle représente de cette manière-là le monde académique. Notons au passage que Kierkegaard fait une demande spéciale pour rédiger sa thèse en danois plutôt qu'en latin. Le choix du pseudonyme place ainsi l'œuvre en relation au monde académique : il permet d'instaurer un certain sérieux dans le jeu du pseudonyme. Les pseudonymes ne sont pas non plus insignifiants, on comprend aisément l'opposition entre Climacus et Anti-Climacus par exemple. Ils instaurent ainsi une perspective sur l'œuvre : le nom signifie quelque chose qui peut être important dans l'approche de l'œuvre.

*Ou bien... ou bien* est structuré en deux parties contenant respectivement les papiers de A et de B, les deux écrivains, les deux personnages du livre. La première partie se clôt avec « Le journal du séducteur », texte supposément publié par A mais écrit par quelqu'un d'autre. Il y a donc un jeu sur les différentes strates d'écriture et d'édition qui est mis en place par Kierkegaard. Il n'y a pas un seul point de vue mais plusieurs : celui de A et celui de B ainsi que celui de l'éditeur Victor Eremita qui s'exprime dans l'avant-propos. Cette construction textuelle complexe génère différents niveaux d'interprétation, selon que l'on suive l'un ou l'autre des personnages. En plus de cette multiplicité des prises en charge énonciatives, *Ou bien... ou bien* contient une multiplicité de genres textuels : des aphorismes, une conférence, un cours, un journal, des lettres, etc. Tant la multiplicité de prise en charge énonciative que celle des genres empêchent toute vision totalisante de l'œuvre. Cela ne signifie nullement qu'il n'y a pas de cohésion entre les divers chapitres, au contraire la structure est extrêmement travaillée, mais cela signifie qu'il n'y a pas qu'un seul axe de lecture donné par l'auteur. A l'inverse d'une structure systématisante qui tend à fonctionner selon sa propre nécessité de développement, et qui ne peut donc pas suivre d'autre chemin que celui qu'elle emprunte, la structure fragmentaire de *Ou bien... ou bien* ne possède pas de nécessité logique interne, mais propose un enchaînement que l'on pourrait caractériser de poétique. Il ne s'agit pas à proprement parler de poésie, mais l'enchaînement ne ressortit pas d'un lien logique. Cette structure qui va à l'encontre de toute systématisation est un moyen de s'opposer au système, de s'opposer à la nécessité

logique de l'enchaînement systématique. Hegel n'est pas le seul à être visé, c'est toute l'expression systématique qui est remise en cause, celle qui a cours depuis l'idéalisme allemand et même depuis Descartes même si ce dernier n'est pas critiqué comme Hegel et qu'il est bien moins systématique que lui dans son expression, comme nous l'avons vu au chapitre précédent.

L'avant-propos de Victor Eremita permet de mettre en évidence les caractéristiques structurelles de l'œuvre. En effet, il explicite la manière dont le livre est structuré et introduit la problématique que nous essayons de développer, celle de la relation entre forme et contenu. Les premières lignes de l'avant-propos posent d'emblée cette question :

Det er maaskee dog stundom faldet Dig ind, kjære Læser, at tvivle en Smule om Rigtigheden af den bekjendte filosofiske Sætning, at det Udvortes er det Indvortes, det Indvortes det Udvortes<sup>72</sup>.

La relation de l'intérieur à l'extérieur, entre l'essence et l'apparence, entre le contenu et la forme est d'emblée mis en avant. Il y a donc un doute sur l'identité entre l'intérieur et l'extérieur, une personne pouvant être autre chose que ce qu'elle semble être. Mais cette relation entre intérieur et extérieur permet pourtant de distinguer les deux auteurs A et B :

Et flygtigt Blik paa de fundne Papirer viste mig let, at de dannede to Formationer, hvis Forskjellighed ogsaa i det Ydre var udpræget. Den ene af dem var skreven paa en Art Post-Velin, i Quart, med en temmelig bred Margen. Haandskriften var læselig, stundom endog lidt ziirlig, paa et enkelt Sted jadsket. Den anden var skrevet paa hele Ark Bikube-Papiir med spaltede Columner, saaledes som retslige Dokumenter og andet Deslige skrives. Haandskriften var tydelig, noget langtrukken, eensformig og jævn, den syntes at tilhøre en Forretningsmand. Ogsaa Indholdet viste sig strax at være forskjelligt, den ene Deel indeholdt en Mængde større eller mindre æsthetiske Afhandlinger, den anden bestod af 2 store Undersøgelser og 1 mindre, alle af ethisk Indhold, som det syntes, og i Brevform. Ved nærmere Eftersyn befandtes denne Forskjellighed fuldkommen bestyrket<sup>73</sup>.

---

<sup>72</sup> « Peut-être, cher lecteur, as-tu quelque fois douté un peu, malgré tout, de l'exactitude de la célèbre thèse philosophique d'après laquelle l'extérieur est l'intérieur et l'intérieur l'extérieur ? » (*Ou bien... ou bien*, trad. F. et O. Prior et M.-H. Guignot, p. 5)

<sup>73</sup> « Un regard rapide sur les papiers trouvés m'apprit facilement qu'ils formaient deux groupes dont la différence se manifestait même extérieurement. L'un d'eux était écrit sur une sorte de velin-poste, in quarto, et avec une assez grande marge. L'écriture était lisible, quelquefois même pleine de grâce, et gâchée à un seul endroit. L'autre était écrit sur du papier de luxe in folio, en colonnes, comme le sont les documents judiciaires et similaires. L'écriture était nette, un peu étirée, uniforme et égale, elle paraissait être celle d'un homme d'affaire. Leur contenu, lui aussi, se montra immédiatement différent : l'un contenait une quantité de dissertations esthétiques plus ou moins longues, l'autre consistait en deux grandes enquêtes et une autre moins grande, toutes, à ce qu'il parut, de nature éthique et sous forme de lettres. » (*Ou bien... ou bien*, trad. F. et O. Prior et M.-H. Guignot, pp. 7-8)

Une différence extérieure, l'apparence du papier, reflète une différence intérieure, contenu esthétique contre contenu éthique. De plus l'écriture reflète l'homme, l'écriture en colonnes « comme le sont les documents judiciaires » est l'œuvre d'un juge. Mais s'il y a donc un doute sur l'identité entre intérieur et extérieur, cette même relation d'identité est à l'œuvre dans la description des textes trouvés. Et cette différence, tant extérieure qu'intérieure, structure l'œuvre tout entière en deux parties : papiers de A et papiers de B. Mais les problèmes de structurations ne s'arrêtent pas là pour Victor Eremita : deux éléments vont poser problème en particulier, les aphorismes et le journal du séducteur. L'organisation des aphorismes, Victor Eremita dit la laisser au hasard. Mais le hasard fait parfois bien les choses :

I Anordningen af de enkelte Aphorismer har jeg ladet Tilfældet raade. [...] Jeg fulgte Tilfældet, og det er ogsaa et Tilfælde, der har tildraget sig min Opmærksomhed, at den første og den sidste Aphorisme paa en Maade svare til hinanden, idet den ene ligesom gennemføler det Smertelige, der ligger i at være Digter, den anden nyder den Tilfredsstillelse, der ligger i, altid at have Latteren paa sin Side<sup>74</sup>.

Cette notion de hasard (*Tilfaede*) montre, paradoxalement, toute l'attention portée à l'organisation. Tout étant fictif, l'éditeur comme les papiers trouvés, il ne peut pas y avoir ce hasard dans l'organisation. Kierkegaard fait jouer un rôle à son personnage. L'indication d'une harmonie entre le premier et le dernier aphorisme, qui serait due au hasard, montre bien que ce n'est pas vraiment le hasard qui a mis en ordre ces aphorismes. Nous n'allons pas démontrer cela par une analyse fine de l'enchaînement des aphorismes, mais nous pouvons noter, pour indiquer une certaine direction, que ces aphorismes s'enchaînent selon une certaine logique, qui n'est certes pas argumentative ou syllogistique mais qui fonctionne sur le plan de la *contamination sémantique*, un aphorisme modifiant le sens d'un autre par sa proximité textuelle. Quant au *Journal du séducteur*, il permet à Kierkegaard d'ajouter une strate à la structuration complexe de son ouvrage.

Det sidste af As Papirer er en Fortælling, betitlet: Forførerens Dagbog. Her møde nye Vanskeligheder, idet A ikke erklærer sig for Forfatter men kun for Udgiver. Det er et gammelt Novellist-Kneb, som jeg ikke skulde have videre at indvende imod, naar det

---

<sup>74</sup> « Je laissai au hasard la disposition des divers aphorismes. [...] Je me suis soumis au hasard et c'est ce hasard, par lequel mon attention fut attirée, qui fit le premier et le dernier aphorisme en harmonie, en quelque sorte, l'un avec l'autre. Tandis que l'un ressent, pour ainsi dire, ce qu'il y a de douloureux à être poète, l'autre se donne la satisfaction d'avoir toujours les rieurs de son côté. » (*Ou bien... ou bien*, trad. F. et O. Prior et M.-H. Guignot, pp. 8-9)

ikke bidrog til at gjøre min Stilling saa forviklet, idet den ene Forfatter kommer til at ligge inden i den anden som Æsker i et chinesisisk Æskespil<sup>75</sup>.

En annonçant *Le Journal du séducteur*, Kierkegaard instaure même une mise en abîme, le personnage A devenant éditeur au même titre que Victor Eremita. Il joue donc sur les différents niveaux de prises en charge énonciatives et fait dire à l'un de ses personnages ce que l'on pourrait lui dire à lui. Et cette notion de *boîtes chinoises* convient parfaitement à *Ou bien... ou bien* – et plus largement à l'œuvre kierkegaardienne prise en son entier – qui contient différentes parties imbriquées les unes dans les autres.

L'avant-propos met en scène un personnage, Victor Eremita, et introduit les deux (voire trois) personnages qui écrivent à proprement parler le livre : A, le séducteur et B. C'est en ce sens, à notre avis, que nous pouvons qualifier Kierkegaard de philosophe de la mise en scène, du masque. Un certain nombre d'éléments sont mis en place non pas pour cacher l'identité de l'auteur, Kierkegaard ayant été reconnu dès la publication du livre, mais la prise en charge énonciative. Le pseudonyme, qui devient personnage, et les personnages à proprement parler jouent leurs rôles respectifs dans la structure de l'ouvrage<sup>76</sup>. Mais cette mise en scène ne s'arrête pas à la simple mise en place de pseudonymes et de personnages, la possibilité d'existence de l'œuvre est elle-même mise en scène. Toujours dans l'avant-propos, Victor Eremita dit trouver les papiers dans un secrétaire. Mais la découverte de ces papiers est mise en scène de manière extrêmement romancée – ce pourquoi il est possible de qualifier Kierkegaard de romancier – la découverte est due au hasard, tout comme l'organisation des aphorismes. Le livre, de par sa provenance hasardeuse, est en son entier une opposition au système philosophique qui ne repose aucunement sur le hasard mais bien plutôt sur la nécessité de son existence. Là où chez Hegel *L'Encyclopédie* montre l'autodiction de la nature selon sa propre nécessité, chez Kierkegaard, *Ou bien... ou bien* montre le hasard propre à l'existence humaine et à ses productions.

---

<sup>75</sup> « Le dernier des papiers de A est un conte intitulé : *Le Journal du séducteur*. On y rencontre de nouvelles difficultés par ce que A se présente non comme son auteur, mais seulement comme celui qui le publie. C'est un vieux truc de conteur, contre lequel je ne ferai aucune objection si ce n'est qu'il rend ma situation extrêmement compliquée, l'un des auteurs se trouve de cette façon à l'intérieur de l'autre comme certaines boîtes chinoises. » (*Ou bien... ou bien*, trad. F. et O. Prior et M.-H. Guignot, p. 9)

<sup>76</sup> William O'DONNELL propose une lecture intéressante des pseudonymes à travers la notion de « persona » de Jung. Ce faisant, il amène au premier plan la question du masque dans l'œuvre kierkegaardienne : les pseudonymes comme masques de l'auteur, les mots comme masques de la pensée.

Un autre passage de *Ou bien... ou bien* permet de mettre en évidence cette mise en scène du texte. L'introduction au *Journal du séducteur* qui termine la première partie est éditée par A, mais écrite par Johannes le séducteur. A l'instar des papiers de *Ou bien... ou bien* trouvés par Victor Eremita, le *Journal du séducteur* est également trouvé par A dans un secrétaire.

Han havde mod Sædvane ikke lukket sin Secretair af, dens hele Indhold stod saaledes til min Disposition; men det er forgjeves, om jeg vilde besmykke min Adfærd ved at erindre mig selv om, at jeg ingen Skuffe har aabnet. En Skuffe var trukken ud. I den fandtes en Mængde løse Papirer og oven paa dem laae en Bog i stor Qvart, smagfuldt indbunden<sup>77</sup>.

Le même procédé de mise en scène est utilisé par Victor Eremita et par A. Tant les papiers de *Ou bien... ou bien* que le *Journal du séducteur* qui en fait partie sont trouvés dans des secrétaires, par hasard. C'est une situation qui n'a rien de nécessaire qui permet la découverte des textes ; c'est, en termes kierkegaardiens, une certaine occasion qui génère le texte. Et rappelons :

Anledningen, der nu som saadan er det Uvæsentlige og Tilfældige, kan i vor Tid stundom forsøge sig i det Revolutionaire.

L'occasion qui, comme telle, n'est qu'accessoire et fortuite, peut quelquefois de nos jours s'essayer dans les choses révolutionnaires. (*Ou bien... ou bien*, p. 184)

Nous retrouvons donc ici le hasard (*Tilfaeldige*) comme caractéristique de l'occasion. Les descriptions des découvertes dans les secrétaires sont, d'une certaine manière, les occasions du livre. Et ces occasions sont dues au hasard. A la nécessité s'oppose le hasard, à la totalité le fragmentaire. La production du texte philosophique est ainsi elle-même soumise aux concepts élaborés par Kierkegaard : la possibilité d'existence de l'ouvrage provient – ou est dit provenir – d'une occasion particulière, mettant ainsi en scène le concept.

L'écriture kierkegaardienne est donc une écriture antisystématique. Elle n'est non pas illogique ou arbitraire, elle possède sa cohérence propre qui ne provient pas d'une nécessité logique. Il y a dans cette écriture un effort de structure mais non de système et également une expressivité qui tend à faire du texte un jeu plutôt qu'un fardeau. Evidemment, l'écriture systématique n'est pas un fardeau pour autant, mais elle tente

---

<sup>77</sup> « Contrairement à son habitude, il n'avait pas fermé son secrétaire et tout ce qu'il y avait dedans était ainsi à ma merci, mais il ne servirait à rien de vouloir embellir ma conduite en me rappelant que je n'ai ouvert aucun tiroir. L'un d'eux était déjà tiré, il s'y trouvait un grand in-quarto, joliment relié. » (*Ou bien... ou bien*, trad. F. et O. Prior et M.-H. Guignot, p. 237)

d'être la plus claire possible, c'est-à-dire de suivre une logique déductive. L'écriture kierkegaardienne au contraire, et peut-être toutes les écritures antisystématiques, tend vers une logique associative. Il y a d'une part la déduction scientifique et d'autre part l'association poétique.

Cela n'empêche pas Kierkegaard d'utiliser également une écriture plus systématisante pour autant. Le début du *Traité du désespoir* en est un exemple flagrant, bien qu'il soit toujours pris en charge par un pseudonyme :

Mennesket er Aand. Men hvad er Aand? Aand er Selvet. Men hvad er Selvet? Selvet er et Forhold, der forholder sig til sig selv, eller er det i Forholdet, at Forholdet forholder sig til sig selv; Selvet er ikke Forholdet, men at Forholdet forholder sig til sig selv<sup>78</sup>.

Cette définition de l'homme se présente comme une parodie du mouvement hégélien. La définition du moi en tant que rapport se rapportant à lui-même peut être rapprochée du paragraphe 112 de l'*Encyclopédie des sciences philosophiques* que nous avons cité et analysé au chapitre précédent. Nous pourrions également mettre ce passage en parallèle avec la définition de l'esprit dans la *Phénoménologie de l'esprit*. Notons seulement que Kierkegaard, sous le couvert du pseudonyme Anti-Climacus, parodie Hegel et sa manière de définir les choses dans des rapports. Le choix du pseudonyme n'est pas anodin puisqu'il s'oppose à cet autre pseudonyme kierkegaardien : Johannes Climacus, auteur des *Miettes philosophiques* et du *Post-scriptum aux miettes philosophiques*. Anti-Climacus, d'une certaine manière mais pas totalement, s'oppose à Climacus en utilisant un style que l'on pourrait qualifier de hégélien. Et Johannes Climacus est un des pseudonymes qui s'attaque le plus vivement à Hegel, notamment dans le *Post-scriptum aux miettes philosophiques*. Au sein même des pseudonymes, des oppositions se génèrent. Mais le style hégélien employé par Anti-Climacus est une parodie et participe de ce fait à la critique de Hegel. Néanmoins, la structure même de l'ouvrage et en particulier du livre 3 tend vers une écriture plus systématisante. Kierkegaard n'emploie donc pas un style uniquement poétique, au contraire, la multiplicité des pseudonymes requiert une diversité de styles dont un au moins, celui d'Anti-Climacus, se rapproche de l'écriture systématique.

---

<sup>78</sup> « L'homme est esprit. Mais qu'est-ce que l'esprit ? C'est le moi. Mais alors, le moi ? Le moi est un rapport se rapportant à lui-même, autrement dit il est dans le rapport l'orientation intérieure de ce rapport ; le moi n'est pas le rapport, mais le retour sur lui-même du rapport. » (*Traité du désespoir*, trad. Knud Ferlov et Jean-Jacques Gateau p. 351)



Parallèlement, Hegel est lui aussi capable d'utiliser des procédés poétiques malgré la systématisme générale de ses textes. La célèbre métaphore des *Principes de la philosophie du droit* : « La chouette de Minerve ne prend son envol qu'à la tombée de la nuit » ressortit du domaine poétique et tranche radicalement avec les propos usuels de Hegel. La tendance systématique, scientifique, n'empêche pas l'utilisation de moyens poétiques, tout comme la tendance antisystématique, artistique, n'empêche pas l'utilisation de la logique déductive par moments. Il s'agit de tendances et non d'absolus, un texte philosophique n'est jamais uniquement scientifique ou uniquement artistique, mais possède toujours des tendances vers l'un ou l'autre de ces pôles.

#### B/ L'EXPRESSION ET L'EXPRESSIVITE : *LA DIALECTIQUE DE LA COMMUNICATION*

Kierkegaard établit d'une certaine manière cette distinction entre deux modes d'expression dans un court texte non publié : *La Dialectique de la communication*. Il y oppose la communication directe (communication de savoir) et la communication indirecte (communication de pouvoir)<sup>79</sup>. Ce qui nous intéresse est que Kierkegaard n'emploie pas qu'une des deux formes de communication : les ouvrages pseudonymes ressortissent de la communication indirecte alors que les ouvrages publiés sous son propre nom, les discours religieux, ressortissent de la communication directe. La structure participe à cet effort de communication indirecte qui nécessite une reduplication. Mais l'expressivité a aussi son rôle à jouer.

I de af mig udgivne pseudonyme Bøger er Alvoren strengere, og det just paa de Steder, hvor Fremstillingen vil forekomme de Fleste som lutter Spøg<sup>80</sup>.

---

<sup>79</sup> Le choix du type de communication n'est pas anodin et révèle quelque chose de ce qu'il y a à communiquer. Le type de communication entrerait ainsi sous notre notion de style. Communiquer à propos de l'existence n'est possible, selon Kierkegaard, que de manière indirecte, à travers une personnalité et une situation, c'est-à-dire à travers une mise en scène. Kierkegaard critique la tendance de son époque vers la communication directe : « La pensée moderne – et c'est à mon sens l'un de ses plus graves défauts – a supprimé la personnalité et a rendu tout objectif. » (p. 68). Notons ainsi que certaines choses doivent être communiquées indirectement alors que d'autres doivent l'être directement et que le type de communication révèle quelque chose de ce qu'il y a à communiquer. Pour approfondir la question de la communication indirecte, voir par exemple l'article de Patrick J. BRUNET, « La communication indirecte chez Kierkegaard : une dialectique contemporaine », dans lequel l'auteur expose clairement la thèse kierkegaardienne. L'article de James KELLENBERGER, « Kierkegaard, Indirect Communication, and Religious Truth », traite également du même sujet mais en appuyant sur le rapport entre communication indirecte et la religion.

<sup>80</sup> « Dans les ouvrages pseudonymes que j'ai publiés, le sérieux est plus strict aux endroits où précisément, l'exposé passe pour une simple plaisanterie aux yeux de la plupart. » (*La Dialectique de la communication*, trad. Else-Marie Jacquet-Tisseau, p. 61)

Les différents types d'expressivité : le sérieux, l'ironique, l'humoristique, le conceptuel, etc., sont utilisés par Kierkegaard dans un but précis. Comme les pseudonymes et les mises en scène, l'expressivité sert à la communication indirecte, aux masques que Kierkegaard place devant sa pensée. La plaisanterie pour dire le sérieux, le pseudonyme pour mettre en scène le dit, Kierkegaard multiplie les techniques d'expression et manie son style de manière à rendre plus puissant son projet. Pour dire les modes d'existence, Kierkegaard multiplie les modes d'expression. Et c'est dans cette multiplicité changeante, dans ce déplacement d'un personnage à un autre, que le projet philosophique de Kierkegaard s'exprime. Son style, ou plutôt ses styles puisqu'il en utilise plusieurs, s'oppose au style systématique de Hegel. Et comprendre cette opposition stylistique, c'est comprendre le geste philosophique kierkegaardien. Mais il faut tout d'abord comprendre cette opposition.

### III/ VIVRE CONTRE LE SYSTEME : IL S'AGIT D'UNE CABANE

En Tænker opfører en uhyre Bygning, et System, et hele Tilværelsen og Verdenhistorien o. s. v. omfattende System – og betragter man hans personlige Liv, saa opdager man til sin Forbauselse dette Forfærdelige og Latterlige, at han selv ikke personligen beboer dette uhyre, høithvælvede Pallads, men en Ladebygning ved Siden af, eller et Hundehuus, eller i det Høieste Portnerleiligheden<sup>81</sup>.

L'écriture kierkegaardienne s'oppose à la volonté totalisante de l'écriture systématique telle qu'on la trouve chez Hegel ou Spinoza par exemple. C'est en particulier Hegel et les hégéliens danois qui sont visés mais, plus largement, toute la philosophie systématique est prise pour cible. Cette opposition claire est une donnée fondamentale du geste philosophique kierkegaardien, comme l'analyse du style nous l'a révélé. Il reste toutefois à comprendre le pourquoi de cette opposition, les raisons qui poussent Kierkegaard à s'opposer de cette manière à la philosophie systématique.

Nombreuses sont les critiques émises par Kierkegaard à l'encontre du système. Le *Post-scriptum aux Miettes philosophiques* par exemple attaque frontalement le système. Le paragraphe quatre du chapitre « Thèses possibles et réelles de Lessing »<sup>82</sup> contient une distinction essentielle pour la compréhension de l'opposition au système : système

<sup>81</sup> « Tel penseur élève une bâtisse immense, un système, un système universel embrassant toute l'existence et l'histoire du monde, etc., – mais regarde-t-on sa vie privée, on découvre ébaubi ce ridicule énorme, qu'il n'habite pas lui-même ce vaste palais aux hautes voûtes, mais une grange à côté, un chenil, ou tout au plus la loge du concierge. » (*Traité du désespoir*, Knud Ferlov et Jean-Jacques Gateau, pp. 390-391)

<sup>82</sup> KIERKEGAARD, Sören, *Post-scriptum aux Miettes philosophiques*, pp. 101-116.

logique contre système de l'existence<sup>83</sup>. Johannes Climacus, le pseudonyme du *Post-scriptum*, considère ces deux systèmes : un système logique est possible (comme par exemple celui de Hegel) alors qu'un système de l'existence est impossible. Il y a une incompatibilité entre système et existence selon Climacus. :

Abstract seet lader System og Tilværelse sig ikke tænke sammen, fordi den systematiske Tanke for at tænke Tilværelse maa tænke den som ophævet, altsaa ikke som tilværende. Tilværelse er det Spatierende, der falder ud fra hinanden: det Systematiske er Afsluttetheden, der slutter sammen<sup>84</sup>.

Il est donc impossible de penser l'existence comme système puisque la systématisation éradique l'existence. Néanmoins, Climacus précise que l'existence est un système pour Dieu<sup>85</sup>. Il y a un système de l'existence mais l'existence n'est pas systématisable. Il y a une scission entre Dieu qui crée le système de l'existence et l'homme qui ne peut pas la systématiser. Cela n'empêche pas de penser l'existence de diverses manières, ce n'est que la systématisation de celle-ci qui est impossible. La foi peut ici entrer en jeu et donner une possibilité d'accès au système de l'existence tel qu'il est conçu par Dieu. Toute l'œuvre kierkegaardienne consiste à penser cette existence, non selon un système mais selon des situations, des personnages types – des personnalités – tels que Don Juan par exemple. C'est justement sur ce point, sur l'opposition entre système et existence, que Kierkegaard s'en prend aux systématiques représentés par Hegel et les hégéliens. La citation en exergue met en évidence cette scission entre système et existence. Le penseur qui construit un système ne peut pas vivre dedans puisque celui-ci éradique l'existence. Le magnifique palais bâti par Hegel par exemple n'est qu'une façade, qu'un palais vide bien que magnifique. Le penseur systématique est obligé de vivre en dehors de ce palais, au mieux dans « la loge du concierge ».

Cette opposition fondamentale au système met en évidence une caractéristique de la pensée kierkegaardienne : il veut penser l'existence et non le système. En ce sens, les philosophes ayant perçu Kierkegaard comme un penseur de l'existence – par exemple Jaspers et Sartre – n'ont pas tort. Kierkegaard tente de mettre en avant l'existence, la vie, l'individu, le subjectif. Ces éléments ne peuvent pas être exposés sous forme

---

<sup>83</sup> Sur la notion de système de l'existence, voir Rem EDWARDS, « Is an existential system possible ? ».

<sup>84</sup> « Du point de vue abstrait, système et existence ne se peuvent penser ensemble, parce que la pensée systématique pour penser l'existence doit la penser comme abolie, et donc pas comme existante. L'existence est ce qui sert d'intervalle, ce qui tient les choses séparées, le systématique est la fermeture, la parfaite jointure. » (*Post-scriptum aux miettes philosophiques*, trad. Paul Petit, p.111)

<sup>85</sup> KIERKEGAARD, Sören, *Post-scriptum*, p. 111.

systématique car ils sont mouvants. Nous pouvons ainsi établir une dichotomie entre système et existence. D'un côté, certains philosophes bâtissent un système dans lequel il est impossible de vivre selon Kierkegaard, d'un autre côté, Kierkegaard et d'autres philosophes tentent de penser l'existence en tant qu'existence. D'un côté il y a l'architecture du système, d'un autre côté la danse de la vie, pour reprendre une métaphore développée par Nietzsche. Evidemment, Kierkegaard, comme la plupart des philosophes, n'est pas un penseur de la danse. Mais cet art qui, dans son caractère mobile, représente la vie, est à notre avis une métaphore intéressante pour caractériser un certain type de pensée. L'architecture contre la danse : Hegel contre Kierkegaard. Mais l'une comme l'autre, l'architecture comme la danse, possèdent une structure et une expressivité. Ce qui les distingue c'est le geste qui les produit et qui se perçoit dans cette structure et cette expressivité. Geste artistique ou geste philosophique, selon que l'on suive notre métaphore ou non, qui ouvre une perspective sur l'œuvre. Face à la rigidité du système – qui possède une structure suivant la nécessité d'une logique déductive et une expressivité minimale qui tend vers une représentation des fonctions – se trouve la mobilité de la danse – qui possède une structure se déployant selon une logique rythmique, un enchaînement associatif, et une expressivité maximale, qui utilise les multiples possibles de l'expressivité pour dire. La danse n'est que peu traitée par Kierkegaard, mais nous pourrions néanmoins qualifier sa pensée de dansante :

I Aandens Verden er dette mit Tilfælde; thi dertil har jeg dannet mig og danner mig, altid at kunne dandse let i Tankens Tieneste, saavidt muligt til Gudens Ære og til min egen Fornøielse, renoncerende paa den huuslige Lyksalighed og borgerlige Agtelse, den *communio bonorum* og Glædernes Samdrægtighed, som det er at have en Mening<sup>86</sup>.

« Danseur au service de l'idée », voilà ce que Johannes Climacus, auteur pseudonyme des *Miettes philosophiques* s'emploie à être. Et nous pourrions étendre ce qualificatif à Kierkegaard qui tente, face à la rigidité du système, de retranscrire la danse de l'existence. L'idée n'est plus un concept figé, une pierre angulaire inamovible sur laquelle l'architecte-philosophe construit un palais, mais une incitation à la danse, le penseur devient « danseur au service de l'idée ». Pour parler de l'existence, pour dire

---

<sup>86</sup> « Or, dans le monde de l'esprit, c'est mon cas ; car à quoi me suis-je formé et me forme encore ? n'est-ce pas d'être toujours comme un danseur au service de l'idée, à l'honneur si possible du dieu et pour mon propre plaisir, renonçant aux félicités du foyer et aux prestiges bourgeois, à cette *communio bonorum* et à cette heureuse conformité des joies qu'est le fait d'avoir une opinion ? » (*Miettes philosophiques*, trad. Knud Ferlov et Jean-Jacques Gateau, p. 41)

l'existence, le système n'est pas adéquat. Descartes, comme nous l'avons vu, ne réalise jamais le système entier intégrant la morale. Il garde une morale provisoire, une sorte de cabane dans laquelle vivre en attendant la finalisation du système. L'existence est une cabane hors du système, tout comme la morale provisoire est une cabane pour Descartes.

La volonté du geste philosophique kierkegaardien est donc d'unir pensée et existence. L'essentiel n'est pas d'atteindre une pensée absolue qui pourrait rendre compte de la totalité du monde de manière inerte, mais bel et bien de penser l'existence dans et par l'existence. La visée antisystématique de Kierkegaard ne découle pas seulement d'une opposition au système hégélien évidemment. D'autres éléments expliquent et participent à cette visée, en particulier l'élément religieux qui est central pour Kierkegaard mais que nous avons laissé de côté dans le cadre de notre analyse stylistique. Nous avons considéré l'existence comme étant le point central de la pensée kierkegaardienne, mais cette existence devrait toujours viser, selon Kierkegaard, le religieux. En effet, c'est l'existence au stade religieux qui est considérée comme l'aboutissement de l'existence et non au stade esthétique ou éthique. Néanmoins, nous nous sommes focalisés sur le style et son rapport à l'existence (à quelque stade que ce soit). Le style de Kierkegaard reflète ainsi cette attention portée à l'existence et au vivant, à l'individu : un style qui ne tend pas vers une rigidité, mais vers une mobilité. Face au point de vue unique du système, Kierkegaard multiplie les points de vue pour permettre une compréhension de l'existence dans ses divers modes<sup>87</sup>.

C'est dans la mise en scène de ces multiples points de vue que Kierkegaard s'oppose au système. Par les diverses situations qu'il met en scène, englobées dans la mise en scène plus large mise en place par l'utilisation de pseudonymes, Kierkegaard pense l'existence selon les trois sphères que sont l'esthétique, l'éthique et le religieux. Penser avant tout les différents modes d'existence, auxquelles correspondent différents modes

---

<sup>87</sup> Paul Ricoeur considère cette multiplication des points de vue comme l'art de Kierkegaard : « Le génie littéraire, psychologique, philosophique, théologique de Kierkegaard me paraît consister dans cette manière mi-abstraite, mi-concrète de mettre en scène des possibilités artificiellement construites, de faire correspondre à ce jeu conceptuel l'«opéra fabuleux» des états d'âme désespérés. [...] Ce jeu entre des concepts opposés est nourri par une puissance extraordinaire de créer des types humains, parmi lesquels nous reconnaissons le héros des possibilités fantastiques, le don Juan du stade esthétique, le séducteur du *Journal du séducteur*, le Faust de Goethe, mais aussi le poète du stade religieux, l'explorateur de l'ouvert selon Rilke, bref, l'imaginaire, foyer de tout procès d'infinisisation. » (*Lectures 2*, p.24). C'est ce *jeu des concepts* que nous tentons de rapprocher de la danse, danse des concepts peut-être.

d'expression, c'est pour Kierkegaard mettre en avant la vie au détriment du système. L'existence ne s'exprime pas selon des concepts, mais selon des situations qui peuvent ressortir tantôt du récit, tantôt de la musique, tantôt du théâtre, etc. Cette opposition entre existence et système implique une opposition entre situations et concepts, ou pour parler en termes poétiques, entre métaphores et concepts. En ce sens, l'opposition entre Kierkegaard et Hegel n'est pas une simple opposition idéologique. Il s'agit d'une opposition plus fondamentale qui ne provient pas nécessairement de pensées radicalement différentes, mais de visées divergentes. Kierkegaard veut penser l'existence et, pour ce faire, l'expression systématique n'est pas adéquate. Selon lui, on ne peut pas penser système et existence en même temps, ce pour des raisons philosophiques et théologiques. Car le système relève du figé – et ce peu importe le mouvement dialectique utilisé – alors que l'existence relève du mobile, du subjectif. De plus, le système est l'affaire de Dieu, qui l'a créé, et non l'affaire de l'homme.

Le mode d'expression choisi par Kierkegaard ne provient donc pas d'une simple volonté de ne pas écrire sous forme systématique, mais bel et bien d'une incompatibilité entre expression systématique et pensée de l'existence. Le mode d'expression devient ainsi un mode d'opposition, non d'une opposition idéologique mais d'une opposition de gestes philosophiques. En ce sens, le geste philosophique kierkegaardien s'oppose au geste philosophique hégélien, tout comme il s'oppose à tout geste philosophique systématique. Mais l'essence même de tout geste philosophique ne consiste-t-elle pas justement en une opposition ? Et la question que Ricoeur pose : « Comment philosopher après Kierkegaard ? » n'est-elle pas la question que chaque philosophe se pose concernant son prédécesseur ? Kierkegaard serait ainsi une réponse à la question : « Comment philosopher après Hegel ? ». Et Hegel n'est pas à prendre ici comme l'achèvement de la philosophie, comme il se plairait à l'être, mais comme la fin d'une tendance systématique qu'il a aboutie. Plus largement, Kierkegaard offre une réponse à la question « Comment philosopher après le système ? », c'est-à-dire sans le système, ou du moins, sans son apparence. Un autre philosophe, tout aussi critique à l'égard de ses prédécesseurs montre un autre possible de la philosophie antisystématique : Nietzsche. Plus radical et provocateur que Kierkegaard peut-être, Nietzsche s'oppose, lui aussi, à la notion de système en philosophie. C'est à l'étude du style de Nietzsche que nous allons à présent nous atteler, pour offrir non seulement un trait d'union entre

Kierkegaard et Nietzsche, mais avant tout pour explorer un possible du discours philosophique, du style, similaire dans sa non-systématicité, différent dans sa mise en pratique.

## CHAPITRE 4 : DANSER ET PENSER AVEC NIETZSCHE

### I/ NIETZSCHE CONTRE LE SYSTEME ET LA RIGIDITE DU CONCEPT

Ich misstraue allen Systematikern und gehe ihnen aus dem Weg. Der Wille zum System ist ein Mangel an Rechtschaffenheit (KSA 6, 63)

Contrairement à Kierkegaard qui s'oppose directement à Hegel pour s'opposer au système, Nietzsche ne traite que très peu de Hegel<sup>88</sup>. C'est bien plutôt au système (ou aux systématiques) en général qu'il s'attaque et plus particulièrement aux conséquences qu'il perçoit dans la mise en système<sup>89</sup>. « Je me méfie de tous les gens à système et je les évite. La volonté de système est un manque de probité » (*GD, Maximes et pointes*, 26) écrit-il dans *Le crépuscule des idoles*. Cet aphorisme montre la méfiance de Nietzsche à l'égard des systèmes et la raison de cette méfiance. Et lorsque l'on sait que la probité est la vertu que Nietzsche prône dans *Par-delà bien et mal*, on comprend que cette méfiance est quelque chose d'essentiel. La philosophie systématique qui, selon Nietzsche, manque de probité est donc à l'opposé de sa définition de la philosophie dans laquelle la probité joue un rôle central. Les systématiques sont perçus comme des comédiens : « Es giebt eine Schauspielerei der Systematiker » (KSA 3,228)<sup>90</sup>. Cette critique contre le système, Nietzsche la formule à de nombreuses reprises dans son œuvre. En 1873 déjà, dans le court texte posthume intitulé *Sur la vérité et le mensonge au sens extramoral* toute la critique de Nietzsche à l'égard du système est présente en germe. Et non seulement la critique mais également certaines pistes à suivre pour échapper aux défauts majeurs qu'il perçoit chez les philosophes qui le précèdent. Afin de comprendre cette opposition nietzschéenne contre le système, il semble donc nécessaire de nous attarder quelques instants sur ce texte qui permet de mettre en

---

<sup>88</sup> Dans *Nietzsche et la philosophie*, Deleuze soutient au contraire que l'œuvre nietzschéenne s'attaque à Hegel et l'hégélianisme : « On comprend mal l'ensemble de l'œuvre de Nietzsche si l'on ne voit pas "contre qui" les principaux concepts en sont dirigés. Les thèmes hégéliens sont présents dans cette œuvre comme l'ennemi qu'elle combat. » (p. 255) Notons au passage que Deleuze tente de faire de Nietzsche un philosophe plus systématique qu'il ne le semble au premier abord ; il appuie d'ailleurs fortement son argumentation sur la *Généalogie de la morale*, ouvrage peut-être le plus systématique de Nietzsche.

<sup>89</sup> Selon Patrick Wotling, l'opposition au système est une des caractéristiques centrales de la pensée nietzschéenne et il place cette opposition « dans le cadre général de la déformation et de la falsification » (*La philosophie de l'esprit libre*, p. 118). Il accorde un chapitre de son ouvrage à cette question du système : « Le refus du système », p.103-141.

<sup>90</sup> « Il y a une comédie des systématiques » (*Aurore*, §318, trad. Henri Albert révisée par Jean Lacoste, t.1, p.1130)



perspective l'œuvre nietzschéenne au travers de cette critique et de comprendre la philosophie propre à Nietzsche par rapport à cette critique.

*Sur la vérité et le mensonge au sens extramoral* est écrit par Nietzsche en 1873, au moment même de ce que Philippe Lacoue-Labarthe nomme « le détour<sup>91</sup> » par la rhétorique. Ce détour par la rhétorique, dont on peut voir les traces notamment dans les notes de cours rédigées par Nietzsche à cette époque, l'amène à réfléchir sur le langage et son fonctionnement ainsi que sur les diverses figures de style employées par la rhétorique classique<sup>92</sup>. Dans *Sur la vérité et le mensonge au sens extramoral*, Nietzsche focalise son attention sur la figure de style qu'est la métaphore et va modifier en profondeur le sens et l'utilité de cette figure<sup>93</sup>. Bien plus qu'une figure de style, la métaphore devient une « pulsion humaine fondamentale » (KSA 1,887 : *Fundamentaltrieb des Menschen*). Et cette notion de métaphore est à mettre en lien avec son opposé (du moins dans l'opposition classique entre philosophie et poésie telle que Platon la pense déjà) : le concept<sup>94</sup>. Métaphore et concept ne forment plus, selon Nietzsche, un couple antithétique mais plutôt une filiation, de la métaphore se construit le concept.

Wer von dieser Kühle angehaucht wird, wird es kaum glauben, dass auch der Begriff, knöchern und eckig wie ein Würfel und versetzbar wie jener, doch nur als das *Residuum einer Metapher* übrig bleibt, und dass die Illusion der künstlerische Uebertragung eines Nervenreizes in Bilder, wenn nicht die Mutter so doch die Grossmutter eines jeden Begriffs ist. (KSA 1,882)<sup>95</sup>

---

<sup>91</sup> LACOUE-LABARTHE, Philippe, « Le détour », *Poétique*, n° 5, 1971, pp. 53-76.

<sup>92</sup> Sur la relation entre Nietzsche et la rhétorique, voir KREMER-MARIETTI, Angèle, *Nietzsche et la rhétorique*, 2007. Voir également l'article de MERROW, Kathleen, « "The Meaning of Every Style": Nietzsche, Demosthenes, Rhetoric », dans lequel l'auteur considère le style et la rhétorique comme n'étant pas opposés à la vérité ; Nietzsche combine ces deux éléments, style et rhétorique, afin de produire sa philosophie.

<sup>93</sup> Cette notion de métaphore a été largement traitée par de nombreuses études, en particulier l'ouvrage célèbre de Sarah Kofman, *Nietzsche et la métaphore*, dans lequel elle considère que cette notion est fondamentale chez Nietzsche et qu'elle est à la base du concept nietzschéen plus tardif d'interprétation. De nombreux autres auteurs mettent en avant cette importance de la métaphore dans l'écriture nietzschéenne, notamment Alan Schrift, Mary Cicora et Serge Botet qui considèrent tous trois la théorie nietzschéenne du langage à travers cette notion de métaphore. Eric Blondel, dans son article « Nietzsche : la vie et la métaphore » élabore une réflexion sur le langage et la métaphore parallèlement au « problème de la culture ».

<sup>94</sup> Sur l'emploi de la notion de « concept » chez Nietzsche, voir le *Dictionnaire Nietzsche*, pp. 77-80.

<sup>95</sup> « Qui est imprégné de cette froideur aura peine à croire que même le concept – dur comme l'os et cubique comme un dé, comme lui interchangeable – finisse par n'être cependant que le *résidu d'une métaphore*, et que l'illusion propre à une transposition esthétique d'une excitation nerveuse en images, si elle n'est pas la mère, soit cependant la grand-mère d'un tel concept. » (*La philosophie à l'âge tragique des Grecs*, trad. Michel Haar et Marc B. de Launay, p. 213)

Le concept n'est donc que le « résidu d'une métaphore » (*Residuum einer Metapher*) et il est engendré par une certaine « transposition artistique » (*künstlerische Übertragung*). Nietzsche réduit ainsi la force du concept et lui ôte son caractère absolu. Le concept n'est plus, comme on pourrait le trouver chez Hegel, un absolu de la pensée mais le produit d'un mouvement qui peut être qualifié d'artistique. Le concept ne devient ainsi qu'une métaphore figée par le langage d'abord puis par la science. Cette critique à l'égard du concept est une critique de l'absolu, de la chose en soi. Au concept Nietzsche préfère la métaphore qui est individuelle et unique. Le concept est trop figé pour rendre compte de la réalité.

Während jede Anschauungsmetapher individuell und ohne Gleichen ist und deshalb allem Rubriciren immer zu entfliehen weiss, zeigt der grosse Bau der Begriffe die starre Regelmässigkeit eines römischen Colombariums und athmet in der Logik jene Strenge und Kühle aus, die der Mathematik zu eigen ist. (KSA 1,882)<sup>96</sup>

Cette critique du caractère figé du concept provient d'une critique de la froideur mathématique. La logique inhérente au raisonnement conceptuel est proche de celui des mathématiques et nous pouvons penser ici à *L'Ethique* de Spinoza dont l'écriture « more geometrico » provient du domaine des mathématiques. Ce n'est donc pas seulement la rigidité du concept que Nietzsche critique mais plutôt et surtout l'édifice des concepts, la mise en système de tels concepts, la valeur accordée à la pensée conceptuelle. L'édifice figé ne peut plus rendre compte du monde dans sa réalité puisque le concept identifie les unes aux autres des métaphores pourtant uniques et distinctes. La critique du fonctionnement des mathématiques, que nous relions ici à Spinoza sans que celui-ci soit la visée principale de cette critique, mène Nietzsche à critiquer explicitement Spinoza dans *Par-delà bien et mal*.

Oder gar jener Hocuspocus von mathematischer Form, mit der Spinoza seine Philosophie — „die Liebe zu seiner Weisheit“ zuletzt, das Wort richtig und billig ausgelegt — wie in Erz panzerte und maskirte, um damit von vornherein den Muth des Angreifenden einzuschüchtern, der auf diese unüberwindliche Jungfrau und Pallas Athene den Blick zu werfen wagen würde: — wie viel eigne Schüchternheit und Angreifbarkeit verräth diese Maskerade eines einsiedlerischen Kranken! (KSA 5,19)<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> « Tandis que toute métaphore de l'intuition est particulière et n'a pas sa pareille, qu'elle sait donc toujours échapper à toute classification, le grand édifice des concepts présente la stricte régularité d'un colombarium romain, et de cet édifice émanent dans la logique cette rigueur et cette froideur qui sont le propre des mathématiques. » (*La philosophie à l'âge tragique des Grecs*, trad. Michel Haar et Marc B. de Launay p. 213)

<sup>97</sup> « Ou encore ce charlatanisme de démonstration mathématiques dont use Spinoza pour barder d'airain et masquer sa philosophie – c'est-à-dire, à bien prendre ici le terme, l'« amour de sa propre sagesse » ni plus ni moins – afin d'intimider dès l'abord l'assaillant qui oserait jeter les yeux sur cette vierge

La critique à l'égard de Spinoza est ici virulente. Ce qui est visé par Nietzsche n'est pas la pensée spinoziste en tant que telle, mais bien plutôt le mode d'exposition de celle-ci. Comme nous l'avons vu au chapitre 2, Spinoza et son écriture « *more geometrico* » représentent un des meilleurs exemples de l'écriture systématique. Et Nietzsche critique cette écriture qui masque quelque chose. C'est précisément parce que cette écriture masque quelque chose que Nietzsche s'attaque à celle-ci : elle manque de probité car elle provient de la volonté de système. Nous pouvons également relever que Nietzsche critique Spinoza par son manque de courage : l'écriture systématique cache une *timidité* et une *vulnérabilité* de Spinoza. Dans *Par-delà bien et mal*, Nietzsche utilise à plusieurs reprises la critique de la philosophie au travers d'un manque de courage. Ceci est lié à la volonté nietzschéenne de prôner la vie contre le nihilisme et que le danger, la prise de risque, fait partie intégrante de la vie telle que Nietzsche la conçoit. Être courageux c'est accepter le danger inhérent à la vie, alors que la morale vise à annihiler ce danger, c'est-à-dire que ce n'est pas une morale du courage mais une morale de la pitié (*Mitleid*). Le manque de probité propre aux systématiques peut donc également être perçu comme un manque de courage de la part de ceux-ci ; les systématiques peuvent ainsi être considérés comme confortant la morale dominante plutôt que d'essayer d'en sortir.

Nietzsche s'oppose donc au système en général et à Spinoza en particulier. Hegel, représentant phare de la pensée systématisante, n'échappe, lui non plus, pas à la critique nietzschéenne. Comme pour Spinoza dont Nietzsche critiquait la froideur de l'écriture « *more geometrico* », c'est également sur le plan de l'écriture qu'il s'attaque à Hegel. C'est dans la première des *Considérations inactuelles* que Nietzsche attaque l'écriture de Hegel. Dans ce texte, Nietzsche critique tout d'abord le style de David Strauss (1808-1874), théologien et historien allemand. Et par cette critique, il lance également quelques attaques à l'encontre de Hegel et des hégéliens qui écrivent encore plus mal que Strauss.

Wahrlich, wir gestehen ihm viel zu, wenn wir ihm Ein Auge zugestehen, dies aber thun wir, weil Strauss nicht so schreibt, wie die verruchtesten aller Deutsch-Verderber, die Hegelianer, und ihr verkrüppelter Nachwuchs. Strauss will wenigstens aus diesem Sumpfe wieder heraus und ist zum Theil wieder heraus, doch noch lange nicht auf festem Lande; man merkt es ihm noch an, dass er einmal in seiner Jugend Hegelisch

---

invincible, cette Pallas Athéna : quelle timidité et quelle vulnérabilité trahissent ces simagrées d'un ermite malade ! » (*PBM*, §5, trad. Henri Albert révisée par Jean Lacoste, t.2, p.564)

gestottert hat: [...] Damit hat er als Stilist sein bestes Hab und Gut verloren und ist verurtheilt, Zeitlebens auf dem unfruchtbaren und gefährlichen Trieblande des Zeitungsstiles sitzen zu bleiben — wenn er nicht in den Hegelschen Schlamm wieder hinunter will. (KSA 1,228)<sup>98</sup>

Nietzsche critique donc à la fois le langage journalistique et le langage hégélien. Hegel lui-même n'est que très rarement visé par Nietzsche et, comme pour Kierkegaard, l'attaque porte sur les hégéliens et la systématisation.

Un autre point important à noter est que la critique qu'il émet porte sur le style. « Le style c'est l'homme » disait Buffon, et Nietzsche n'est pas loin de cette conception : le style c'est la pensée et « corriger le style, c'est corriger la pensée et rien de plus<sup>99</sup> ! » (*Den Stil verbessern – das heisst den Gedanken verbessern, und gar Nichts weiter!* (KSA 2, 610). Par la critique du style il critique ainsi l'écrivain ou le philosophe. Les hégéliens maltraitent le style et par là la langue : ce sont des « corrupteurs du langage » (*Deutsch-Verderber*). La réflexion nietzschéenne sur le langage, qui se construit à partir de ses recherches sur la rhétorique notamment, lui sert ici de support à la critique. Le style de la philosophie hégélienne, tout comme l'écriture « more geometrico » de Spinoza, est un masque, cache quelque chose de leur pensée

Eine Philosophie, die unter krausen Schnörkeln das Philisterbekenntniss ihres Urhebers köisch verhüllte, erfand noch dazu eine Formel für die Vergötterung der Alltäglichkeit: sie sprach von der Vernünftigkeit alles Wirklichen und schmeichelte sich damit bei dem Bildungsphilister ein, der auch krause Schnörkeleien liebt, vor allem aber sich allein als wirklich begreift und seine Wirklichkeit als das Maass der Vernunft in der Welt behandelt. (KSA 1, 170-171)<sup>100</sup>

La référence à Hegel est ici suggérée par l'expression (presque la citation) « tout le réel est raisonnable » (*der Vernünftigkeit alles Wirklichen*) qui rappelle la célèbre phrase de

---

<sup>98</sup> « A vrai dire, nous sommes généreux en lui accordant ne serait-ce qu'un œil ; mais nous le faisons parce que Strauss n'écrit pas aussi mal que les plus infâmes de tous les corrupteurs du langage, les hégéliens et leurs successeurs rabougris. Strauss a au moins la prétention de sortir de nouveau de ce marécage, mais s'il ne s'en est dégagé que partiellement, il est encore loin d'être sur la terre ferme. On s'aperçoit que, dans sa jeunesse, il a bégayé les premiers mots en langage hégélien. [...] Par là, en tant que styliste, il a perdu son meilleur patrimoine et il s'est condamné lui-même à s'appuyer, sa vie durant, sur le dangereux sable mouvant du style journalistique, à moins de s'enfoncer de nouveau dans le bourbier hégélien. » (*CI I*, §12, trad. Henri Albert révisée par Jacques Le Rider, t.1,p.205)

<sup>99</sup> *HH II*, « Le voyageur et son ombre », §131, trad. A.-M. Desrousseaux et Henri Albert révisée par Jean Lacoste, t.1, p. 882.

<sup>100</sup> « Cette philosophie, qui s'ingéniait à envelopper de fioritures contournées mais transparentes la profession de foi philistine de son auteur, inventa de plus une formule pour sanctifier la vie quotidienne. Elle affirma que tout le réel est raisonnable et, par là, elle gagna les bonnes grâces du philistin cultivé qui aime bien aussi les fioritures contournées, mais qui surtout se considère, lui seul, comme une réalité, et envisage cette réalité comme la mesure de la raison dans le monde. » (*CI I*, §2, trad. Henri Albert révisée par Jacques Le Rider, t.1, p.161)

Hegel dans la préface des *Principes de la philosophie du droit* : « Was vernünftig ist, das ist wirklich; und was wirklich ist, das ist vernünftig. ». La philosophie hégélienne est remplie de « fioritures » (*Schnörkeln*) qui cherchent à cacher, sans y parvenir, l'aveu de l'auteur de son philistinisme. L'auteur tente ainsi de cacher quelque chose de sa personne par des « fioritures » qui au final ne font que révéler ce qu'il voulait cacher. Nietzsche s'attaque non seulement au style de l'écriture, qui cache et révèle quelque chose du philosophe, mais également aux principes de cette philosophie. Ce type de philosophie est considéré par Nietzsche comme étant dangereux et peut-être même comme étant le plus dangereux.

Ich glaube, dass es keine gefährliche Schwankung oder Wendung der deutschen Bildung in diesem Jahrhundert gegeben hat, die nicht durch die ungeheure bis diesen Augenblick fortströmende Einwirkung dieser Philosophie, der Hegelischen, gefährlicher geworden ist. (KSA 1,308)<sup>101</sup>

La philosophie hégélienne est un danger, le plus grand danger même, dans la culture allemande. Ceci provient de cette écriture et de cette pensée systématiques et systématisantes qui, au final, ne sont que des ornements dans lesquelles l'auteur cache quelque chose de sa personne. Cette critique du style de Hegel n'est pas isolée et se retrouve à divers endroits dans l'œuvre nietzschéenne. Notamment dans le paragraphe 193 d'*Aurore*, ouvrage qui traite principalement de questions morales, dans lequel Nietzsche s'en prend à nouveau au style hégélien.

Von den berühmten Deutschen hat vielleicht Niemand mehr esprit gehabt, als *Hegel*, — aber er hatte dafür auch eine so grosse deutsche Angst vor ihm, dass sie seinen eigenthümlichen schlechten Stil geschaffen hat. Dessen Wesen ist nämlich, dass ein Kern umwickelt und nochmals und wiederum umwickelt wird, bis er kaum noch hindurchblickt, verschämt und neugierig, — wie „junge Frau'n durch ihre Schleier blicken“, um mit dem alten Weiberhasser Aeschylus zu reden —: jener Kern ist aber ein witziger, oft vorlauter Einfall über die geistigsten Dinge, eine feine, gewagte Wortverbindung, wie so Etwas in die *Gesellschaft von Denkern* gehört, als Zukost der Wissenschaft, — aber in jenen Umwickelungen präsentirt es sich als abstruse Wissenschaft selber und durchaus als höchst moralische Langeweile! (KSA 3,166-167)<sup>102</sup>

---

<sup>101</sup> « S'il y a eu des fluctuations et des tournants dangereux dans la civilisation allemande de ce siècle, je crois qu'il n'y en a pas eu de plus dangereux que celui qui fut provoqué par une influence qui subsiste encore, celle de cette philosophie, la philosophie hégélienne. » (*CI II*, §8, trad. Henri Albert révisée par Jacques Le Rider, t.1, p.253-264)

<sup>102</sup> « Parmi les allemands célèbres, nul peut-être n'a eu plus d'*esprit* que *Hegel* — mais il en avait aussi une si grosse peur allemande que celle-ci a produit un style particulièrement défectueux. Le propre de ce mauvais style, c'est d'envelopper un noyau, de l'envelopper encore et toujours jusqu'à ce qu'il transperce à peine, hasardant un regard honteux et curieux — comme « le regard d'une jeune femme à travers son voile », pour parler avec Eschyle, ce vieil ennemi des femmes — : mais ce noyau est une saillie spirituelle,

Ce style hégélien, dont la particularité est d'envelopper un noyau jusqu'à ce qu'il soit suffisamment masqué, est considéré comme mauvais par Nietzsche puisqu'il tente, en vain, de cacher le vide du noyau. Nietzsche émet la même critique qu'à l'égard de Spinoza : le style systématique comme le style « more geometrico » sont deux tendances qui visent à cacher et, d'une certaine manière, protéger l'auteur. Ceci révèle le manque de courage, de prise de risque de la part de celui-ci. Cette philosophie devient ainsi un « complet ennui moral » (*höchst moralische Langweile*) puisqu'elle ne présente, au final, rien de concret et que la vie ne se retrouve pas préservée, au contraire elle disparaît complètement au profit d'une froideur mathématique ou d'un voile semi-opaque, semi-transparent. Cette critique du style hégélien révèle ainsi la critique de la notion même de système philosophique. Nietzsche critique effectivement les systématiques mais également le système philosophique en tant que tel :

*In der Wüste der Wissenschaft.* — Dem wissenschaftlichen Menschen erscheinen auf seinen bescheidenen und mühsamen Wanderungen, die oft genug Wüstenreisen sein müssen, jene glänzenden Lufterscheinungen, die man „philosophische Systeme“ nennt: sie zeigen mit zauberischer Kraft der Täuschung die Lösung aller Räthsel und den frischesten Trunk wahren Lebenswassers in der Nähe; das Herz schwelgt und der Ermüdete berührt das Ziel aller wissenschaftlichen Ausdauer und Noth beinahe schon mit den Lippen, so dass er wie unwillkürlich vorwärts drängt. Freilich bleiben andere Naturen, von der schönen Täuschung wie betäubt, stehen: die Wüste verschlingt sie, für die Wissenschaft sind sie todt. (KSA 2,393)<sup>103</sup>

Le « système philosophique » est ainsi placé du côté de la science par Nietzsche. Mais il n'est qu'un mirage, qu'une illusion dangereuse qui mène à la mort. Cette mort pour la science montre le caractère dangereux de la science pour la vie. A l'opposé de la science qui mène, dans certains cas, à la mort se trouve l'art qui, par l'illusion qu'il procure, a pour but de préserver la vie. Nietzsche met en place un système d'oppositions soulignant cette dichotomie entre science et art. D'un côté il y a le concept, le système

---

souvent impertinente, sur les choses de l'esprit, une combinaison de mots subtile et osée, telle qu'il en faut dans une *société de penseurs*, comme assaisonnement de la science, – mais présenté dans ce fouillis, c'est la science abstruse elle-même et le plus complet ennui moral ! » (*Aurore*, §193, trad. Henri Albert révisée par Jean Lacoste, t.1, pp. 1082-1083)

<sup>103</sup> « *Dans le désert de la science.* — A l'homme scientifique apparaissent, durant ses marches humbles et pénibles qui sont bien souvent par force des marches à travers le désert, ces merveilleux mirages que l'on appelle « systèmes philosophiques » : ils montrent, à portée de main, avec la force magique de l'illusion, la solution de toutes les énigmes et la coupe rafraîchissante de la véritable boisson de vie ; le cœur palpite de joie et l'homme fatigué touche déjà presque des lèvres la récompense de sa peine et de sa persévérance scientifiques, en sorte qu'il va, presque involontairement, toujours de l'avant. Il est vrai que certaines natures s'arrêtent comme étourdies par le beau mirage : alors le désert les engloutit et elles sont mortes pour la science. » (*HH II*, « Opinions et sentences mêlées », §31, trad. A.-M. Desrousseaux et Henri Albert révisée par Jean Lacoste, t.1, pp. 716-717)

et la mort qui ressortissent de la science. De l'autre côté il y a la métaphore, la fragmentation et la vie qui ressortissent de l'art. Et la philosophie selon Nietzsche se situe entre l'art et la science.

Grosse Verlegenheit, ob die Philosophie eine Kunst oder eine Wissenschaft ist. Es ist eine Kunst in ihren Zwecken und in ihrer Produktion. Aber das Mittel, die Darstellung in Begriffen, hat sie mit der Wissenschaft gemein. Es ist eine Form der Dichtkunst. (KSA 7, 439)<sup>104</sup>

Cette citation des *Fragments Posthumes* fait écho à la typologie des philosophes préplatoniciens que Nietzsche élabore dans *La philosophie à l'âge tragique des Grecs*. La philosophie possède un côté artistique et un côté scientifique. « C'est une forme de poésie », c'est une forme d'art mais pas tout à fait. La philosophie ne doit pas en effet se placer du côté de l'illusion que l'art propose mais doit, elle aussi, comme la science, chercher la vérité. La philosophie est la recherche de la vérité qui, contrairement à la science, ne se fait pas à tout prix. Cette recherche de vérité doit préserver la vie, contrairement à la science qui peut mener à la mort. Le système philosophique tel que Spinoza et Hegel le pratiquent donne un caractère scientifique à la philosophie et oublie le caractère poétique. Les recherches menées par les systématiques ne permettent pas de préserver la vie. Et c'est précisément cela que Nietzsche leur reproche. Selon lui, la philosophie s'est, depuis Platon, principalement intéressée à la science en laissant de côté l'art. Mais l'art est nécessaire à la philosophie, au même titre que la science.

Dans *Humain, trop humain*, Nietzsche modifie le rapport qu'il avait élaboré entre art et science à l'époque de *La naissance de la tragédie*. Nietzsche accorde une place plus importante à la science et moins centrale à l'art. Aaron Ridley oppose clairement ces deux périodes dans son ouvrage *Nietzsche on Art*<sup>105</sup>, en intitulant le chapitre sur *La naissance de la tragédie* « Redemption through Art » et celui sur *Humain, trop humain* « Redemption through Science ». Cette opposition est peut-être un peu forcée, mais l'essentiel est qu'un changement s'opère dans la pensée nietzschéenne sur l'art et la science. Mais dès lors qu'il s'intéresse à la science, Nietzsche va également lui poser des limites.

---

<sup>104</sup> « Grand embarras de savoir si la philosophie est un art ou une science. C'est un art dans ses fins et dans sa production. Mais le moyen, la représentation en concepts, elle l'a en commun avec la science. C'est une forme de poésie. » (trad. Angèle Kremer-Marietti, p. 69)

<sup>105</sup> RIDLEY, Aaron, *Nietzsche on Art*, 2007.

Hier ist der Antagonismus zwischen den wissenschaftlichen Einzelgebieten und der Philosophie. Letztere will, was die Kunst will, dem Leben und Handeln möglichste Tiefe und Bedeutung geben; in ersteren sucht man Erkenntniss und Nichts weiter, — was dabei auch herauskomme. (KSA 2,28)<sup>106</sup>

La philosophie ne doit pas chercher la connaissance pour elle-même. A l'inverse de la science, la philosophie doit ajouter des significations à la vie et non simplement rechercher cette connaissance pour elle-même, sans que celle-ci n'ait quelque implication que ce soit. La philosophie ne doit donc pas se contenter d'un caractère scientifique, le caractère artistique doit être pris en compte absolument. C'est par le caractère artistique que la philosophie peut proposer des choses intéressantes.

Eine Philosophie kann entweder so nützen, dass sie jene Bedürfnisse [die Bedürfnisse, welche die Religion befriedigt hat] auch b e f r i e d i g t oder dass sie dieselben b e s e i t i g t ; denn es sind angelebte, zeitlich begrenzte Bedürfnisse, welche auf Voraussetzungen beruhen, die denen der Wissenschaft widersprechen. Hier ist, um einen Uebergang zu machen, die K u n s t viel eher zu benutzen, um das mit Empfindungen überladene Gemüth zu erleichtern; denn durch sie werden jene Vorstellungen viel weniger unterhalten, als durch eine metaphysische Philosophie. Von der Kunst aus kann man dann leichter in eine wirklich befreiende philosophische Wissenschaft übergehen. (KSA 2,48)<sup>107</sup>

L'art comme transition pour la philosophie en vue d'une « science philosophique libératrice » (*befreiende philosophische Wissenschaft*). Car la science philosophique, telle que la pratique Hegel par exemple – pensons ici à l'*Encyclopédie des sciences philosophiques* – n'est pas libératrice telle qu'elle est habituellement pensée et pratiquée, c'est-à-dire sous forme systématique. Pour que la philosophie puisse être libératrice, il faut qu'elle intègre la vie, de la manière dont l'art le permet.

Nietzsche va ainsi chercher et mettre en pratique une écriture différente, un style, c'est-à-dire une pensée, qui préserve la vie sans tomber dans le domaine de l'art pour autant. L'écriture philosophique nietzschéenne tente de rendre à la philosophie cette part de poésie et de musique qu'elle avait perdue dans le style systématique. Une œuvre est à

---

<sup>106</sup> « Là est l'antagonisme entre les domaines scientifiques particuliers et la philosophie. La dernière veut, ce que veut l'art, donner à la vie et à l'action le plus possible de profondeur et de signification : dans les premières on cherche la connaissance et rien de plus – quelque chose qui doive en sortir. » (*HH I*, §6, trad. A.-M. Desrousseaux et Henri Albert révisée par Jean Lacoste, t.1, p. 44)

<sup>107</sup> « Une philosophie peut servir en ces deux sens, ou qu'elle aussi *satisfasse* ces besoins, ou qu'elle les *écarte*, car ce sont des besoins appris, limités dans le temps, qui reposent sur des hypothèses opposées à celles de la science. Ce qui doit être utilisé ici pour faire une transition, c'est bien plutôt l'*art*, en vue de donner un soulagement à l'âme surchargée de sentiments ; car ces représentations seront bien moins entretenues par lui que par la philosophie métaphysique. De l'art on peut ensuite plus facilement passer à une science philosophique libératrice. » (*HH I*, §27, trad. A.-M. Desrousseaux et Henri Albert révisée par Jean Lacoste, t.1, p. 459.)



cet égard particulièrement marquante : *Ainsi parlait Zarathoustra*. Tantôt poème, tantôt symphonie, cette œuvre représente aux yeux de Nietzsche son « plus grand cadeau à l'humanité » et représente certainement la tentative la plus aboutie de poétisation de la philosophie. Néanmoins, il ne faut pas considérer cette œuvre comme une exception dans les écrits nietzschéens. Au contraire, elle s'inscrit dans une certaine continuité et évolution de sa pensée et de son écriture. La forme aphoristique (de longueur variable) qu'il privilégie d'habitude ressortit également de cette tentative de poétisation. L'aphorisme, comme fragmentation de la pensée, s'oppose au système et fonctionne sur un mode davantage associatif et poétique que déductif et mathématique. *Ainsi parlait Zarathoustra* pourrait ainsi s'apparenter à un recueil d'aphorismes classés dans différents chapitres et parties, mais possède ce trait distinctif que d'être narrativisé. En effet, *Ainsi parlait Zarathoustra* peut être perçu comme une fiction philosophique<sup>108</sup> prise en charge par un narrateur alors que les aphorismes sont perçus généralement comme étant pris en charge par l'auteur. Afin d'illustrer cette écriture philosophique différente proposée par Nietzsche, nous allons analyser *Ainsi parlait Zarathoustra* sur le plan stylistique, ce qui devrait mener à une compréhension plus fine de la manière dont Nietzsche définit la philosophie.

## II/ LA DANSE CONTRE LE SYSTEME : UNE APPROCHE DU ZARATHOUSTRA

Nietzsche s'oppose à la notion de système philosophique et ne considère pas l'expression systématique comme étant la plus apte pour transmettre la philosophie. Il prône au contraire une forme d'expression plus artistique et *Ainsi parlait Zarathoustra* en est l'exemple le plus flagrant. Ce texte, qu'il considère comme un poème et comme une symphonie, mêle presque jusqu'à la confusion philosophie et poésie. Ce mélange des genres rend l'accès à ce texte à la fois plus aisé – il s'agit d'une narration dont chacun peut comprendre l'histoire et non d'un développement conceptuel qui pourrait sembler aride – et plus complexe : comment démêler ce qui ressortit de la philosophie

---

<sup>108</sup> Sur la fiction comme écriture philosophique, voir GOODING-WILLIAMS, Robert, « Literary Fiction as Philosophy: The Case of Nietzsche's Zarathustra », *The Journal of Philosophy*, vol. 83, n° 11, 1986, pp. 667-675. L'auteur y distingue la philosophie « narrative » de la philosophie « argumentative ». La philosophie « narrative », telle que les fictions littéraires peuvent la mettre en pratique, offre d'autres moyens d'expression et possède d'autres effets que la philosophie « argumentative ». Cette philosophie « narrative » permet, selon l'auteur, au philosophe de créer du vocabulaire (au même titre qu'un poète) et non seulement des concepts.

au sein de cette narration poétique<sup>109</sup> ? Nietzsche, nous l'avons vu, s'oppose au système philosophique et à la rigidité du concept. Cette opposition l'éloigne d'une écriture conceptuelle vers une écriture poétique. Et en tant que poétique, cette écriture devrait contenir, en lieu et place de concepts, des métaphores. En effet, dans *La Naissance de la tragédie*, Nietzsche considère la métaphore comme étant l'outil principal du poète :

Die Metapher ist für den ächten Dichter nicht eine rhetorische Figur, sondern ein stellvertretendes Bild, das ihm wirklich, an Stelle eines Begriffes, vorschwebt (KSA 1,60)<sup>110</sup>

La métaphore prend donc la place du concept en poésie. C'est-à-dire, en élargissant la réflexion, que là où la science et le langage commun fonctionnent avec des concepts (et les mots sont selon Nietzsche similaires aux concepts : ce sont des métaphores figées), l'art fonctionne avec des métaphores, des images. La philosophie étant quelque part entre la science et l'art, elle devrait utiliser des concepts et des métaphores ou quelque chose entre les deux.

Dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, Nietzsche tente de mettre en pratique cette conception : il utilise des notions qui peuvent sembler proches de concepts (par exemple la « volonté de puissance », « l'éternel retour du même », le « surhumain ») sans être des concepts pour autant mais qui peuvent également sembler proches de métaphores. Afin de tenter de comprendre cette relation complexe entre métaphore et concept qui est mise en œuvre par Nietzsche, nous allons mettre en place l'analyse d'une métaphore particulière (ou peut-être même un concept), celle de la danse. Zarathoustra se considère en effet comme un danseur et la notion de danse apparaît à de nombreuses reprises dans *Ainsi parlait Zarathoustra*.

Ich würde nur an einen Gott glauben, der zu tanzen verstünde.

---

<sup>109</sup> Les nombreuses interprétations émises à propos de *Zarathoustra* montrent à la fois cette richesse et cette difficulté à arrêter un sens précis. Gary Peters voit par exemple en *Zarathoustra* une tentative de philosophie musicale, Kathleen Marie Higgins y voit une sorte de tragicomédie alors que Drew Griffin y voit une « paratragoedia », mélange de parodie et de tragédie. D'autres interprétations pourraient être mentionnées, par exemple Philippe Lacoue-Labarthe qui, dans « La dissimulation », tente d'approcher *Zarathoustra* en mettant Nietzsche et Platon en rapport comme maîtres de la « Dichtung » et de la « Kunstprosa ». Mais en raison de ce caractère poétique de l'œuvre, et la question de la poéticité est peut-être la seule constante dans les diverses analyses, il y a un nombre d'interprétations si grand qu'il nous est impossible de les mentionner toutes. Notons encore et pour finir l'ouvrage de Gary Shapiro, *Nietzschean Narratives*, qui explore la structure et le fonctionnement du *Zarathoustra*.

<sup>110</sup> « La métaphore n'est pas pour le vrai poète une figure de rhétorique, mais bien une image substitutive, qui plane réellement devant ses yeux, à la place d'une idée. » (*GT*, §8, trad. Jean Marnold et Jacques Morland révisée par Jacques Le Rider, t.1, p. 61)

Und als ich meinen Teufel sah, da fand ich ihn ernst, gründlich, tief, feierlich: es war der Geist der Schwere, – durch ihn fallen alle Dinge (KSA 4, 49)<sup>111</sup>

Une opposition est mise en place entre danse et lourdeur. Le Dieu de Zarathoustra serait un Dieu capable de danser. Alors que son diable est représenté par l'esprit de lourdeur. La danse représente la vie. Mais qu'est-ce qu'un Dieu capable de danser ? D'une part il faut comprendre qu'un dieu ne danse pas habituellement. L'utilisation du conditionnel *würde ... glauben* indique le caractère hypothétique de cette phrase. Cette métaphore peut ainsi être perçue comme une critique à l'égard de Dieu et plus particulièrement du christianisme<sup>112</sup>. D'autre part il faut comprendre qu'un dieu capable de danser proposerait autre chose que le dieu habituel. Comme la danse représente la vie, un dieu capable de danser serait un dieu capable de préserver la vie, au contraire du dieu habituel tel que Nietzsche le perçoit et qui est, quant à lui, un danger pour la vie. Le nihilisme inhérent aux conceptions usuelles de Dieu et des religions serait donc remplacé par une affirmation de la vie. Nous pouvons remarquer au passage que si la métaphore du dieu dansant est inscrite dans une structure syntaxique hypothétique, le diable de Zarathoustra, l'esprit de lourdeur est quant à lui présenté dans une phrase affirmative. Si le dieu dansant n'est qu'une hypothèse, l'esprit de lourdeur est une réalité.

Cette métaphore du dieu dansant permet également de mieux comprendre l'opposition entre science et art, et par là même la place et le rôle de la philosophie. La danse et l'art en général ont pour but de préserver la vie. La science, quant à elle, met la vie en danger, la nie presque, par sa recherche de la vérité. Selon Nietzsche, la philosophie doit ainsi rechercher la vérité tout en préservant la vie. C'est-à-dire que cette recherche ne doit pas se faire à n'importe quel prix et la vie doit toujours primer. Cette opposition entre légèreté de la danse et lourdeur s'inscrit donc dans le cadre plus large de nombreuses oppositions telles que entre art et science, entre métaphore et concept, entre vie et mort. La danse, en tant qu'art, est un mode d'expression qui représente la vie.

Und einst wollte ich tanzen, wie nie noch ich tanzte: über alle Himmel weg wollte ich tanzen. Da überredetet ihr meinen liebsten Sänger.

---

<sup>111</sup> « Je ne pourrais croire qu'à un Dieu qui saurait danser./ Et lorsque je vis mon diable, je le trouvais sérieux, appliqué, profond et solennel : c'était l'esprit de lourdeur, c'est par lui que tombent toutes choses. » (*ASZ*, I, « Lire et écrire », trad. Henri Albert révisée par Jean Lacoste, t.2 p. 314)

<sup>112</sup> Sur la métaphore du Dieu dansant, voir WIENAND, Isabelle, « Remarks about the Nietzschean Dancing God ».

[...] Nur im Tanze weiss ich der höchsten Dinge Gleichniss zu reden: – und nun blieb mir mein höchstes Gleichniss ungeredet in meinen Gliedern !

[...] Unverwundbar bin ich allein an meiner Ferse. Immer noch lebst du da und bist dir gleich, Geduldigster ! Immer noch brachst du dich durch alle Gräber ! (KSA 4, 144-145)<sup>113</sup>

La danse est liée au rythme et à la musique. Elle permet d'exprimer des choses. Et s'arrêter de danser (ici involontairement), c'est cesser de s'exprimer mais également cesser de vivre. Néanmoins, la danse permet de ressortir de la tombe, d'exprimer et de vivre à nouveau. Nietzsche met en place une corrélation entre l'expression et la danse : danser, c'est s'exprimer, et s'exprimer, c'est danser.

Sind nicht den Dingen Namen und Töne geschenkt, dass der Mensch sich an den Dingen erquicke? Es ist eine schöne Narrethei, das Sprechen: damit tanzt der Mensch über alle Dinge. (KSA 4, 272)<sup>114</sup>

Par le langage, l'homme peut danser sur toutes les choses. Cette expression présente un caractère ironique : danser sur les choses signifie pendre les choses à la légère. Nous pouvons noter que la corrélation entre danse et expression s'élargit au langage. La danse et le langage – et par là aussi l'écriture – peuvent et devraient exprimer la vie. Le langage, compris dans son acception artistique et poétique, devrait donc s'efforcer de danser également. Par le langage et la danse, l'homme peut s'exprimer sans être soumis aux choses. Le langage ne sert pas uniquement à fixer des concepts rigides, mais également à créer des métaphores afin de danser sur les choses. Le poète – créateur de métaphores par excellence – et le danseur sont similaires. Et le philosophe – à la fois poète et danseur – travaille dans le même sens. La pensée et la danse, par l'intermédiaire du langage, peuvent ainsi être rapprochées par Nietzsche :

dass Denken gelernt sein will, wie Tanzen gelernt sein will, *als* eine Art Tanzen... [...] Man kann nämlich das *Tanzen* in jeder Form nicht von der *vornehmen Erziehung* abrechnen, Tanzen-können mit den Füßen, mit den Begriffen, mit den Worten; habe ich

---

<sup>113</sup> « Et un jour je voulus danser comme jamais encore je n'avais dansé : je voulus danser au-delà de tous les cieux. Alors vous avez détourné de moi mon plus cher chanteur.

[...] Ce n'est qu'en dansant que je sais dire les symboles des choses les plus sublimes : – mais maintenant mon plus haut symbole est resté sans que mes membres puissent le figurer !

[...] Je ne suis invulnérable qu'au talon. Tu subsistes toujours, égale à toi-même, toi ma volonté très patiente ! tu as toujours passé par toutes les tombes ! » (*ASZ*, II, « Le chant du tombeau », trad. Henri Albert révisée par Jean Lacoste, t.2, p. 370)

<sup>114</sup> « Les noms et les sons n'ont-ils pas été donnés aux choses, pour que l'homme s'en reconforte ? N'est-ce pas une douce folie que le langage ? En parlant l'homme danse sur toutes les choses. » (*ASZ*, III, « Le Convalescent », §2, trad. Henri Albert révisée par Jean Lacoste, t.2, p. 456)

noch zu sagen, dass man es auch mit der *Feder* können muss, — dass man *schreiben* lernen muss? (KSA 6, 109-110)<sup>115</sup>

Danser avec les mots, danser avec les concepts, danser avec la plume. Voilà l'idéal de pensée que Nietzsche propose. Ainsi l'écriture n'est plus fixation de choses et de concepts, mais création de métaphores qui permettent aux concepts et aux choses de danser, comme la plume sur le papier. La danse devient ainsi une métaphore de l'écriture, qui consiste à rendre à l'écriture son rythme et son mouvement, son caractère vivant. Les concepts sont, nous l'avons vu, perçus par Nietzsche comme des métaphores mortes. La danse est non seulement métaphore de l'écriture mais surtout idéal de l'écriture. Par la danse, les concepts regagnent ce qu'ils avaient perdu : leur mouvement, leur rythme, leur vie. Et ainsi la danse devient l'idéal du philosophe :

Nicht Fett, sondern die grösste Geschmeidigkeit und Kraft ist das, was ein guter Tänzer von seiner Nahrung will, — und ich wüsste nicht, was der Geist eines Philosophen mehr zu sein wünschte, als ein guter Tänzer. Der Tanz nämlich ist sein Ideal, auch seine Kunst, zuletzt auch seine einzige Frömmigkeit, sein „Gottesdienst“... (KSA 3,635)<sup>116</sup>

La danse comme idéal du philosophe, comme art du philosophe. Nietzsche ajoute en plus une connotation religieuse à cet idéal de la danse qui est le culte du philosophe, son « Gottesdienst ». Cette intervention d'une notion religieuse peut être mise en rapport au « dieu dansant » du *Zarathoustra*, le cinquième du *Gai Savoir* dont est tirée cette citation étant plus tardif que les quatre premiers. Cette notion de « culte » de la danse apporte surtout une dimension supplémentaire à l'idéal de la danse. En effet, la danse devient pour la philosophie nietzschéenne l'idéal que pouvait représenter Dieu pour les philosophes qui le précèdent. Mais au contraire du Dieu qui est un être figé, ou du moins figé en tant que concept et en tant qu'absolu, la danse représente une attitude d'esprit, celle-là même que nous essayons de définir en opposition à l'attitude systématique. Par la danse, idéal et art du philosophe, nous comprenons la similarité entre le travail du philosophe et celui du poète : tous deux tentent de faire danser les mots par leur écriture et ce faisant, il créent quelque chose. La philosophie, si souvent

---

<sup>115</sup> « que l'art de penser doit être appris comme la danse, *comme* une espèce de danse [...] C'est qu'il n'est pas possible d'exclure de l'éducation aristocratique la *danse* sous toutes ses formes. Savoir danser avec les pieds, avec les idées, avec les mots : faut-il que je dise qu'il est aussi nécessaire de le savoir avec la *plume*, — qu'il faut apprendre à *écrire* ? » (GD, « Ce qui manque aux allemands », §7, trad. Henri Albert révisée par Jean Lacoste, t.2, p. 990)

<sup>116</sup> « Ce n'est pas la graisse, mais une plus grande souplesse et une plus grande vigueur que le bon danseur demande à sa nourriture, — et je ne saurais ce que l'esprit d'un philosophe pourrait désirer de meilleur que d'être un bon danseur. Car la danse est son idéal, son art particulier, et finalement aussi sa seule piété, son "culte". » (FW, §381, trad. Henri Albert révisée par Jean Lacoste, t.2, p. 252)

considérée (et même par Nietzsche) comme un travail des concepts, peut éviter la rigidité et l'inertie propre aux concepts. Le philosophe peut faire danser les concepts pour leur rendre leur vivacité. Ainsi Nietzsche, face au système qu'il considère comme étant trop rigide, se propose de danser pour que la philosophie vive, de danser face au système. Cette idée de danse comme métaphore de l'idéal du philosophe, Nietzsche la présente déjà dans l'aphorisme 278 du premier livre d'*Humain, trop humain*.

G l e i c h n i s s v o m T a n z e . [...] Die hohe Cultur wird einem kühnen Tanze ähnlich sehen: wesshalb, wie gesagt, viel Kraft und Geschmeidigkeit noth thut. (KSA 2,228-229)<sup>117</sup>

La danse représente ainsi un idéal de force et de souplesse pour la grande culture. Le philosophe doit ainsi également viser cet idéal, ce mélange de force et de souplesse, ce mouvement réfléchi et travaillé afin de faire sens.

La danse est une métaphore qui traverse toute l'œuvre de Nietzsche et qui acquiert une importance de plus en plus grande et des significations diverses. Dans le *Gai Savoir*, la danse est ainsi l'idéal du philosophe, mais aussi une caractéristique de l'esprit libre<sup>118</sup> dont on connaît l'importance qu'il prendra notamment dans *Par-delà bien et mal*. Elle est également une caractéristique de Zarathoustra qui aime la danse et se considère parfois comme un danseur. Mais cette métaphore de la danse ne sert pas uniquement à qualifier des personnages, elle sert aussi de critique, à l'égard de Wagner notamment.

Meine Einwände gegen die Musik Wagner's sind physiologische Einwände: wozu dieselben erst noch unter ästhetische Formeln verkleiden? Meine „Thatsache“ ist, dass ich nicht mehr leicht athme, wenn diese Musik erst auf mich wirkt; dass alsbald mein F u s s gegen sie böse wird und revoltirt — er hat das Bedürfniss nach Takt, Tanz, Marsch, er verlangt von der Musik vorerst die Entzückungen, welche in g u t e m Gehen, Schreiten, Springen, Tanzen liegen. (KSA 3,616-617)<sup>119</sup>

La musique de Wagner ne permet pas de danser. La danse devient ainsi un critère de jugement non esthétique, mais physiologique. Et si l'art doit être jugé selon les effets qu'il procure, alors la musique wagnérienne est mauvaise en tant qu'elle ne laisse pas

---

<sup>117</sup> « *Comparaison tirée de la danse*. [...] La haute culture paraîtra semblable à une danse hardie : c'est pourquoi, comme j'ai dit, il faut beaucoup de force et de souplesse. » (*HH I*, §278, trad. A.-M. Desrousseaux et Henri Albert révisée par Jean Lacoste, t.1, p. 590)

<sup>118</sup> KSA 3,583/FW, §347.

<sup>119</sup> « Mes objections contre la musique de Wagner sont des objections physiologiques : à quoi bon les déguiser encore sous des formules esthétiques ? Mon « fait » est que je respire difficilement quand cette musique commence à agir sur moi ; qu'aussitôt mon pied se fâche et se révolte contre elle – mon pied a besoin de cadence, de danse et de marche, il demande à la musique, avant tout, les ravissements que procurent une bonne démarche, un pas, un saut, une pirouette. » (FW, §368, trad. Henri Albert révisée par Jean Lacoste, t.2, p. 238)

danser. Et c'est exactement ce que Nietzsche écrit quelques paragraphes auparavant : « Unsre ersten Werthfragen, in Bezug auf Buch, Mensch und Musik, lauten: „kann er gehen? mehr noch, kann er tanzen?“... » (KSA 3,614)<sup>120</sup>

La danse devient ainsi, en plus d'une métaphore de l'écriture et de la pensée, un critère de jugement de l'art en général. Outil de critique, de la science, de la philosophie et de l'art, la danse prend donc une dimension supplémentaire dans l'œuvre nietzschéenne. Elle n'est plus un simple mode d'expression, mais un idéal et un mode de critique. Ainsi la danse peut être rapprochée de la notion de danger chez Nietzsche. Ces deux notions se rapportent à la vie et servent d'instrument de critique. Le danger est une caractéristique fondamentale de la vie, et Nietzsche critique la morale qui tend à éliminer tout danger – et par là à éliminer toute vie. Sous l'égide de la vie, la danse et le danger peuvent être rapprochés chez Nietzsche, tout comme ils le sont dans le tableau *Dancer-Danger* de Man Ray. Dans cette œuvre de Man Ray néanmoins, le propos n'est pas le même que celui de Nietzsche. En effet, Man Ray considère que l'engrenage, qui représente la mécanisation du monde, peut représenter à la fois une danse (par son mouvement) et un danger (par son caractère mécanique). Chez Nietzsche, au contraire, tant la danse que le danger sont des notions qui cherchent à promouvoir et affirmer la vie. Et pour que l'écriture elle aussi soit vivante, il faut qu'elle risque et qu'elle danse. Pour faire danser l'écriture, Nietzsche doit avoir recours à des procédés et une utilisation poétique de la langue.

### III/ VERS UNE POÉTIQUE DE LA PHILOSOPHIE

La définition nietzschéenne de la philosophie comme étant entre l'art et la science le mène donc à élaborer et mettre en pratique une poétique<sup>121</sup> de la philosophie. Nietzsche n'est pas pour autant purement un artiste, au contraire, il n'oublie pas la science, il s'oppose seulement à l'expression systématique de cette dernière. En effet, Nietzsche n'est pas – et aucun philosophe ne l'est vraiment – antisystématique au sens strict du

---

<sup>120</sup> « Notre première question pour juger de la valeur d'un livre, d'un homme, d'un morceau de musique, c'est de savoir s'il y a là de la marche et, mieux encore, de la danse... » (FW, §366, trad. Henri Albert révisée par Jean Lacoste, t.2, p. 236)

<sup>121</sup> La notion de poétique a subi de nombreuses modifications au cours de l'histoire. Chez Aristote, dans *La Poétique*, il est question des règles à suivre pour écrire une bonne tragédie, règles qui seront reprises dans le théâtre classique français notamment et qui sont toujours utilisées dans certains milieux. Au XXe siècle, ce terme s'éloigne de la définition normative d'Aristote et prend le sens de « théorie littéraire ». En ce sens, il se rapproche du terme « poïétique » qui considère les potentialités de la langue.

terme. Il serait possible de reconstituer un système philosophique à partir des diverses considérations de Nietzsche, mais cela n'aurait aucun sens. Il s'oppose à la forme systématique et lui préfère une forme qui ressortit du poétique. Face à la science et son expression systématique, Nietzsche réaffirme l'importance de l'art, illusion certes, mais nécessité pour la vie. Ainsi nous pouvons voir au centre de la philosophie nietzschéenne une attention particulière portée à la vie. Et pour ce faire, Nietzsche doit rendre sa philosophie « vivante », ce qui passe par une élimination de la rigidité systématique au profit du mouvement poétique. Il y a d'un côté la science qui, dans sa recherche de la vérité, tend vers un nihilisme de la vie, et d'un autre côté l'art qui, par l'illusion, permet de préserver cette vie. Nietzsche est ainsi à la recherche d'un équilibre entre science et art, entre concept et métaphore, afin de pouvoir tant rechercher la vérité que préserver et affirmer la vie.

Ainsi la danse, métaphore de la pensée et style d'écriture, devient pour Nietzsche un élément central dans son affirmation de la vie. Nous pourrions dire qu'il tente d'élaborer et de mettre en place une poétique dansante, c'est-à-dire qui tente de fonctionner sur le modèle de la danse, une écriture qui, par son mouvement interne, peut restituer la vie à la pensée. Pensée de la vie et pensée vivante à la fois, la philosophie nietzschéenne et son expression visent à recentrer les questions philosophiques autour d'un point central : l'homme et la vie de celui-ci. Et c'est pour cela que Nietzsche s'attarde sur toutes les productions humaines : religion, morale, science, art, etc. pour tenter d'en comprendre le fonctionnement. Face à la rigidité des systèmes (philosophiques ou non), il tente de répondre à ces questions sans nier la vie, sans tomber dans le nihilisme qu'il critique.

La poétique qu'il élabore, et que nous pourrions nommer dès lors une poétique de la danse, c'est-à-dire du rythme et de la vie, ouvre des portes sur de nombreuses questions quant à la nature même de la philosophie. La question du style tout d'abord prend une importance croissante dans la philosophie nietzschéenne. Le philosophe tel que Nietzsche le conçoit, devient ainsi un peu styliste, un peu poète, tout en restant attaché à la science.

*D e n k e r a l s S t i l i s t e n . — Die meisten Denker schreiben schlecht, weil sie uns nicht nur ihre Gedanken, sondern auch das Denken der Gedanken mittheilen. (KSA 2, 163)*



G e d a n k e n i m G e d i c h t . — Der Dichter führt seine Gedanken festlich daher, auf dem Wagen des Rhythmus': gewöhnlich deshalb, weil diese zu Fuss nicht gehen können. (KSA 2,164)<sup>122</sup>

Ces deux aphorismes successifs (188 et 189) de la première partie de *Humain, trop humain*, font se côtoyer penseurs et poètes. D'une part, les penseurs sont vus comme des stylistes – et Nietzsche critique leur style – d'autre part, les poètes sont vus comme transmettant des idées. Le *Denker* du premier aphorisme devient *Gedanken* dans le second et les *Stilisten* deviennent *Gedicht*. Ainsi Nietzsche instaure une relation entre *Stilisten* et *Gedicht*, entre le style et la poésie. Mais, dans le premier aphorisme, il instaure déjà une relation entre *Denker* et *Stilisten*. Il met en rapport ces quatre mots afin de générer une relation entre *Denken* et *Gedicht*. Il est dès lors possible de comprendre que le mauvais style des penseurs du premier aphorisme doit être remplacé par le rythme des poètes du second. La pensée devrait être également rythmée, comme la poésie et comme la danse. Nietzsche ouvre la perspective *Denken-Dichten* dans laquelle de nombreux penseurs le suivront, notamment Heidegger dont nous avons déjà parlé dans le premier chapitre. Cette relation entre pensée et poésie sous-tend la relation entre philosophie et poésie.

Derrière cette relation entre philosophie et poésie est celle entre fond et forme. La philosophie a principalement été approchée du côté du fond et la forme a souvent été délaissée. Nietzsche tente d'effacer, ou plutôt d'amincir, cette distinction fond-forme en proposant une philosophie dans laquelle la poétique est une part essentielle, dans laquelle la forme est tout aussi importante que le fond. Comme le dit Mihailo Djuric : « Gleich dem Künstler, mit dem ihn schon der junge Nietzsche so gern verglich, hebt der Philosoph ebenso den Unterschied zwischen Form und Inhalt auf, indem er der Form höchstmögliche Bedeutung beilegt<sup>123</sup> ». Nietzsche enlève (*aufheben*) la distinction fond-forme, c'est-à-dire qu'elle n'est plus signifiante (et ne l'a-t-elle jamais été ?). On peut approcher le fond ou la forme indistinctement, mais la forme révèle quelque chose

---

<sup>122</sup> « *Les penseurs comme stylistes*. – La plupart des penseurs écrivent mal parce qu'ils ne nous communiquent pas seulement leurs pensées, mais aussi le penser de leurs pensées. » (*HH I*, §188, trad. A.-M. Desrousseaux et Henri Albert révisée par Jean Lacoste, t.1, p. 542)

« *Idées dans la poésie*. – Le poète mène triomphalement ses idées sur le char du rythme : ordinairement parce que celles-ci ne sont pas capables d'aller à pied. » (*HH I*, §189, trad. A.-M. Desrousseaux et Henri Albert révisée par Jean Lacoste, t.1, p. 543)

<sup>123</sup> DJURIC, Mihailo, « Denken und Dichten in "Zarathustra" », p. 85.

du fond et le fond ne peut exister que par la forme. Le fond perd ainsi son primat sur la forme qui devient tout à fait signifiante et indispensable.

Ainsi le style joue un rôle primordial dans la philosophie nietzschéenne, en tant qu'outil de critique mais aussi en tant qu'idéal de création. L'art, dont le style est pour Nietzsche une des caractéristiques, devient ainsi non une simple ornementation mais une composante essentielle de la pensée, de l'écriture, de la philosophie.

Wie viele Deutsche wissen es und fordern es von sich zu wissen, dass K u n s t in jedem guten Satze steckt, — Kunst, die errathen sein will, sofern der Satz verstanden sein will! (KSA, 5, 189)<sup>124</sup>

Il y a de l'art dans chaque phrase et cet art est nécessaire pour comprendre la phrase. La distinction entre style et pensée, entre forme et contenu, devient ici anéantie au profit d'une interrelation nécessaire.

Nietzsche ouvre – ou plutôt explore – un chemin de la philosophie qui a souvent été délaissé. L'intérêt qu'il porte aux présocratiques peut s'expliquer ainsi : à partir de Platon, la philosophie est, pour Nietzsche, tombée dans les travers de l'expression systématique. Il retourne donc avant Platon afin de retrouver la vie comme question philosophique fondamentale. Il faudrait évidemment nuancer ce propos de Nietzsche, mais sa radicalité permet de comprendre d'une part la vision de Nietzsche sur l'histoire de la philosophie et d'autre part sa propre définition de la philosophie. Le style joue un rôle important dans la philosophie nietzschéenne : il utilise un style particulier pour exprimer sa philosophie d'une part mais utilise également le style comme outil de critique des autres philosophes d'autre part. Cette importance accordée au style met en avant l'importance du langage chez Nietzsche qui, bien qu'il ne conceptualise pas en tant que telle une philosophie du langage, développe de manière continue une théorie et une utilisation particulière du langage. C'est en cela que l'art, et plus particulièrement l'art du langage, la poésie, prend une place centrale dans l'œuvre nietzschéenne.

---

<sup>124</sup> « Combien d'Allemands savent et se soucient de savoir qu'il y a de l'*art* dans toute phrase bien faite – un art qu'il faut deviner si l'on veut comprendre la phrase ? » (*PBM*, §246, trad. Henri Albert révisée par Jean Lacoste, t.2, p.694)

## CONCLUSION : VERS UNE STYLISTIQUE DE LA PHILOSOPHIE. LE MODE D'EXPRESSION COMME SIGNIFIANCE

### I/ LES LANGAGES DES PHILOSOPHES

Ainsi, la philosophie apparaît divisée entre deux tendances qui répondent à – ou auxquelles répondent – deux traitements du langage : l'une va vers les choses et use des mots comme signes ; l'autre, dans la perspective d'autrui ou, si l'on aime mieux, de la dialectique, se sert des mots comme d'expressions de pensées. L'une tend vers l'ingénieur, l'autre vers l'artiste<sup>125</sup>.

Notre parcours du triptyque Hegel-Kierkegaard-Nietzsche nous a permis de mettre en évidence deux tendances d'écriture, systématique d'une part et poétique (ou artistique) d'autre part. Ainsi, nous pourrions dire, avec Yvon Belaval cité en exergue, que la philosophie tend tantôt vers la science ou tantôt vers l'art. C'est là notre thèse initiale que nous avons tenté d'étayer par l'étude des styles d'écriture de Hegel, de Kierkegaard et de Nietzsche. Ce qui nous semble essentiel de prime abord, c'est que la philosophie a une tendance vers l'un ou l'autre pôle et ne s'y identifie jamais complètement. En effet, la philosophie de Nietzsche présente certes des caractéristiques poétiques indéniables, mais il n'est pas seulement poète pour autant. De la même manière, Hegel, dont l'écriture quelque peu aride le fait tendre vers la science, ne laisse pas complètement de côté l'art et lui accorde même une place importante auprès de la philosophie, au sein de l'esprit absolu. Kierkegaard et ses styles multiples montrent d'une manière exemplaire cette ambivalence de la philosophie, en employant un style très poétique parfois mais également conceptuel et quasi hégélien par moments.

La citation de Belaval, qui résume en quelque sorte notre propos présente deux autres aspects intéressants que nous nous proposons de traiter afin d'essayer de synthétiser les divers éléments que nous avons pu découvrir au fil de nos analyses. Premier élément : Belaval met en place une distinction entre mot-signe et mot-expression. Cette distinction entre une référence concrète, qui se situe du côté des philosophes systématiques, et une expression plus abstraite, qui se situe du côté des philosophes artistes, met en place deux utilisations du langage. Nous pouvons prendre en compte cette dichotomie pour autant que nous gardions à l'esprit que ces deux utilisations ne

---

<sup>125</sup> BELAVAL, Yvon, *Les philosophes et leur langage*, p. 193.

sont en aucun cas des absolus mais bien des tendances. Néanmoins, nous devons nuancer cette distinction en l'élargissant du niveau du mot à celui de la phrase ou, plus précisément, de l'agencement des mots. En effet, il y a bien certains mots qui tendent davantage vers l'une ou l'autre des tendances, par exemple le *als* de Hegel qui le fait pencher du côté d'une utilisation plus scientifique du langage. Mais ce n'est qu'au niveau de l'agencement que les mots peuvent exprimer des choses différentes, par ce moyen que nous avons nommé la *contamination sémantique*. Le mot seul ne peut pas être rangé absolument dans l'une ou l'autre des catégories. Au contraire, c'est son agencement, la relation qu'il entretient avec les autres mots qui le côtoient qui peut faire ressortir son caractère systématique (dans le cadre d'un fonctionnement logique) ou artistique (dans le cadre d'un fonctionnement poétique). Ou, pour reprendre Maldiney que nous avons cité dans le premier chapitre, nous pouvons distinguer le mot qui entretient une relation syntaxique avec les autres mots de celui qui est en relation de « pur voisinage ».

Deuxième élément : Belaval laisse ouverte la question du sens de l'interaction entre la tendance de la philosophie et le traitement du langage, « qui répondent à – ou auxquelles répondent ». A savoir, est-ce que la philosophie répond à un style ou est-ce le style qui répond à la philosophie ? Posée ainsi, la question ne peut que demeurer sans réponse. En effet, cette formulation semble nous faire retomber dans la dichotomie fond-forme que nous avons tenté de laisser de côté. Le fond et la forme sont à notre avis indissociables et l'on ne peut dès lors pas dire lequel viendrait en premier. Etant donné que la pensée philosophique ne peut être exprimée, c'est-à-dire ne peut exister, que lorsqu'elle est formée, il est impossible de dire qui de la pensée ou de l'expression de celle-ci vient en premier. Ainsi nous devrions répondre à Belaval que ce n'est ni la philosophie qui répond au style, ni le style qui répond à la philosophie mais que philosophie et style sont entrelacés de manière à ne pas pouvoir être dissociés l'un de l'autre. Et d'ajouter que l'analyse du traitement du langage, c'est-à-dire l'analyse du style, révèle la tendance de la philosophie.

## II/ LE STYLE ET LA PHILOSOPHIE

Après ce bref excursus sur la théorie des deux langages d'Yvon Belaval, nous pouvons revenir aux auteurs que nous avons traités dans les chapitres précédents : Hegel,

Kierkegaard et Nietzsche. Le fil conducteur de nos analyses a été celui du style et elles ont mis en avant la manière dont la langue est employée et déployée par ces auteurs. Ils s'approprient la langue afin d'exprimer leur philosophie. Mais en plus de cela, ils parlent de la langue, du style, de l'écriture. Nos analyses se présentent ainsi sous deux pans entrelacés : d'une part, nous avons tenté de comprendre le fonctionnement de la langue de ces philosophes, et il s'agit là de l'analyse stylistique à proprement parler, c'est-à-dire de l'analyse de la structure et de l'expressivité du langage et de ce qu'elles signifient ; d'autre part, nous avons mis en avant un métadiscours, un discours sur la langue et le langage, un discours sur le discours.

Les trois auteurs que nous avons approchés présentent chacun des caractéristiques stylistiques propres. Hegel, et son achèvement de l'expression systématique, nous a permis de comprendre une certaine structuration de la pensée fonctionnant sur le mode de la déduction logique, ce qui le rapproche d'une expression scientifique. Kierkegaard, quant à lui, se détache de cette structuration logico-déductive pour proposer une mise en scène de personnages et ainsi une mise en relation d'idées sur un mode qui se rapprocherait de l'association poétique, ce que nous nommons la *contamination sémantique*. La brièveté et le caractère général de nos analyses nous ont empêché l'étude fine de cette *contamination sémantique*, mais le survol de la structuration de l'écriture kierkegaardienne nous permet déjà de le rapprocher de l'art et de l'éloigner de la science, en même temps qu'il s'éloigne de Hegel. L'analyse stylistique de Nietzsche montre ce fonctionnement associatif poussé à l'extrême et *Ainsi parlait Zarathoustra* se confond presque avec un poème. Il serait évidemment fallacieux que de vouloir comprendre ces différences comme une gradation avec Kierkegaard comme pivot, étant donné que Nietzsche n'a probablement pas pu lire Kierkegaard<sup>126</sup>. Mais nous pouvons considérer Kierkegaard et Nietzsche comme deux réponses assez proches à la philosophie systématique telle que Hegel la représente. Ce triptyque d'auteurs présente ainsi certaines caractéristiques qui permettent de considérer Kierkegaard et Nietzsche contre Hegel ; le fragment, la mise en scène et la poésie contre le système ; l'art contre la science. Nous avons déjà mis en avant cette opposition binaire entre ceux que nous nommons danseurs et les systématiques dans le premier chapitre de cet ouvrage et,

---

<sup>126</sup> Sur la possible connaissance de Kierkegaard par Nietzsche, voir BROBJER, Thomas, « Notes and Discussions: Nietzsche's Knowledge of Kierkegaard ».

arrivés au terme, nous la reprenons. Evidemment, cette opposition est à nuancer et, rappelons-le, art et science sont deux tendances et non deux absolus. Kierkegaard et Nietzsche représentent une tendance vers l'art, sans que la science ne soit pour autant complètement éliminée. Hegel représente une tendance vers la science, sans que l'art ne soit complètement laissé de côté.

Nous avons représenté la philosophie comme oscillant entre science et art. Il est évident que notre propos n'est pas de définir la philosophie mais de comprendre sa place. Le discours métaphilosophique que nous avons élaboré au cours de ces analyses reflète ce métadiscours que nous percevons chez les philosophes, c'est-à-dire le discours sur le discours et, par extension, le discours sur la philosophie. L'analyse stylistique révèle le geste philosophique. Telle est l'hypothèse que nous avons tenté d'étayer. Et le geste philosophique contient en germe la définition de la philosophie. Ainsi, des styles opposés révèlent des gestes opposés et par là des définitions différentes. Chaque auteur a sa propre définition de la philosophie et le geste philosophique la révèle. Mais ces définitions ne sont pas nécessairement en contradiction. Elles révèlent au contraire des tendances que la philosophie a depuis ses débuts. La tendance vers la science et la tendance vers l'art sont présentes depuis les origines de la philosophie, depuis les présocratiques déjà, du moins c'est ce que Nietzsche perçoit en ceux qu'il appelle « préplatoniciens<sup>127</sup> ». Et il est intéressant de noter que tant Nietzsche que Hegel se réfèrent aux présocratiques, mais que ce qu'ils en font est radicalement différent.

### III/ VERS UNE POÉTIQUE DE LA PHILOSOPHIE II : METAPHORE-CONCEPT

Nos diverses analyses nous mènent ainsi à nouveau (après notre étude de Nietzsche) vers une poétique de la philosophie. Non pas que toute philosophie soit poésie, au contraire, mais que toute philosophie possède une part artistique (prônée ou cachée) qui relève d'une poétique et d'une poïétique, d'un travail de la langue. Ce travail peut s'effectuer sur deux plans qui représentent les tendances scientifique et artistique : celui du concept et celui de la métaphore. Le travail du concept, dont l'exemple que nous avons retenu est Hegel, possède un caractère scientifique de par la systématité et la logique employées. A l'opposé, le travail de la métaphore tel que Nietzsche l'effectue se

---

<sup>127</sup> Voir à ce sujet la typologie des philosophes préplatoniciens que Nietzsche met en place dans *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen* (KSA 1.799-872), traduit par Michel Haar et Marc B. de Launay dans *La philosophie à l'époque tragique des Grecs*, pp. 7-73.

rapproche davantage de l'art, de par le caractère imagé et mobile. Kierkegaard, quant à lui, emploie les deux outils, tant le concept que la métaphore, mais lorsqu'il utilise le concept (comme dans le *Traité du désespoir*) son écriture prend un caractère parodique.

Les philosophes n'emploient évidemment pas qu'un seul de ces outils, ce n'est pas ou bien la métaphore, ou bien le concept, mais les deux vont généralement de pair. Néanmoins, chaque philosophe possède une tendance plus forte vers l'un ou l'autre de ces outils, Hegel pour le concept, Kierkegaard et Nietzsche pour la métaphore. Notons tout de même que la métaphore employée par Nietzsche et Kierkegaard n'est jamais exactement correspondante à la métaphore du poète. Ils sont philosophes et utilisent la métaphore dans un fonctionnement parallèle à celui du concept. Cette dualité qui, rappelons-le, n'est pas une dichotomie figée, est très forte dans la constellation d'auteurs que nous avons choisis, mais n'est pas exclusive au XIXe siècle. Au contraire, il serait possible d'observer un phénomène similaire entre la philosophie de Heidegger ou de Derrida et la philosophie anglo-saxonne. Les deux tendances, vers la science ou vers l'art, apparaissent toujours mais elles ne sont précisément que des tendances, qu'un intérêt plus marqué pour l'un ou l'autre domaine.

Le concept serait ainsi l'outil principal des systématiques qui tendent à se rapprocher de la science alors que la métaphore rapprocherait les philosophes artistes (ou danseurs comme nous avons appelés Kierkegaard et Nietzsche) de l'art. Pour reprendre la métaphore artistique que nous avons déjà employée, nous pouvons dire que les systématiques érigent leur système comme un édifice conceptuel, sur un plan architectural dans lequel chaque objet a sa place et sa fonction propres pour faire tenir le tout. Face à l'architecture, nous avons choisi la danse comme représentation de la mobilité et du caractère fragmentaire des œuvres de Kierkegaard et Nietzsche. La danse prend son sens dans son rapport à la métaphore. Chaque geste du danseur n'est pas une fonction mais symbolise un quelque chose qui n'est pas figé et qui doit être interprété pour être compris. Cela ne signifie pas pour autant que la philosophie systématique possède davantage de clarté que la philosophie poétique. Au contraire, peut-être Hegel est-il plus difficile d'accès que Kierkegaard ou Nietzsche de par l'aridité de son langage alors que les images sont plus aisément signifiantes pour le lecteur. Il serait dans tous les cas fallacieux de tenter d'établir une hiérarchie entre ces deux types de philosophie, ces deux styles d'écriture. Toute philosophie, pour autant qu'elle ne désire pas être

confondue avec d'autres domaines, oscille entre l'art et la science, entre la métaphore et le concept. Tel est le fragment de définition de la philosophie que nous pouvons proposer par notre étude stylistique. Evidemment, ce fragment semble très limité, mais chaque philosophie appelle une définition différente, ou du moins en partie différente. Cette oscillation entre deux domaines que nous avons mise en avant est un élément stable pour définir la philosophie.

Nous avons vu, au cours de nos analyses, que les partisans de la métaphore, Kierkegaard et Nietzsche, s'opposaient aux partisans du concept représenté par Hegel et la philosophie systématique. Il ne s'agit évidemment pas d'une opposition au concept en tant que tel, mais d'une opposition à la rigidité de l'architecture conceptuelle que forme un système. De la même manière, Hegel s'oppose à un style de philosophie qui ne serait pas systématique, c'est-à-dire pas assez conceptuel, dans la préface à la *Phénoménologie de l'esprit* :

So jetzt ein natürliches Philosophieren, das sich zu gut für den Begriff und durch dessen Mangel für ein anschauendes und poetisches Denken hält, bringt willkürliche Kombinationen einer durch den Gedanken nur desorganisierten Einbildungskraft zu Markte – Gebilde, die weder Fisch noch Fleisch, weder Poesie noch Philosophie sind<sup>128</sup>.

Les éléments critiques à l'égard d'une philosophie qui ne reposerait pas essentiellement sur concept sont explicités par Hegel : d'une part les combinaisons sont arbitraires (*willkürliche Kombinationen*) dans ce type de pensée et d'autre part cette pensée est désorganisée (*desorganisierten*). La critique hégélienne à l'égard d'une philosophie poétique repose sur les mêmes points que les critiques de Kierkegaard et de Nietzsche à l'égard des systématiques. Les combinaisons arbitraires, celles-là même qui sont au centre du principe de *contamination sémantique*, s'opposent à la nécessité déductive telle que le système la met en place. La pensée désorganisée, mais qui ne l'est qu'en apparence, c'est-à-dire cette apparence fragmentaire, s'oppose à la totalité et à la finitude du système.

La critique n'est donc pas unilatérale. Ce ne sont pas que les danseurs qui s'opposent aux architectes mais l'inverse également. Evidemment Hegel ne peut pas s'opposer à

---

<sup>128</sup> Ainsi, maintenant, une nouvelle manière naturelle de philosopher, qui s'estime trop bonne pour le concept et, en raison du manque de celui-ci, se prend pour une pensée intuitive et poétique, met sur le marché des combinaisons arbitraires d'une imagination que la pensée ne fait que désorganiser, - des produits qui ne sont ni viande ni poisson, ni poésie ni philosophie. (trad. B. Bourgeois, p. 109).



Kierkegaard ou Nietzsche, mais il s'oppose peut-être à cette autre tendance de la philosophie, celle qu'il n'a pas suivie et qui tend vers l'art plutôt que vers la science. Ce que l'on peut retenir de cette citation de Hegel est l'opposition entre une philosophie scientifique, celle qu'il essaie de mettre en place à partir du concept, et une philosophie poétique qui pourrait être basée autour de la métaphore, même si Hegel ne parle pas de métaphore ici. Ainsi nous retrouvons l'opposition classique entre concept et métaphore, que Nietzsche a tenté de considérer non comme simple opposition mais dans une hiérarchie dans laquelle la métaphore serait première et dont le concept ne serait qu'une fixation. Kierkegaard est intéressant à cet égard puisqu'il emploie tant la métaphore (dans *Ou bien... ou bien* et *Étapes sur le chemin de la vie* par exemple) que le concept (dans le *Traité du désespoir* et le *Concept de l'angoisse* par exemple). Dans le triptyque que nous avons approché nous pouvons ainsi distinguer une tendance vers le concept avec Hegel à laquelle s'oppose radicalement une tendance vers la métaphore avec Nietzsche. Entre les deux, nous trouvons Kierkegaard qui emploie tantôt l'une ou l'autre de ces tendances. Néanmoins, il ne faut pas oublier le caractère parodique et ironique de l'utilisation du concept chez Kierkegaard.

Ces deux tendances se présentent sous la forme d'un couple antithétique, et les définitions de la philosophie qui en découlent sont généralement très diverses. D'une part nous pouvons trouver une définition de la philosophie qui se rapproche de la science et qui critique la philosophie plus artistique, d'autre part une définition de la philosophie qui se rapproche de l'art et qui critique la philosophie plus scientifique. Il ne faudrait néanmoins pas croire qu'il y aurait ainsi deux définitions possibles de la philosophie, au contraire. Si la définition de la philosophie d'un auteur est présente dans son geste philosophique, alors il y a autant de définitions que d'auteurs. Chaque style étant unique, le geste philosophique révélé par celui-ci sera unique également. Cela n'empêche pas certains philosophes de s'inscrire dans une lignée, voire de s'approprier la définition de l'un de leurs prédécesseurs, mais cette définition sera généralement modifiée par le geste propre de l'auteur. Ainsi il y a des similarités entre Kierkegaard et Nietzsche, dans leur opposition au style systématique et dans leur rapport à la métaphore et à l'existence ou à la vie. Mais ils possèdent tous deux des styles divers et des philosophies distinctes, preuve en est leurs rapports radicalement différents à la religion.

Il y a donc entre Kierkegaard et Nietzsche un certain nombre de points communs que nous avons essayé de mettre en avant dans nos analyses du style. Il y a également des différences non négligeables. Mais nous pouvons remarquer que leurs styles d'écriture visent tous deux à rendre compte de l'existence, de la vie, et que leurs définitions de la philosophie placent ces éléments au centre. C'est bien pour cela d'ailleurs qu'ils ont pu être perçus par Jaspers ou d'autres comme des « philosophes de l'existence ». Mais plus que des philosophes de l'existence, car tous les philosophes ont, dans une certaine mesure, un intérêt pour l'existence, nous les considérons comme des philosophes-danseurs, c'est-à-dire qu'ils tentent de faire danser les mots et les concepts (cela par l'emploi de mises en scène et de métaphore entre autres) pour que leur pensée elle-même soit vivante et la moins figée possible. Se libérer du système, tel est le travail que Kierkegaard et Nietzsche ont entrepris : ils se libèrent de la rigidité d'une structure de pensée pour en proposer une autre, plus vivante à leur goût.

## BIBLIOGRAPHIE

- ADAM, Jean-Michel, *Le style dans la langue. Une reconception de la stylistique*, Lausanne, Delachaux et Nestlé, 1997.
- ARISTOTE, *Poétique*, [trad. Barbara Gernez], Paris, Les Belles Lettres, 2001.
- ARISTOTE, *Rhétorique*, [trad. Pierre Chiron], Paris, Flammarion, 2007.
- AUMANN, Anthony, « Kierkegaard's case for the irrelevance of philosophy », *Continental Philosophy Review*, vol. 42, n° 2, 2009, pp. 221-248.
- BABICH, Babette E., « Nietzsche's Chaos Sive Natura: Evening Gold and the Dancing Star », *Revista Portuguesa de Filosofia*, t. 57, fasc. 2, 2001, pp. 225-245.
- BARFIELD, Raymond, *The Ancient Quarrel between Philosophy and Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- BARON, Christine, « Kierkegaard inconnu. Récit contre concept », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n°1, 2006.
- BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.
- BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1953 et 1972.
- BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal*, Paris, Flammarion, 1964.
- BAYER, Thora Ilin, « Hegelian Rhetoric », *Philosophy and Rhetoric*, vol. 42, n° 3, 2009, pp. 203-219.
- BEISER, Frederick (éd.), *The Cambridge Companion to Hegel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- BEISER, Frederick, *Hegel*, New York and London, Routledge, 2005.
- BEJART, Maurice, « La danse et sa technique », *Les Études philosophiques*, nouvelle série, 1<sup>ère</sup> Année, n°3/4, 1946, pp. 205-210.
- BELAVAL, Yvon, *Les philosophes et leur langage*, Paris, Gallimard, 1952.
- BENVENISTE, Emile, *Baudelaire*, édition, présentation et transcription par Ch. Laplantine, Limoges, Lambert-Lucas, 2011.
- BERTHOLD, Daniel, *The Ethics of Authorship. Communication, Seduction and Death in Hegel and Kierkegaard*, New York, Fordham University Press, 2011.
- BILESKOV JANSEN, Frederik Julius, *L'art littéraire de Kierkegaard*, Paris, Editions de l'Orante, 2000.
- BILLESKOV JANSEN, Frederik Julius, « Essai sur l'art de Kierkegaard », *Orbis Litterarum*, vol. 10, n° 1-2, 1955, pp. 18-27.
- BLACK, Max, « Metaphor », *Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. 55, 1954-1955, pp. 273-294.

- BLONDEL, Eric, « Les guillemets de Nietzsche : philologie et généalogie », *Nietzsche aujourd'hui ? Passion*, Paris, UGB, 1973, pp. 153-178.
- BLONDEL, Eric, « Nietzsche : la vie et la métaphore », *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, t. 161, 1971, pp. 315-345.
- BLUMENBERG, Hans, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998.
- BOGEN, James, « Remarks on the Kierkegaard-Hegel Controversy », *Synthese*, vol. 13, n° 4, 1961, pp. 372-389.
- BOTET, Serge, « L'écriture métaphorique dans le Zarathoustra de Nietzsche », Gilbert MERLIO, *Lecture d'une œuvre. Also Sprach Zarathustra. Friedrich Nietzsche*, Paris, Edition du Temps, 2000, pp. 207-221.
- BOURGEOIS, Bernard, *Le vocabulaire de Hegel*, Paris, Ellipses, 2011.
- BOYER, Alain, « Supprimer le doute. La réécriture spinoziste du cartésianisme », *Les Études Philosophiques*, n° 71, 2004, pp. 485-506.
- BRAFMAN, Jacques, « Discours, langage et totalité (Hegel et Saussure) », *Revue de Métaphysique et de Morale*, n° 66, 2010, pp. 265-285.
- BRANDSTETER, Gabriele, « Le saut de Nijinski. La danse en littérature, représentation de l'irreprésentable », [trad. Axel Nesme], *Littérature*, n°112, 1998, pp. 3-13.
- BROBJER, Thomas H., « Notes and Discussions: Nietzsche's Knowledge of Kierkegaard », *Journal of the History of Philosophy*, vol. 41, n° 2, 2003, pp. 251-263.
- BRUNET, Patrick J., « La communication indirecte chez Kierkegaard : une dialectique contemporaine », *Laval théologique et philosophique*, vol. 54, n°1, 1998, pp. 127-142.
- BUTLER, Judith, *Subjects of Desire. Hegelian Reflections in Twentieth-Century France*, New York, Columbia University Press, 1987.
- BYRNE, Laura, « The Geometrical Method in Spinoza's *Ethics* », *Poetics Today*, vol. 28, n° 3, pp. 443-474.
- CICORA, Mary A., « From Metonymy to Metaphor: Wagner and Nietzsche on Language », *German Life and Letters*, vol. 42, n° 1, 1988, pp. 16-31.
- CLARK, Malcolm, « Meaning and Language in Hegel's Philosophy », *Revue Philosophique de Louvain*, Troisième série, T. 58, n° 60, 1960, pp. 557-578.
- COHEN, Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966.
- COLETTE, Jacques, *Kierkegaard et la non-philosophie*, Paris, Gallimard, 1994.
- COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.
- COSSUTA, Frédéric, « Discours philosophique, discours littéraire : le même et l'autre ? », *Rue Descartes*, n°50, 2005, pp. 6-20.
- COSSUTA, Frédéric, DELORMAS, Pascale et MAINGUENEAU, Dominique (éds.), *La vie à l'œuvre. Le biographique dans le discours philosophique*, Limoges, Lambert-Lucas, 2012.

- CRAWFORD, Claudia, « 'The Dionysian Worldview': Nietzsche's symbolic languages and music », *Journal of Nietzsche Studies*, n° 13, 1997, pp. 72-80.
- DE WAELHENS, Alphonse, « Philosophie et non-philosophie », *Revue Philosophique de Louvain*, Troisième série, T. 57, n° 53, 1959, pp. 5-43.
- DELEUZE, Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 2014.
- DENAT, Céline et WOTLING, Patrick, *Dictionnaire Nietzsche*, Paris, Ellipses, 2013.
- DEMING, Richard, « Strategies for Overcoming: Nietzsche and the Will to Metaphor », *Philosophy and Literature*, vol. 28, n° 1, 2004, pp. 60-73.
- DERRIDA, Jacques, *Eperons. Les styles de Nietzsche*, Paris, Flammarion, 1978.
- DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
- DERRIDA, Jacques, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972.
- DESCARTES, René, *Œuvres complètes*, Adam & Tannery (éd.), Paris, Vrin, 1996.
- DESSONS, Gérard, « La manière est le poème même », *Littérature*, n°100, 1995, pp. 81-91.
- DJURIC, Mihailo, « Denken und Dichten in "Zarathustra" », Mihailo DJURIC et Josef SIMON (éds.), *Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche*, Würzburg, K&N, 1986.
- DUDLEY, Will, *Hegel, Nietzsche and Philosophy. Thinking Freedom*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- EDWARDS, Rem B., « Is an Existential System Possible ? », *International Journal for Philosophy of Religion*, vol. 17, n° 3, 1985, pp. 201-208.
- EHLICH, Konrad, « Manière de penser, manière d'écrire : la procédure phorique dans le texte hégélien », *Langages*, n° 119, 1995, pp. 109-122.
- ELROD, John W., « The self in Kierkegaard's pseudonyms », *International Journal for Philosophy of Religion*, vol. 4, n° 4, 1973, pp. 218-240.
- FRANK, Manfred, *Stil in der Philosophie*, Stuttgart, Philipp Reclam, 1992.
- GADAMER, Hans Georg, *Vérité et Méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, 1996.
- GADAMER, Hans-Georg, « Philosophie et poésie », [trad. Anne-Laure Vignaux et Marc de Launay], *Revue de Métaphysique et de Morale*, 101<sup>e</sup> Année, n°4, 1996, pp. 451-459.
- GARAUDY, Roger, *Danser sa vie*, Paris, Seuil, 1973.
- GARRETT, Roland, « The Poetry of Philosophy », *Metaphilosophy*, vol. 14, n°2, 1983, pp. 126-140.
- GOODING-WILLIAMS, Robert, « Literary Fiction as Philosophy: The Case of Nietzsche's Zarathustra », *The Journal of Philosophy*, vol. 83, n° 11, 1986, pp. 667-675.
- GRANGER, Gilles-Gaston, *Essai d'une philosophie du style*, Paris, Odile Jacob, 1988.
- GRIFFIN, Drew E., « Nietzsche on Tragedy and Parody », *Philosophy and Literature*, vol. 18, n° 2, 1994, pp. 339-347.

- HAAR, Michel, *Nietzsche et la métaphysique*, Paris, Gallimard, 1993.
- HANNAY, Alistair et MARINO, Gordon D. (éd), *The Cambridge Companion to Kierkegaard*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- HEEREN, Michel, « Parménide et Nietzsche. Le commencement et la fin poétiques de la philosophie traditionnelle », Isabelle WIENAND (éd), *Neue Beiträge zu Nietzsches Moral-, Politik- und Kulturphilosophie*, Fribourg, Academic Press Friburs, 2009, pp. 131-146.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Elements of the Philosophy of Right*, [trad. H. B. Nisbet et éd. Allen W. Wood], Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Encyclopédie des sciences philosophiques en abrégé*, [trad. Bernard Bourgeois, Paris], Vrin, 2012.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, [trad. Charles Bénard revue et complétée par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria], t. I et II, Paris, Le livre de poche, 1997.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *La science de la logique. Premier tome – la Logique objective. Premier livre : l'être*, [trad. Gwendoline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière], Paris, Kimé, 2006.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *La science de la logique. Premier tome – la Logique objective. Deuxième livre : la doctrine de l'essence*, [trad. Gwendoline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière], Paris, Kimé, 2010.
- HEIDEGGER, Martin, « Was ist das – die Philosophie », *Gesamtausgabe, Abt. I, Bd. 11*, pp. 3-26.
- HEIDEGGER, Martin, « Denken und Dichten », *Gesamtausgabe, Abt. II, Bd. 50*.
- HEIDEGGER, Martin, *Achèvement de la métaphysique et poésie*, [trad. Adéline Froidecourt], Paris, Gallimard, 2005.
- HEIDEGGER, Martin, *Essais et conférences*, [trad. André Préau], Paris, Gallimard, 1958.
- HIGGINS, Kathleen Marie, « Zarathustra is a Comic Book », *Philosophy and Literature*, vol. 16, n° 1, 1992, pp. 1-14.
- JAESCHKE, Walter, *Hegel Handbuch*, Stuttgart – Weimar, J. B. Metzler, 2010.
- JARCYK, Gwendoline, *Système et liberté dans la logique de Hegel*, Paris, Kimé, 2001.
- JOHANSEN, Udo, « Kierkegaard und Hegel », *Zeitschrift für philosophische Forschung*, vol. 7, n° 1, 1953, pp. 20-53.
- KELLENBERGER, James, « Kierkegaard, indirect communication, and religious truth », *International Journal for Philosophy of Religion*, n° 16, 1984, pp. 153-160.
- KERSTING, Wolfgang, « Erkenntnis une Methode in Thomas Hobbes' Philosophie », *Studia Leibnitiana*, vol. 20, n° 2, 1988, pp. 126-139.
- KIERKEGAARD, Sören, *La Dialectique de la communication*, [trad. Else-Marie Jacquet-Tisseau], Paris, Payot & Rivages, 2004.

- KIERKEGAARD, Sören, *Miettes philosophiques. Le concept de l'angoisse. Traité du désespoir*, [trad. Knud Ferliv et Jean-Jacques Gateau], Paris, Gallimard, 1990.
- KIERKEGAARD, Sören, *Ou bien... ou bien*, [trad. F. et O. Prior et M.-H. Guignot], Paris, Gallimard, 1943.
- KIERKEGAARD, Sören, *Post-scriptum aux Miettes philosophiques*, [trad. Paul Petit], Paris, Gallimard, 1949.
- KOFMAN, Sarah, « Nietzsche et la métaphore », *Poétique*, n° 5, 1971, pp. 77-98.
- KOYRÉ, Alexandre, *Du monde clos à l'univers infini*, Paris, Gallimard, 1973.
- KREMER-MARIETTI, Angèle, *Nietzsche et la rhétorique*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- LABARRIÈRE, Pierre-Jean, « D'un style de la pensée : le statut de la figure », *Revue Philosophique de Louvain*, Quatrième série, T. 92, n° 1, 1994, pp. 15-31.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, « La Dissimulation », *Nietzsche aujourd'hui ? Passion*, Paris, UGB, 1973, pp. 9-36.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, « Le détour », *Poétique*, n° 5, 1971, pp. 53-76.
- LANG, Berel, « Descartes and the Art of Meditation », *Philosophy and Rhetoric*, vol. 21, n°1, 1988, pp. 19-37.
- LANG, Berel, « Plotting Philosophy: Between the Acts of Philosophical Genre », *Philosophy and Literature*, Vol. 12, n°2, 1988, pp. 190-210.
- LANG, Berel, « The style of method: repression et representation in the genealogy of philosophy », Caroline van Eck, James McAllister et Renée van de Vall (éds.), *The question of style in philosophy and the arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 18-56.
- LANG, Berel, *The Anatomy of philosophical style: literary philosophy and the philosophy of literature*, Oxford, Blackwell, 1990.
- LEE, Otis, « Method and System in Hegel », *The Philosophical Review*, vol. 48, n° 4, 1939, pp. 355-380.
- LHOMME, Alain, « Entre concept et métaphore : existe-t-il une écriture spécifiquement philosophique ? », *Rue Descartes*, n°50, 2005, pp. 59-73.
- MACKAY, Louis, « Philosophy and Poetry in Kierkegaard », *The Review of Metaphysics*, vol. 23, n° 2, 1969, pp. 316-332.
- MAINGUENEAU, Dominique, « Code langagier et scène d'énonciation philosophique », *Rue Descartes*, n°50, 2005, pp. 22-33.
- MAINGUENEAU, Dominique, « L'énonciation philosophique comme institution discursive », *Langages*, n°119, 1995, pp. 40-62.
- MALDINEY, Henri, *Aîtres de la langue et demeures de la pensée*, Paris, Cerf, 2012.
- MALDINEY, Henri, *L'art, l'éclair de l'être*, Paris, Cerf, 2012.
- MARGOLIN, Jean-Claude, « Philosophie et Poésie », *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, t. 144, 1954, pp. 97-107.
- MAUREL, Anne, *La critique*, Paris, Hachette, 1994.

- MEGILL, Allan, « Nietzsche as Aestheticist », *Philosophy and Literature*, vol. 5, n° 2, 1981, pp. 204-225.
- MEHL, Edouard, « Descartes critique de la logique pure », *Les Études Philosophiques*, n° 75, 2005, pp. 485-500.
- MERROW, Kathleen, « “The Meaning of Every Style”: Nietzsche, Demosthenes, Rhetoric », *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, vol. 21, n° 4, 2003, pp. 285-307.
- MESCHONNIC, Henri, *Spinoza poème de la pensée*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2002.
- MESKIN, Aaron, « Style », Berys Gaut et Dominic McIver Lopes (éds.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, London et New York, Routledge, 2005, pp. 489-500.
- MISSOTTEN, Geert, « A écouter : Ou bien... ou bien, l’œuvre musicale de Kierkegaard sous la baguette de Don Giovanni », *Revue belge de philosophie et d’histoire*, t. 76, n° 3, 1998, pp. 709-725.
- MONTGOMERY EWEGEN, Shane, « Apotheosis of actuality: Kierkegaard’s poetic life », *Continental Philosophy Review*, vol. 43, n° 4, 2010, pp. 509-523.
- NEHAMAS, Alexander, *Nietzsche. Life as Literature*, Cambridge & London, Harvard University Press, 1985.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Kritische Studienausgabe (KSA)*, éd. Giorgio Colli et Mazzino Montinari, 15 vol., Berlin et New York, De Gruyter et DTV, 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La philosophie à l’époque tragique des Grecs*, [trad. Jean-Louis Backes, Michel Haar et Marc B. de Launay], Paris, Gallimard, 1975.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Œuvres*, [trad. Henri Albert révisée par Jean Lacoste et Jacques Le Rider], Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2 vol., 1993.
- O’DONNELL, William G., « The Literary Manner », *The Kenyon Review*, vol. 9, n° 1, 1947, pp. 35-47.
- PETERS, Gary, « The Double Stillness: Speech, Silence and Musicality in Nietzsche », *Journal of Nietzsche Studies*, n° 2, 1991, pp. 11-43.
- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954.
- REY, Jean-Michel, « L’idée à la place du texte », *Rue Descartes*, n°50, 2005, pp. 34-46.
- REY, Jean-Michel, « Nietzsche et la théorie du discours philosophique », *Nietzsche aujourd’hui ? Intensités*, Paris, UGB, 1973, pp. 301-321.
- RICOEUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
- RICOEUR, Paul, *Le conflit des interprétations. Essais d’herméneutique*, Paris, Seuil, 2013.
- RICOEUR, Paul, *Lectures 2*, Paris, Seuil, 1999.
- RIDLEY, Aaron, *Nietzsche on Art*, London & New York, Routledge, 2007.
- SAGI, Avi, « The existential meaning of the art of theatre in Kierkegaard’s philosophy », *Man and World*, vol. 24, n° 4, 1991, pp. 461-470.



- SCHAPIRO, Gary, *Nietzschean Narratives*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1989.
- SCHRIFT, Alan D., « Language, Metaphor, Rhetoric: Nietzsche's Deconstruction of Epistemology », *Journal of the History of Philosophy*, vol. 23, n° 3, 1985, pp. 371-395.
- SHAPIRO, Gary, « Hegel on the Meanings of Poetry », *Philosophy and Rhetoric*, vol. 8, n° 2, 1975, pp. 88-107.
- SHAPIRO, Meyer, *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, Society*, New York, George Braziller, 1994.
- SPINOZA, Baruch, *L'éthique*, Paris, Seuil, 1999.
- SPINOZA, Baruch, *Œuvres I*, Paris, GF, 1964.
- STEGMAIER, Werner, « Nietzsche's Doctrines, Nietzsche's Signs », *Journal of Nietzsche Studies*, n° 31, 2006, pp. 20-41.
- STEINER, George, *The Poetry of Thought from Hellenism to Celan*, New York, New Directions Books, 2011.
- STWEART, Jon, *Kierkegaard's Relations to Hegel Reconsidered*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- VIALLANEIX, Nelly, « Kierkegaard romantique (Textes inédits en français) », *Romantisme*, n° 8, 1974, pp. 64-85.
- VIEILLARD-BARON, Jean-Louis, « Hegel et la tragédie de la vie », *Revue Philosophique de la France et de l'étranger*, t. 132, 2007, pp. 43-66.
- VUARNET, Jean-Noël, « Le philosophe-artiste », *Nietzsche aujourd'hui ? Intensités*, Paris, UGB, 1973, pp. 337-359.
- WAHL, Jean, « Hegel et Kierkegaard », *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, t. 112, 1931, pp. 321-380.
- WALSH, Sylvia, « Living Poetically: Kierkegaard and German Romanticism », *History of European Ideas*, vol. 20, n° 1-3, 1995, pp. 189-194.
- WEBER, Samuel, « Medium als Störung: Theater und Sprache bei Kierkegaard und Benjamin », *MLN*, vol. 120, n° 3, 2005, pp. 590-603.
- WEISS, Paul, « Existenz and Hegel », *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 8, n° 2, 1947, pp. 206-216.
- WIENAND, Isabelle, « Remarks on the Nietzschean dancing God », *South African Journal of Philosophy*, vol. 17, n°3, 1998, pp. 301-312.
- WOTLING, Patrick, *La philosophie de l'esprit libre. Introduction à Nietzsche*, Paris, Flammarion, 2008.