

## La philosophie de Nietzsche

(2<sup>e</sup> séance : 9 octobre 2013)

### Chap. 2 : La figure de Dionysos dans *La Naissance de la tragédie*

Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la connaissance érudite de l'Antiquité était à son sommet, culminant avec les découvertes archéologiques et linguistiques, les éditions scientifiques des textes, la passion de l'histoire, de la littérature et de l'art grecs. Dans *La Naissance de la tragédie*, Nietzsche énonce une thèse à contre-courant de cette érudition et provoque une polémique entre philologues, les uns le soutenant, les autres le rejetant violemment. Cette thèse est que l'art grec ne devait pas sa principale inspiration à une conception de la beauté tout entière fondée sur l'équilibre tranquille et majestueux, correspondant à la puissance de la raison et à la sublimation des émotions, mais qu'au contraire cette mesure et cet ordre ne furent que des réactions visant à juguler le véritable élan de toutes les expressions du génie grec, un élan ravageur qui aurait détruit la civilisation s'il n'avait été ainsi atténué. Ce que révèlent, en effet, les mythes anciens dont s'inspirent les tragédies, c'est le goût pour la cruauté, l'horreur, la fatalité incompréhensible qui s'acharne sur des êtres humains, aussi bien innocents que coupables. Que l'on songe à la malédiction des Atrides, au châtement de Prométhée, à l'accumulation de souffrances imposées aux descendants d'Œdipe... Ce goût de l'horrible fut, selon Nietzsche, le signe de la plus grande santé de ce peuple, et sa recherche de beauté l'antidote nécessaire pour ne pas sombrer totalement dans la destruction. Après un moment d'équilibre entre les deux tendances opposées, le déclin artistique commença dès le IV<sup>e</sup> siècle avant notre ère par la domination de l'optimisme et de la fausse sérénité apportés par la logique explicative. La tragédie a atteint la perfection chez Eschyle (525-456) et Sophocle (495-405), quand elle a réussi à exprimer en même temps la fragilité de la vie humaine par rapport à tout ce qui la dépasse et échappe totalement à son contrôle, et néanmoins le désir d'avoir une action volontaire, capable de construire une grandeur humaine en dépit de toutes les forces aveugles, et capable de créer de la beauté. Elle a été détruite par Euripide (480-406), parce que celui-ci a voulu recouvrir l'énigme de la souffrance inéluctable sous des explications dialectiques et des dénouements heureux par interventions divines.

Parmi toutes les expressions artistiques, c'est la tragédie qui illustre le mieux la nécessité, pour atteindre la plus haute forme de l'art, d'affirmer avec la même force les deux principes opposés, que Nietzsche appela l'apollinien et le dionysiaque. Apollon était le dieu du soleil, des arts, de la médecine, de la divination ; c'est dans son sanctuaire à Delphes qu'étaient gravées les maximes anciennes « Rien de trop » et « Connais-toi toi-même », qui associaient au dieu l'exigence de mesure et de rationalité. Sur le fronton du temple de Zeus à Olympie, Apollon se dresse au milieu d'une bataille extrêmement violente dans laquelle des Centaures tentent d'enlever des jeunes femmes, et il étend sereinement le bras au-dessus de la mêlée, le visage figé dans la beauté impassible typique de la statuaire classique. Dionysos ne jouit pas d'une place aussi ancienne au panthéon des Olympiens. Originaire du Moyen-Orient, il est intégré à l'histoire des Olympiens comme fils de Zeus et d'une princesse thébaine, Sémélé, qui fut foudroyée par Héra, de sorte que l'enfant termina sa gestation dans la cuisse de son père. Son culte était composé de Mystères et de trances extatiques obtenues par le vin, la musique et la danse. Il est souvent représenté dans une nature luxuriante, accompagné de satyres ou silènes, et associé à une sexualité débridée. Cependant, l'union avec la nature n'a rien d'idyllique, à l'inverse de ce qu'ont représenté les Renaissants puis les Romantiques ; elle intègre tout ce qui, dans le culte de Dionysos, était cruel et sanglant, souffrance et plaisir confondus. Ainsi, dans la tragédie d'Euripide *Les Bacchantes*, le jeune roi de Thèbes qui s'oppose à Dionysos est déchiqueté par sa propre mère, égarée par le dieu et devenue une Ménade comme toutes les autres femmes de la cité. Celles-ci, se fondant dans la nature sauvage du Mont Cithéron, font jaillir de la terre des sources de lait et de miel, allaitent des faons et des louveteaux, puis tout aussi bien, sur un ordre du dieu, chassent et lacèrent les animaux.

Il était déjà reconnu par les antiquisants que la tragédie devait son apparition aux dithyrambes, des chants composés en l'honneur des dieux et en particulier en l'honneur de Dionysos, accompagnés de musique et éventuellement de chorégraphies simples. Reprenant cette observation, Nietzsche ajoute que la musique a précédé les textes, comme c'est le cas aussi dans la chanson populaire, et que c'est la musique qui constitue l'élément dionysiaque de la tragédie. En effet, seule la musique est capable d'évoquer le caractère énigmatique, violent, douloureux, incompréhensible de la vie, par une expression directe des émotions, antérieure aux mots, à la pensée et à toute représentation. La musique, pour être fidèle à sa nature propre, ne doit être ni une recherche de la beauté ni une imitation de phénomènes observés. La musique descriptive est une imitation des phénomènes, alors que la musique dionysiaque est « miroir du vouloir universel » (§17). Nietzsche admire Schopenhauer pour avoir déjà affirmé que la musique, seule de tous les arts, révèle directement la volonté, c'est-à-dire la chose en soi ou l'élément métaphysique du monde, par opposition à l'élément physique constitué par les phénomènes.

L'opposition schopenhaurienne entre phénomène et volonté lui semble correspondre aussi à l'opposition entre les attributs respectifs des deux dieux : Apollon est le dieu de l'individuation, c'est-à-dire de la séparation, de la définition, de l'identité, de la conscience, tandis que Dionysos est le dieu de la perte de l'individuation en même temps que de toutes les limites, de la transe où l'individu perd la conscience de soi et ne fait plus qu'un avec le tout. L'art dionysiaque doit opérer une telle fusion, une telle indistinction entre l'objectif et le subjectif, grâce au fait que l'artiste se dépouille de sa volonté individuelle pour se faire le médium d'une expression originare indifférenciée. Nietzsche estime à cette époque que la musique de Wagner est dionysiaque en ce qu'elle permet cette communication directe que ne permet plus la parole, elle transmet les émotions en-deçà de l'exprimable, et c'est pourquoi elle est le seul art qui peut encore produire du nouveau malgré une langue usée ; c'est pourquoi aussi les œuvres de Wagner ne doivent pas être lues : les émotions s'y expriment d'abord et le mieux par la musique, ensuite par le geste, enfin, d'une manière affaiblie, par les paroles.

A côté de cela, l'élément apollinien dans la tragédie concerne la « belle apparence », celle qui nous fait imaginer des formes parfaites, en particulier dans les rêves. C'est elle qui donne son langage à la tragédie, à la fois ses images et son expression poétique, qui sont comme des symboles exprimables des forces dionysiaques. Il n'est pas naturel, quand on est en proie à une émotion extrême, de l'exprimer par des phrases sublimes ; c'est précisément là le rôle transfigurateur de l'art, dont le but est l'expression même, la création d'une belle forme qui ne doit pas être fidèle à la réalité ; il recherche un certain type de beauté qui n'existe pas ailleurs. Ainsi, la tragédie grecque s'adressait à la fois aux émotions les plus profondes et les plus inexprimables, et aux émotions transfigurées par la culture, sublimées par l'esthétique d'une civilisation<sup>1</sup>. « Ainsi l'apollinien nous arrache à l'universalité dionysiaque et détourne notre extase sur les individus : car c'est à eux qu'il enchaîne notre compassion, c'est par eux qu'il satisfait notre sens du beau qui brûle du désir de formes grandes et sublimes. Faisant passer sous nos yeux des images vivantes, il nous incite à saisir intellectuellement le principe de cette vie qui est en elles. Grâce au poids extraordinaire qui est celui de l'image et du concept, de l'enseignement moral, de l'émotion que provoque la pitié, l'apollinien arrache l'homme à cet anéantissement de soi propre à l'orgasme et, en lui dissimulant l'universalité du phénomène dionysiaque, lui donne l'illusion qu'il ne voit qu'une image particulière du monde (par exemple Tristan et Isolde) dont, *par la musique*, il devrait obtenir une *vision* encore meilleure, plus intérieure. »<sup>2</sup>.

### La thèse philosophique correspondante

---

<sup>1</sup> *La Naissance de la tragédie*, § 21. Toutes les citations de cette œuvre sont issues de la traduction de Ph. Lacoue-Labarthe pour l'édition Gallimard, Folio Essais.

<sup>2</sup> *Id.*, p. 125. Voir aussi p. 128 la conclusion sur l'inséparabilité d'Apollon et de Dionysos.

S'il n'y avait que l'expression dionysiaque, on ne pourrait pas supporter de continuer à vivre, on ne pourrait pas aimer la vie. C'est par son mélange d'apollinien et de dionysiaque que l'art permet de lutter contre le dégoût de l'insignifiance de la vie, d'éviter de tomber dans « la négation bouddhique du vouloir ». Pour celui qui a compris l'absurdité de l'être, et qui ne peut plus se voiler de l'illusion, l'art est guérisseur (comme l'est Apollon) et sauve en transformant l'horreur et l'absurdité en images sublimes. C'est alors qu'on peut tout vouloir et tout affirmer : « Tout ce qui existe est juste et injuste, et dans les deux cas également justifié » ; autrement dit, tout ce qui, du point de vue d'un individu, est estimé juste ou injuste par projection du point de vue humain, n'est ni l'un ni l'autre du point de vue du tout mais seulement est, comme une simple affirmation sans jugement. Nietzsche s'oppose ainsi au privilège accordé selon lui par Anaximandre (philosophie présocratique du VI<sup>e</sup> siècle avant notre ère) à l'immobilité du fond commun de toutes choses par opposition à l'injustice du devenir : « Ce dont la génération procède pour les choses qui sont, est aussi ce vers quoi elles retournent sous l'effet de la corruption, selon la nécessité ; car elles se rendent mutuellement justice et réparent leurs injustices selon l'ordre du temps ». Ce fragment est compris généralement comme une métaphore ou une analogie avec la justice dans les relations humaines, pour exprimer que tout ce qui apparaît dans l'univers se détache d'un tout indifférencié, y réalisant ainsi une sorte d'emprunt qu'il lui faut ensuite rendre une fois son temps de vie écoulé. Ainsi, l'injustice serait l'individuation et la différenciation, tandis que la justice serait le retour au tout et à l'indifférencié. Cependant, dans *La philosophie à l'époque tragique des Grecs*, Nietzsche l'interprète comme si le philosophe y exprimait une préférence pour l'immutabilité de l'*apeiron* (« l'indéterminé ») par rapport au devenir des figures temporaires qui sont produites à partir de lui et ensuite y retournent. Le devenir serait injuste, alors que chez Héraclite il est accepté comme une nécessité totalement innocente, comme l'atteste son fameux fragment : « Le temps (*Aïôn*) est un enfant qui joue avec des pions : royauté de l'enfant ». Nietzsche le commente ainsi : « Seul en ce monde, le jeu de l'artiste et de l'enfant connaît un devenir et une mort, bâtit et détruit, sans aucune imputation morale, au sein d'une innocence éternellement intacte. Ainsi, comme l'enfant et l'artiste, joue le feu éternellement vivant, ainsi construit-il et détruit-il, en toute innocence... et ce jeu, c'est l'Aïôn jouant avec lui-même. [...] Une telle vision esthétique du monde ne peut être que le fait de l'homme qui a appris, au contact de l'artiste et en voyant naître une œuvre d'art, comment le combat de la pluralité peut néanmoins receler une loi et une justice, comment l'artiste est à la fois contemplatif et actif à l'égard de son œuvre, comment nécessité et jeu, conflit et harmonie doivent s'allier pour produire une œuvre d'art. Qui ira alors exiger qu'une telle philosophie nous donne en plus une morale et son indispensable impératif « Tu dois ! » Et qui ira jusqu'à faire à Héraclite le reproche de cette absence de morale ! L'homme jusque dans ses fibres les plus intimes, est tout entier nécessité et absolue « non-liberté » — si l'on entend par liberté l'exigence extravagante de pouvoir changer sa nature selon son caprice, comme un vêtement, prétention que toute philosophie digne de ce nom a jusqu'ici repoussée avec l'ironie requise. »<sup>3</sup>. Puisque la question de la liberté et du déterminisme, question philosophique par excellence, reviendra régulièrement dans l'œuvre nietzschéenne, avec toujours plus de précision, il est important de noter déjà que la liberté humaine est refusée seulement si on la définit comme la possibilité de dépasser notre nature biologique, par exemple en nous promettant une autre vie après la mort terrestre, comme le font la plupart des religions, ou en la concevant comme une instance indépendante de tous les instincts et capable de les dominer, comme le font la plupart des morales.

Estimer ainsi que le monde ne possède aucune signification, aucune justification, pas même moyennant une « ruse de la raison » qui préparerait un bien là où nous voyons un mal, comprendre qu'il n'est rien en dehors d'un devenir aveugle qui broie ses propres créations, c'est bien là une vision *pessimiste* que revendique Nietzsche, par opposition aux conceptions optimistes qui veulent voir une tendance au meilleur, une providence ou du moins une explication du mal par le bien. Cependant, ce pessimisme n'est pas né de la faiblesse et ne débouche pas sur

---

<sup>3</sup> *La philosophie à l'époque tragique des Grecs, Œuvres complètes*, Gallimard, tome 1, vol. 2, p. 236-237.

l'apathie ; il encourage à une création assumant sa propre mortalité. « Sans doute nous faut-il reconnaître que tout ce qui voit le jour doit nécessairement s'apprêter à décliner et périr dans la souffrance ; sans doute sommes-nous contraints de plonger notre regard dans les terreurs de l'existence individuelle — mais non pour en rester figés d'horreur : une consolation métaphysique nous arrache, momentanément, au tourbillon des formes changeantes. Pour de brefs instants, nous sommes réellement l'être originel lui-même, nous ressentons son incoercible désir, et son plaisir d'exister ; les luttes et les tourments, l'anéantissement des phénomènes, tout cela nous paraît soudain nécessaire, étant donné la surabondance des innombrables formes d'existence qui se pressent et se précipitent vers la vie, la fécondité débordante du vouloir universel ; l'aiguillon furieux de ces tourments nous transperce dans le temps même où nous ne faisons pour ainsi dire plus qu'un avec l'incommensurable et originel plaisir d'exister et où, ravis dans l'extase dionysiaque, nous pressentons l'indestructible éternité de ce plaisir ; — où, nonobstant terreur et pitié, nous connaissons la félicité de vivre, non pas comme individus, mais en tant que ce vivant unique qui engendre et procréé, et dans l'orgasme duquel nous nous confondons. »<sup>4</sup>.

Il y a ainsi, dans l'art en général et dans la tragédie en particulier, une consolation métaphysique, c'est-à-dire une quête de sens au-delà de la simple vie biologique ; la consolation réside dans la conscience que la vie est indestructible, en dépit de tous ses aspects contradictoires et de ses changements incessants. On peut parler d'une *métaphysique de l'art* dont le principe est que « l'existence et le monde n'apparaissent justifiés qu'en tant que phénomène esthétique »<sup>5</sup>, au sens où le plaisir esthétique n'est tiré d'aucune valeur extérieure à lui, ni morale, ni intellectuelle, ni sublime. En effet, le plaisir esthétique peut naître directement du laid, du dissonnant, de l'effroyable, sans qu'on doive passer par la médiation du soulagement et de la sublimation. C'est pourquoi, même « le pire des mondes » est justifié par la musique et par le mythe tragique. Cependant, il ne suffirait pas pour nous donner envie de vivre, et pour cette raison il doit être contre-balancé en proportions égales par l'élément esthétique apollinien, c'est-à-dire l'une des « innombrables illusions de la belle apparence ».

C'est pourquoi aussi la mort de la tragédie coïncide avec le socratisme et son exigence de rationalité et de maîtrise opposées aux instincts et aux élans naturels. Cependant, Socrate a aussi été un créateur, celui d'une autre consolation contre le pessimisme, qui est la figure de l'homme théorique. La science, dans son désir insatiable de dévoiler les illusions pour atteindre la vérité, est le sommet de l'illusion métaphysique, par sa croyance qu'elle peut atteindre le plus profond de l'être et même le corriger (§ 15). Mais comme rien n'est simple et univalent, il faut ajouter que cet instinct scientifique, qui s'est répandu mondialement depuis Socrate, a peut-être sauvé l'humanité en la détournant de ses instincts d'auto-destruction. En effet, la sérénité de l'homme théorique lui vient d'une consolation toute terrestre, de son propre *deus ex machina*, « le dieu des machines et des creusets, c'est-à-dire les forces des esprits de la nature révélées par la connaissance et mises au service de l'égoïsme supérieur, — de telle sorte qu'elle croit le savoir capable de corriger le monde et la science de guider la vie, et qu'elle est effectivement en mesure d'enfermer l'individu dans un cercle très étroit de problèmes qu'il peut résoudre, d'où il lui est possible de dire en toute sérénité à la vie : « Je veux bien de toi ; tu es digne d'être connue. » »<sup>6</sup>. Une part de l'humanité a trouvé son salut dans l'effet rassurant du positivisme, dans le refus de voir que quelque chose nécessairement nous échappe et ne peut être maîtrisé, par lequel les savants bornés se détournent de l'abîme qui est au fond d'eux.

La conception théorique et la conception tragique du monde sont donc deux formes antagonistes créées par les hommes pour survivre. Nietzsche est à cette époque convaincu que la conception tragique renaîtra lorsque la science aura atteint ses limites et que sa prétention à la validité universelle sera anéantie. À cette science limitée, il

---

<sup>4</sup> *La Naissance de la tragédie*, § 17, p. 101.

<sup>5</sup> *Id.*, § 24, p. 135.

<sup>6</sup> *Id.*, § 17, p. 106-107.

oppose le mythe, au sens des récits légendaires racontés par les tragédies, car « le mythe est un exemple d'une généralité et d'une vérité capables d'ouvrir sur l'infini ». Ce jugement rejoint celui d'Aristote, selon lequel la poésie narrative est plus philosophique que l'histoire, car elle raconte non pas ce qui est arrivé mais tout ce qui *peut* arriver, de sorte qu'en représentant un cas particulier possible, elle atteint l'universel (*Poétique*, chap. 9). Les personnages d'une bonne tragédie doivent être très peu individués ; ils représentent des types de caractères, d'actions ou de victimes. C'est une autre généralité que celle de la science : elle ne dit pas que, par nécessité causale, de ceci résultera toujours cela ; elle montre plutôt tout ce qui peut résulter des différentes sortes d'actions et d'attitudes humaines, et tire comme seule règle générale le fait que l'homme ne peut pas en avoir une complète connaissance. C'est pourquoi Nietzsche estime que Kant et Schopenhauer ont remporté une grande victoire philosophique sur l'illusion scientifique d'après laquelle il suffit de connaître les phénomènes pour connaître l'être.

Il y a donc deux sortes de consolation devant l'étrangeté effrayante du monde : une scientifique et une métaphysique ou tragique ou dionysiaque. Bien loin derrière elles, on peut encore citer une consolation artistique au sens ordinaire, qui consiste simplement à se réfugier dans la consommation de spectacles, à se laisser divertir, endormir ou étourdir.

Quelques années plus tard, Nietzsche contestera l'importance qu'il accordait à la musique : dans *Humain, trop humain* il refuse de privilégier l'expression musicale par rapport aux autres expressions : « La musique n'est pas en soi et pour soi tellement significative de notre être intime, si profondément émouvante, qu'elle pût passer pour le langage immédiat du sentiment ; mais son antique association avec la poésie a mis tant de symbolisme dans le mouvement rythmique, dans la force et la faiblesse du son, que nous avons maintenant l'illusion qu'elle parle directement à l'être intime et provienne de l'être intime. [...] En soi, aucune musique n'est profonde ni significative, elle ne parle point de « volonté », de « chose en soi » ; c'est là chose que l'intellect ne pouvait s'imaginer qu'en un siècle qui avait conquis pour le symbolisme musical tout le domaine de la vie intérieure. »<sup>7</sup>

Rétrospectivement, Nietzsche regrettera encore le langage « schopenhauerien et kantien » qu'il a utilisé pour développer des idées qui n'avaient rien à voir avec ces philosophies, comme il l'explique dans l'avant-propos rédigé pour la 2<sup>e</sup> édition de *La Naissance de la tragédie* en 1886, qui s'intitule « Essai d'autocritique ». Il y souligne cependant aussi tout ce qui, de ces premières affirmations, allait l'accompagner durant toute son œuvre. Par exemple, en présentant une interprétation strictement esthétique et d'aucune manière morale de la tragédie, et malgré l'absence de toute référence explicite au christianisme, il estime avoir déjà eu l'intuition que celui-ci était l'antithèse de la conception dionysiaque du monde, un pessimisme moralisateur fondé sur l'incapacité d'apprécier la vie. « C'est donc *contre* la morale que dans ce livre problématique s'était jadis tourné mon instinct, un instinct qui intercédait en faveur de la vie et s'inventa par principe une contre-doctrine et une contre-évaluation de la vie, purement artistique, *anti-chrétienne*. Mais comment la nommer ? En philologue, en homme du langage, je la baptisai non sans quelque liberté — mais qui saurait au juste le nom de l'antéchrist ? — du nom d'un dieu grec : je l'appelai *dionysiaque*. »<sup>8</sup>

Enfin, dans l'une de ses dernières œuvres, le *Crépuscule des idoles*, il revient une dernière fois sur ce que serait un art dionysiaque approprié à la modernité. Il s'agit d'une création par laquelle nous disons oui à la réalité de la manière la plus féconde, sans aucune passivité, *en sélectionnant, en renforçant, en corrigeant* la réalité sous les formes artistiques<sup>9</sup>. Le dionysisme est ainsi renforcé par la théorie de la volonté de puissance, car la surabondance, la plénitude, l'ivresse éprouvée à certains moments par les natures fortes rendent possible la transfiguration des choses jusqu'à leur état le plus parfait, qui coïncide avec le sentiment qu'a l'artiste de sa propre puissance et

---

<sup>7</sup> *Humain, trop humain*, § 215.

<sup>8</sup> *La Naissance de la tragédie*. Avant-propos, § 6, p. 18.

<sup>9</sup> *Crépuscule des idoles*, « La « raison » dans la philosophie », § 6.

perfection. Cet état de puissance et d'assurance caractérise le « grand style », indifférent aux impressions qu'il provoque, mû par une totale nécessité. On peut appeler la transfiguration artistique une « idéalisation », à condition de comprendre le terme comme l'intensification, la mise en relief des traits principaux qui laisse s'estomper tout ce qui est secondaire. Raphaël est l'exemple cité pour avoir atteint cette perfection, et pourtant Nietzsche répète que la peinture n'est pas l'art le plus dionysiaque, car les arts visuels appartiennent plutôt à l'ivresse apollinienne. L'ivresse de Dionysos implique le corps tout entier et s'exprime en premier lieu dans l'art du mime et du théâtre, l'art de la métamorphose. La musique, si elle est séparée des mouvements du corps, n'est plus qu'un résidu de cette excitation totale, de cette décharge totale des émotions. Retrouver ses origines, c'est retrouver son union avec la danse, la poésie, le mime ; c'est retrouver la communication dans sa totalité<sup>10</sup>. Inutile de préciser qu'il n'y a jamais d'« art pour l'art » — même si une telle revendication a eu à un certain moment son utilité pour délivrer l'art de son rôle édifiant et moralisateur ; tout art est une célébration, et le meilleur est une glorification de l'état triomphant de l'artiste, même dans la pire adversité<sup>11</sup>. Si l'art romantique soulage ceux qui souffrent d'un *appauvrissement* de la vie, l'art dionysien soulage ceux qui souffrent de la *surabondance* de la vie, car il peut se permettre aussi le spectacle de l'inquiétant, de la laideur et de la méchanceté<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> *Id.*, « Divagations d'un inactuel », § 8-11.

<sup>11</sup> *Id.*, § 24.

<sup>12</sup> *Le Gai savoir*, V, § 370.