

Cuba, Haïti, Porto-Rico, Guadeloupe, Martinique, Trinidad et des centaines d'autres diamants entre le Nord et le Sud, il y a des poètes cachés qui annoncent souvent sans en douter la rédemption du monde... Du fond des pourrissoirs et des ossuaires, l'œil du poète lance ses rayons ultra-bleus d'une nouvelle foi. Et les mangues mûriront sur les manguiers. »

De beaux poèmes suivent de Nicolas Guillén, chef de l'école afrocubaine, et d'Emilio Ballagas appartenant au même groupe littéraire.

Quatre admirables dessins d'André Masson inspirés de la femme et de la forêt martiniquaises illustrent ce numéro *d'Hémisphères*.

FORT-DE-FRANCE.— IMPRIMERIE OFFICIELLE.

— 1944 —

TROPIQUES

N° 12
JANVIER
1945

REVUE CULTURELLE

—
FORT-DE-FRANCE (MARTINIQUE)

C'était que, de temps en temps, sur la croupe d'un morne, un paysan, machète en main, s'arrêtait, déplissait son front de la petite vérole de la sueur, secouait sa vieille lassitude et reprenait le sentier d'un pas plus ferme en songeant qu'il y avait quand même, loin là-bas, du côté de Fort-de-France, du côté « bureau », un homme qui, tant qu'il serait là, nous éviterait le scandale de la Réaction triomphante : Georges-Louis PONTON, un pur.

AIMÉ CÉSAIRE.

AIMÉ CÉSAIRE

Poésie et connaissance⁽¹⁾

La connaissance poétique naît dans le grand silence de la connaissance scientifique.

Par la réflexion, l'observation, l'expérience, l'homme dépaysé devant les faits finit par les dominer. Désormais il sait se diriger dans la forêt des phénomènes. Il sait utiliser le monde.

Mais il n'est pas pour autant le roi du monde.

Vue du monde. Oui. La science lui offre une vue du monde. Mais sommaire. Mais de surface.

La physique classe et explique, mais l'essence des choses lui échappe. Les sciences naturelles classent, mais le *quid proprium* des choses leur échappe.

Quant à la mathématique, ce qui échappe à son activité abstraite et logicienne, c'est le réel.

En somme, la connaissance scientifique nombre, mesure, classe et tue.

Mais il ne suffit pas de dire que la connaissance scientifique est sommaire. Il faut ajouter qu'elle est *pauvre et famélique*.

Pour l'acquérir, l'homme a tout sacrifié : désirs, peurs, sentiments, complexes psychologiques.

Pour acquérir cette connaissance impersonnelle qu'est la connaissance scientifique, l'homme s'est *dépersonnalisé*, s'est *désindividualisé*.

Connaissance appauvrie, dis-je, car à son origine, quelle que soit par ailleurs sa richesse, il y a un homme appauvri.

Il y a, dans *L'Ange et la bête* d'Aldous Huxley, une page très amusante. « Nous croyons tous savoir ce que c'est qu'un lion. Un lion est un animal de la couleur du désert, qui possède une crinière et des griffes, et une expression ressemblant à celle de Garibaldi.

⁽¹⁾ Extraits d'une communication au Congrès de Philosophie de Port-au-Prince (Haïti).

Mais c'est aussi, en Afrique, toutes les antilopes et tous les zèbres voisins, et, en conséquence, indirectement, toute l'herbe voisine... Si il n'y avait pas d'antilopes ni de zèbres, il n'y aurait pas de lion. Quand la provision de gibier se fait rare, le roi des animaux s'amaigrit, devient galeux. Si elle cesse complètement, il meurt. »

Il en va de même pour la connaissance. La connaissance scientifique est un lion sans antilopes et sans zèbres. Elle est intérieurement rongée. Rongée par la faim, la faim du sentiment, la faim de la vie.

Alors, insatisfait, l'homme a cherché ailleurs le salut, qui est ici de plénitude.

Et l'homme a, peu à peu, pris conscience qu'à côté de cette connaissance scientifique et famélique, il y avait une autre sorte de connaissance. Une connaissance rassasiante.

Dans cette découverte, le fil d'Ariane : quelques remarques très simples sur la faculté qui a permis à celui qu'il faut bien appeler le savant primitif de découvrir, comme par flair, sans induction ni déduction les plus solides vérités.

Et voilà qui nous ramène aux premiers temps de l'humanité. L'erreur est de croire que la connaissance a attendu, pour naître, l'exercice méthodique de la pensée ou les scrupules de l'expérimentation. Même, je crois que l'homme n'a jamais été plus près de certaines vérités qu'aux jours premiers de l'espèce. Aux temps où l'homme découvrait avec émotion le premier soleil, la première pluie, le premier souffle, la première lune. Aux temps où l'homme découvrait dans la peur et le ravissement, la nouveauté palpitante du monde.

Attrance et terreur. Tremblement et émerveillement. Etrangeté et intimité. Seul le phénomène sacré de l'amour peut encore nous donner une idée ce qu'a pu être cette rencontre solennelle...

C'est dans cet état de crainte et d'amour, dans ce climat d'émotion et d'imagination, que l'homme a fait ses premières découvertes, les plus fondamentales, les plus décisives.

Il était fatal et souhaitable que l'humanité accédât à plus précis.

Il était fatal et souhaitable que l'humanité regrettât le plus senti.

C'est cette nostalgie de brumaire tiède qui du grand jour de la science rejeta l'homme aux forces nocturnes de la poésie.

De tout temps les poètes ont su. Toute la légende antique l'atteste. Mais dans les temps modernes, ce n'est qu'au XIX^e siècle, au moment où commence à se fermer l'ère appollinienne, que les poètes ont osé prétendre qu'ils savaient.

1850. — La revanche de Dionysos sur Apollon.

1850. — Le grand saut dans le vide poétique.

Phénomène extraordinaire... Jusque-là l'attitude française avait été faite de prudence, de circonspection, de méfiance. La France mourait de prose. Et puis, voilà le grand tremblement nerveux devant l'aventure. La nation la plus prose, en ses membres les plus éminents, par les voies les plus escarpées, les plus roides, les plus hautaines, les plus irrespirables, les seules que j'accepte de dire sacrées et royales — avec armes et bagages — passa à l'ennemi. Je veux dire à l'armée à tête de mort de la liberté et de l'imagination.

La France prose passa à la poésie. Et tout changea.

La poésie cessa d'être un jeu, même sérieux. La poésie cessa d'être une occupation, même honorable.

La poésie devint une aventure. La plus belle des aventures humaines... A son terme : voyance et connaissance.

Donc Baudelaire...

Il est significatif que beaucoup des vers de Baudelaire se rapportent à l'idée d'une pénétration de l'univers.

Heureux qui peut d'une aile vigoureuse
S'élancer vers les champs lumineux et sereins
Celui dont les pensées comme des alouettes
Vers les cieux le matin prennent un libre essor,
Le langage des fleurs et des choses muettes.

Et dans « Obsession » :

Mais les ténèbres sont elles-mêmes des toiles
Où vivent, jaillissant de mon œil par milliers
Des êtres disparus aux regards familiers...

Et dans « Bohémiens en voyage » :

Cybèle qui les aime augmente ses verdures
Fait couler le rocher et fleurir le désert
Devant ces voyageurs pour lesquels est ouvert
L'empire familier des ténèbres futures.

Quant à Rimbaud, la littérature en est encore à ressentir les ébranlements de l'incroyable secousse sismique de la célèbre lettre du voyant :

« Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant. »

Paroles mémorables, de détresse et de victoire...
Désormais, le champ est libre pour les rêves les plus considérables de l'humanité.

Sur l'entreprise mallarméenne, aucun doute n'est désormais permis. La lucide audace de ce qu'il écrivait à Verlaine fait de Mallarmé plus encore que ce poète dont Paul Valéry est le reflet un ingénieur de l'esprit d'importance particulière.

« A part les morceaux de prose et les vers de ma jeunesse et la suite qui y faisait écho... j'ai toujours rêvé et tenté autre chose... Un livre, tout bonnement, un livre qui soit un livre, architectural et pré-médité, et non un recueil des inspirations de hasard, fussent-elles merveilleuses. J'irai plus loin, je dirai le Livre, persuadé qu'au fond, il n'y en a qu'un, teuté à son insu par quiconque a écrit même le génie. L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète. Et le jeu littéraire par excellence... Voilà l'aveu de mon vice. »

De Mallarmé, passer à Apollinaire, c'est passer du calculateur froid, du stratège de la poésie à l'aventurier enthousiaste et au chef de bande.

Apollinaire, grand, parce qu'entre une chanson populaire et un poème de guerre, il sut rester — et fondamentalement — un de ces horribles travailleurs dont Rimbaud célébrait l'avènement.

*Vous dont la bouche est faite à l'image de celle de Dieu
Bouche qui est l'ordre même.
Soyez indulgents quand vous nous comparez
A ceux qui furent la perfection de l'ordre.*

Nous qui quêtons partout l'aventure
Nous ne sommes pas vos ennemis
Nous voulons nous donner de vastes et d'étranges domaines
Où le mystère en fleurs s'offre à qui veut le cueillir,
Il y a là des feux nouveaux des couleurs jamais vues
Mille phantasmes impondérables
Auxquels il faut donner la réalité.

Nous voulons explorer la bonté contrée énorme où tout se tait,
Il y a aussi le temps qu'on peut chasser ou faire revenir
Pitié pour nous qui combattions toujours aux frontières
De l'illimité et de l'avenir
Pitié pour nos erreurs, pitié pour nos péchés.

J'en arrive, non sans avoir brûlé quelques étapes, à André Breton... Ce sera la gloire du surréalisme d'avoir fait contre lui le bloc des ennemis avoués et inavoués de la poésie. D'avoir décanté plusieurs siècles d'expérience poétique. D'avoir épuré le passé, orienté le présent, préparé l'avenir.

C'est André Breton qui écrit :

« C'est des poètes malgré tout, dans la suite des siècles, qu'il est possible de recevoir et permis d'attendre les impulsions susceptibles de replacer l'homme au cœur de l'univers, de l'abstraire une seconde de son aventure dissolvante, de lui rappeler qu'il est pour toute douleur et toute joie extérieure à lui un lieu indéfiniment perfectible de résolution et d'écho. »

Et plus significativement encore :

« Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Et c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point. »

Jamais au cours des siècles, ambition plus haute n'a été exprimée plus tranquillement.

Cette très haute ambition, c'est l'ambition poétique elle-même.

Il ne nous reste plus qu'à examiner les conditions qui font qu'elle peut être satisfaite, et sur quel mode.

A la base de la connaissance poétique, une étonnante mobilisation de toutes les forces humaines et cosmiques.

Ce n'est pas de toute son âme, c'est de tout son être que le poète va au poème. Ce qui préside au poème, ce n'est pas l'intelligence la plus lucide, ou la sensibilité la plus aiguë, ou la sensation la plus délicate, mais l'expérience tout entière, toutes les femmes aimées, tous les désirs éprouvés, tous les rêves révés, toutes les images reçues ou saisies, tout le poids du corps, tout le poids de l'esprit. Tout le vécu. Tout le possible. Autour du poème qui va se faire, le tourbillon précieux : le moi, le soi, le monde. Et les plus insolites couдоiements, tous les passés, tous les avenirs (l'anticyclone édifie ses plateaux, l'amibe perd ses pseudopodes, des végétations disparues se confrontent). Tous les flux, tous les rayons. Le corps n'est plus sourd ou aveugle. Tout a droit à la vie. Tout est appelé. Tout attend. Je dis tout. Le tout individuel rebrassé par l'inspiration poétique. Et, de manière plus troublante, le tout cosmique aussi.

C'est ici l'occasion de rappeler que cet inconscient à quoi fait appel toute vraie poésie est le receptacle des parentés qui, originelles, nous unissent à la nature.

En nous l'homme de tous les temps. En nous, tous les hommes. En nous l'animal, le végétal, le minéral. L'homme n'est pas seulement homme. Il est *univers*.

Tout se passe comme si avant l'éparpillement secondaire de la vie, il y avait eu une noueuse unité primitive dont les poètes auraient gardé l'éblouissement.

De cette fraternité, l'homme, distract par l'action, ravi par l'utile, perd le sentiment. Ici, supériorité de l'animal. Et de l'arbre plus encore que de l'animal, parce que l'arbre est fixité, attachement et persévérance dans l'essentiel...

Et parce que l'arbre est stabilité, l'arbre est aussi abandon.

Abandon, au mouvement vital, à l'élan créateur. Abandon joyeux.

Et la fleur est le signe de cette reconnaissance.

Supériorité de l'arbre sur l'homme, de l'arbre qui dit « oui » sur l'homme qui dit « non ». Supériorité de l'arbre qui est consentement, sur l'homme qui est évaison ; supériorité de l'arbre, qui est enracinement et approfondissement, sur l'homme qui est inquiétude et mal-versation.

Et c'est pour cela que l'homme ne fleurit point.

Ce n'est point un arbre. Ses bras imitent des branches, mais ce sont des branches flétries, qui, d'avoir méconnu leur fonction qui est d'êtreindre la vie, sont retombées le long du tronc desséchées l'homme ne fleurit point.

Mais un homme sauve l'humanité, un homme la replace dans le concert universel, un homme marie une floraison humaine à l'universelle floraison ; cet homme, c'est le poète.

Qu'a-t-il fait pour cela ?

Bien peu de chose, mais ce peu de chose, lui seul il le pouvait. Comme l'arbre, comme l'animal, il s'est abandonné à la vie première, il a dit oui, il a consenti à cette vie immense qui le dépassait. Il s'est enraciné dans la terre, il a étendu ses bras, il a joué avec le soleil, il est devenu arbre ; il a fleuri, il a chanté.

Autrement dit, poésie est épanouissement.

Épanouissement de l'homme à la mesure du monde — dilatation vertigineuse. Et on peut dire que toute grande poésie, sans jamais renoncer à être humaine, à un très mystérieux moment cesse d'être strictement humaine pour commencer à être véritablement cosmique.

Voilà résolues — et par l'état poétique — deux des antinomies les plus angoissantes qui soient : l'antinomie de l'un et de l'autre, l'antinomie du Moi et du Monde.

« Enfin, ô bonheur, ô raison, j'écoutai du ciel l'azur, qui est du noir, et je vécus, étincelle d'or de la lumière nature ».

Donc gros du monde, le poète parle.

Au commencement était le verbe...

... Jamais homme ne l'a cru plus fortement que le poète.

Et c'est sur le mot, copeau du monde, lèche secrète et pudique du monde qu'il joue toutes nos chances... Les premières et les dernières.

De plus en plus, le mot risque d'apparaître comme une notation algébrique qui rend le monde intelligible. De même que la nouvelle algèbre cartésienne a permis l'édification d'une physique théorique, de même une manutention originale du mot peut rendre à tout moment possible une science nouvelle (théorique et inattentive) dont la poésie donnerait déjà assez bien, quelque idée. Alors le temps sera de nouveau où l'étude du verbe conditionnera l'étude de la nature. Mais ici nous sommes encore dans les ténèbres...

Revenons au poète... Gros du monde, le poète parle.

Il parle et sa langue ramène le langage à l'état pur.

Etat pur, je veux dire soumis non pas à l'habitude ou à la pensée, mais à la seule poussée du cosmos. Le mot du poète, le mot primitif : dessin rupestre dans la matière sonore.

La phrase du poète : la phrase primitive ; univers joué et miné.

Et parce que dans tout poème vrai, le poète joue le jeu du monde, le poète vrai souhaite abandonner le mot à ses libres associations, sûr que c'est en définitive l'abandonner à la volonté de l'univers.

Tout ce que je viens de dire risque de faire croire au désarmement du poète. Et pourtant il n'en est rien. Si je précise que dans l'émotion poétique, rien n'est jamais plus près de rien que de son contraire, on comprendra que jamais homme de paix, que jamais homme des profondeurs ne fut plus rebelle et plus pugnace.

La vieille idée du poète irritable, c'est à la poésie elle-même qu'il faut la transporter. C'est dans ce sens qu'il convient de parler de violence poétique, d'agressivité poétique, d'instabilité poétique. Dans ce climat de feu et de fureur qu'est le climat poétique, les monnaies cessent de valoir, les tribunaux cessent de juger, les juges de condamner, les jurys d'acquitter. Seuls les pelotons d'exécution savent encore leur métier. Plus on avance, plus les signes de la débâcle se font évidents. Les polices s'étranglent. Les conventions s'épuisent. Les lois Grammont pour la protection des hommes, les Locarno pour la protection des animaux brusquement et merveilleusement abdiquent leurs vertus. Un vent de désarroi.

Une inquiétude qui ébranle les plus solides assises. Au bout ensanglanté des mortelles avenues, un immense soleil déloyal ricane. C'est le soleil de l'humour. Et dans la poussière des nuages les corbeaux écrivent à satiété un nom : ISIDORE DUCASSE COMTE DE LAUTREAMONT

Et en effet, le premier, Lautréamont intégra l'humour dans la poésie. Le premier il découvrit le rôle fonctionnel de l'humour. Le premier il nous fit sentir que ce que l'amour a commencé, l'humour a puissance de le continuer.

Le moindre rôle de l'humour n'est pas de nettoyer les champs de l'esprit. De dissoudre au chalumeau les connexions qui, passagères, risquent de s'incruster dans la pulpe mentale et de la durcifier. C'est d'abord l'humour, qui, contre Pascal, la Rochefoucauld et tant d'autres moralistes, assure Lautréamont que si le nez de Cléopâtre eût été plus court, la face du monde n'aurait pas été changée ; que le soleil et la mort peuvent se regarder en face ; que l'homme est un sujet vide d'erreurs... que rien n'est moins étrange que les contrariétés que l'on découvre dans l'homme. C'est d'abord l'humour qui m'assure qu'il est aussi vrai de dire que le larron fait l'occasion que de dire « l'occasion fait le larron... »

Seul l'humour m'assure que les plus prodigieux retournements sont légitimes. Seul l'humour m'avertit de l'envers des choses.

Mais nous voici conduits sur les champs crépitants de la métaphore.

On ne peut penser à la richesse de l'image sans songer par contre-coup à la pauvreté du jugement.

Le jugement est pauvre de toute la raison du monde.
 L'image est riche de tout l'absurde du monde.
 Le jugement est riche de tout le « pensé » du monde.
 L'image est riche de toute la vie de l'univers.
 Le jugement est pauvre de tout le rationnel de l'existence.
 L'image est riche de tout l'irrationnel de la vie.
 Le jugement est pauvre de toute l'immanence.
 L'image est riche de toute la transcendance.

Je m'explique...

On aura beau s'évertuer à ramener le jugement analytique au jugement synthétique ; dire que le jugement suppose la mise en connexion de 2 concepts différents ; insister sur l'idée qu'il n'y a pas de jugement sans X ; que tout jugement est dépassemment vers l'inconnu, que tout jugement est transcendance, il n'en reste pas moins vrai que dans tout jugement valide le champ de la transcendance est limité.

Les garde-fous sont là ; loi d'identité, loi de la contradiction, principe du tiers-exclu.

Garde-fous précieux. Mais aussi singulières limitations.

C'est par l'image, l'image révolutionnaire, l'image distante, l'image qui bouleverse toutes les lois de la pensée, que l'homme brise enfin la barrière.

Dans l'image A n'est plus A.

Vous de qui tant de ris framboisés
 Sont un troupeau d'agneaux apprivoisés.

Dans l'image A peut-être non — A ;

« La plaque du foyer noir, de réels soleils de grèves, ah ! puits des magies. »

Dans l'image, tout objet de pensée n'est pas nécessairement A ou non — A.

L'image maintient possible le juste milieu :

Encore de Rimbaud :

Les chars d'argent et de cuivre
 Les proues d'acier et d'argent
 Battent l'écume
 Soulèvent les souches des ronces.

Sans compter les encourageantes complicités du monde trouvé et du monde inventé qui font que l'on peut dire le moteur pour le soleil, la dynamo pour la montagne, le carburateur pour la Caraïbe etc... et célébrer lyriquement la bielle luisante des lunes et le piston essoufflé des étoiles...

Parce que l'image étend démesurément le champ de la transcendance et le droit à la transcendance, la poésie est toujours sur le chemin de la vérité. Et parce que l'image sans cesse dépasse le perçu, parce que la dialectique de l'image transcende les antinomies, à tout prendre la science moderne n'est peut-être que la vérification pesante de quelques folles images lancées par des poètes...

Quand arrive au zénith, le soleil de l'image, tout redevient possible... Les complexes de la malédiction se dissipent c'est le moment des émergences...

Ce qui émerge c'est le fond individuel. Les conflits intimes, les obsessions, les phobies, les fixations. Tous les chiffres du message personnel.

Il ne s'agit pas comme dans l'ancienne lyrique de l'immortalisation d'une heure de peine ou de joie. Nous sommes ici bien au-delà de l'anecdote, au cœur même de l'homme, au creux bouillonnant de son destin. Mon passé est là qui me montre et me dérobe son visage. Mon avenir est là qui me tend la main. Des fusées montent. C'est mon enfance qui brûle. C'est mon enfance qui parle et me cherche. Et en celui que je suis celui que je serai se lève sur la pointe des pieds...

Et ce qui émerge aussi c'est le vieux fond ancestral.

Images héréditaires que seule peut remettre à jour aux fins de déchiffrement, l'atmosphère poétique. Connaissance millénaire enfouie. Les villes d'Ys de la connaissance.

En ce sens toutes les mythologies que cultive le poète, tous les symboles qu'il recueille et redore sont vrais. Et la poésie seule les prend au sérieux. Ce qui contribue à faire de la poésie une chose sérieuse.

Le philosophe allemand Jung découvre l'idée de l'énergie et de sa conservation dans la métaphore d'Héraclite du feu éternellement vivant, dans les légendes du Moyen-Age qui se rapportent aux nimbes de sainteté, dans les théories de la métémpsychose. Et de son côté, Pierre Mabille regrette que le biologiste se croie « déshonoré de décrire l'évolution du globule sanguin par l'histoire du phénix, les fonctions de la rate, par le mythe de Saturne engendrant des enfants pour les dévorer ensuite. »

Autrement dit la science répugne au mythe quand la poésie y consent. Ce qui ne veut pas dire que la science soit supérieure à la poésie. A dire vrai, le mythe est à la foi inférieur et supérieur à la *loi*. L'infériorité du mythe est de précision. La supériorité du mythe est de richesse et de sincérité. Seul le mythe satisfait l'homme entièrement; son cœur, sa raison, son goût du détail et de l'ensemble, son goût du faux et du vrai, car le mythe est tout cela à la fois. Appréhension brumeuse et émotionnelle, plus que moyen d'expression poétique...

Donc l'amour et l'humour.

Donc le mot. Donc l'image. Donc le mythe...

Appuyé sur ces grandes forces de synthèse nous pouvons enfin comprendre la parole d'André Breton :

« Il fallut que Colomb partit avec des fous pour découvrir l'Amérique.

« Et voyez comme cette folie a pris corps, et dure...

« Ce n'est pas la crainte de la folie qui nous forcera à laisser en berne le drapeau de l'imagination. »

« Ce n'est pas la crainte de la folie qui nous forcera à laisser en berne le drapeau de l'imagination.

Et le poète Lucrèce devine l'indestructibilité de la matière, la pluralité des mondes, l'existence de l'infiniment petit.

Et le poète Sénèque dans Médée lance les navires à la piste des mondes :

« Des siècles viendront où l'Océan fera sauter les liens grâce auxquels il nous entoure. Un pays infini s'ouvrira. Le pilote découvrira de nouveaux pays et Thulé ne sera plus la dernière terre.

« Ce n'est pas la crainte de la folie qui nous forcera à mettre en berne le drapeau de l'imagination... » Et le peintre Rousseau invente la végétation tropicale. Et le peintre Chirico accroche, d'autorité, sa blessure future au front d'Apollinaire. Et le poète André Breton vers l'an 1924 associe d'autorité le mot *guerre* au nombre 1939.

« Ce n'est pas la crainte de la folie qui nous forcera à mettre en berne le drapeau de l'imagination. » Et le poète Rimbaud écrit les « Illuminations ».

Et le résultat, vous le savez : des villes étranges, d'extraordinaires campagnes, des mondes tordus, broyés, déchiquetés, le cosmos rendu au chaos, l'ordre rendu au désordre, l'être rendu au devenir, partout l'absurde, partout l'incohérent, le démentiel. Et au bout de tout cela ! Qu'il y a-t-il ? L'échec ! non. La vision fulgurante de sa propre destinée. Et la vision la plus authentique du monde, si comme je m'obstine à le croire, Rimbaud est l'homme qui le premier a éprouvé jusqu'au sentiment, jusqu'à l'angoisse l'idée moderne de forces énergétiques qui dans la matière guettent sournoisement notre quiétude...

Non : « Ce n'est pas crainte de la folie qui nous forcera à mettre en berne le drapeau de l'imagination... »

Et maintenant ces quelques propositions qui sont de résumé autant que de clarification.

Première proposition.

La poésie est cette démarche qui par le mot, l'image, le mythe, l'amour et l'humour m'installe au cœur vivant de moi-même et du monde.

Deuxième proposition.

La démarche poétique est une démarche de nature qui s'opère sous l'impulsion dementielle de l'imagination.

Troisième proposition.

La connaissance poétique est celle où l'homme éclabousser l'objet de toutes ses richesses mobilisées.

Quatrième proposition.

Si l'énergie affective peut être douée de puissance causale comme l'a montré Freud, il est paradoxal de lui refuser puissance de pénétration. Il est permis de penser qu'à l'inouïe mobilisation de force que nécessite la poésie, qu'à l'élan multiplié de chacune de ces forces rien ne puisse résister.

Cinquième proposition.

Au contact merveilleux de la totalité intérieure et de la totalité extérieure perçues imaginativement et conjointement par le poète, mieux en le poète, se font de merveilleuses découvertes.

Sixième proposition.

La vérité scientifique a pour signe la cohérence et l'efficacité.
La vérité poétique a pour signe la beauté.

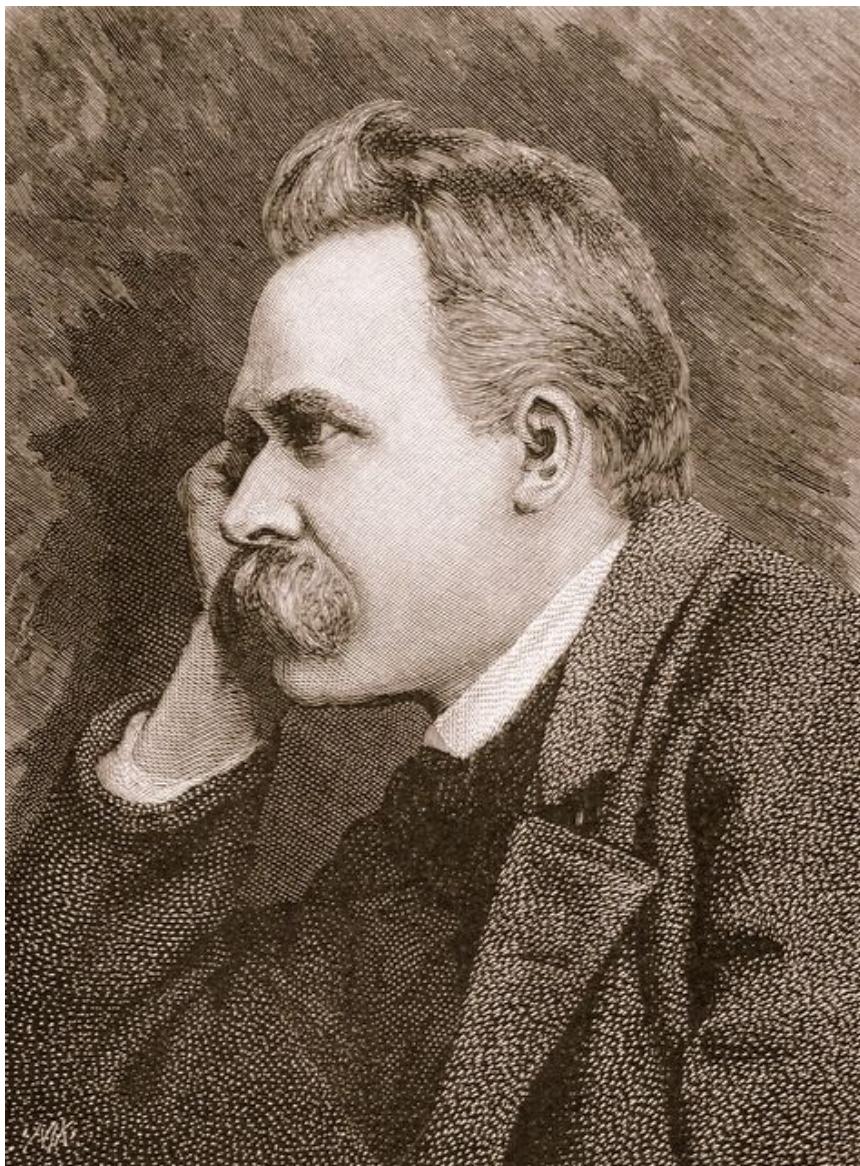
Septième et dernière proposition.

Le beau poétique n'est pas seulement beauté d'expression ou euphorie musculaire. Une conception trop apollinienne, ou trop gymnastique de la beauté risque paradoxalement d'empailler ou de durcir le beau.

Corollaire.

La musique de la poésie ne saurait être extérieure. La seule acceptable vient de plus loin que le son. La recherche de la musique est le crime contre la musique poétique qui ne peut être que le battement de la vague mentale contre le rocher du monde.

Le poète est cet être très vieux et très neuf, très complexe et très simple qui aux confins vécus du rêve et du réel, du jour et de la nuit, entre absence et présence, cherche et reçoit dans le déclenchement soudain des cataclysmes intérieurs le mot de passe de la connivence et de la puissance.



L'origine de la tragédie (1872)

Friedrich Nietzsche (1844 - 1900)

Traduction de **J. Marnold et J. Morland** (1906)
Édition électronique v.: 1,0 : Les Échos du Maquis, 2011.

L'origine de la tragédie

1.

Nous aurons fait un grand pas en ce qui concerne la science esthétique, quand nous en serons arrivés non seulement à l'induction logique, mais encore à la certitude immédiate de cette pensée : que l'évolution progressive de l'art est le résultat du double caractère de l'*esprit apollinien* et de l'*esprit dionysien*, de la même manière que la dualité des sexes engendre la vie au milieu de luttes perpétuelles et par des rapprochements seulement périodiques. Ces noms, nous les empruntons aux Grecs qui ont rendu intelligible au penseur le sens occulte et profond de leur conception de l'art, non pas au moyen de notions, mais à l'aide des figures nettement significatives du monde de leurs dieux. C'est à leurs deux divinités des arts, Apollon et Dionysos, que se rattache notre conscience de l'extraordinaire antagonisme, tant d'origine que de fins, qui exista dans le monde grec entre l'art plastique apollinien et l'art dénué de formes, la musique, l'art de Dionysos. Ces deux instincts impulsifs s'en vont côté à côté, en guerre ouverte le plus souvent, et s'excitant mutuellement à des créations nouvelles, toujours plus robustes, pour perpétuer par elles le conflit de cet antagonisme que l'appellation « art », qui leur est commune, ne fait que masquer, jusqu'à ce qu'enfin, par un miracle métaphysique de la « Volonté » hellénique, ils apparaissent accouplés, et que, dans cet accouplement, ils engendrent alors l'œuvre à la fois dionysienne et apollinienne de la tragédie attique.

Figurons-nous tout d'abord, pour les mieux comprendre, ces deux instincts comme les mondes esthétiques différents du *rêve* et de l'*ivresse*, phénomènes physiologiques entre lesquels on remarque un contraste analogue à celui qui distingue l'un de l'autre l'esprit apollinien et l'esprit dionysien. C'est dans le rêve que, suivant l'expression de Lucrèce, les splendides images des dieux se manifestèrent pour la première fois à l'âme des hommes, c'est dans le rêve que le grand sculpteur perçut les pro-portions divines de créatures surhumaines, et le poète hellène, interrogé sur les secrets créateurs de son art, eût évoqué lui aussi le souvenir du rêve et répondu comme Hans Sachs dans les *Maîtres Chanteurs* :

Ami, l'ouvrage véritable du poète
Est de noter et de traduire ses rêves.
Croyez-moi, l'illusion la plus sûre de l'homme,
S'épanouit pour lui dans le rêve :
Tout l'art des vers et du poète
N'est que l'expression de la vérité du rêve.

L'apparence pleine de beauté des mondes du rêve, dans la production desquels tout homme est un artiste complet, est la condition préalable de tout art plastique, et certainement aussi, comme nous le verrons, d'une partie essentielle de la poésie. Nous éprouvons de la jouissance à la compréhension immédiate de

la forme, toutes les formes nous parlent, nulle n'est indifférente, aucune n'est inutile. Et pourtant la vie la plus intense de cette réalité de rêve nous laisse encore le sentiment confus qu'elle n'est qu'une *apparence*. C'est du moins le résultat de ma propre expérience et je pourrais citer maints témoignages et aussi les déclarations des poètes pour montrer combien cette impression est normale et répandue. L'homme doué d'un esprit philosophique a même le pressentiment que, derrière la réalité dans laquelle nous existons et vivons, il s'en cache une autre toute différente, et que, par conséquent, la première n'est, elle aussi, qu'une apparence ; et Schopenhauer définit formellement, comme étant le signe distinctif de l'aptitude philosophique, la faculté pour certains de se représenter parfois les hommes et toutes les choses comme de purs fantômes, des images de rêve. Eh bien, l'homme doué d'une sensibilité artistique se comporte à l'égard de la réalité du rêve de la même manière que le philosophe en face de la réalité de l'existence ; il l'examine minutieusement et volontiers ; car, dans ces tableaux, il découvre une interprétation de la vie ; à l'aide de ces exemples, il s'exerce pour la vie. Ce ne sont pas seulement, comme on pourrait croire, les images agréables et plaisantes qu'il retrouve en soi-même avec cette absolue lucidité : le sévère, le sombre, le triste, le sinistre, les obstacles soudains, les railleries du hasard, les attentes angoissées, en un mot toute la *Divine Comédie* de la vie, avec son *Inferno*, se déroule aussi devant lui, non pas seulement comme un spectacle de fantômes, d'ombres, — car, ces scènes, il les vit et les souffre, — et cependant sans qu'il puisse écarter tout à fait cette impression fugitive qu'elles ne sont qu'une apparence. Et peut-être quelques-uns se souviendront comme moi de s'être écrié, en se rassurant au milieu des périls et des terreurs d'un rêve : « C'est un rêve ! Je ne veux pas qu'il cesse ! Je veux le rêver encore ! » J'ai en-tendu dire aussi que certaines personnes possédaient la faculté de prolonger la causalité d'un seul et même rêve pendant trois nuits successives et plus. Ces faits attestent avec évidence que notre nature la plus intime, l'arrière-fond commun de nous tous, trouve dans le rêve un plaisir profond et une joie nécessaire.

De même les Grecs ont représenté sous la figure de leur Apollon ce désir joyeux du rêve : Apollon, en tant que dieu de toutes les facultés créatrices de formes, est en même temps le dieu divinisateur. Lui qui, d'après son origine, est « l'apparence » rayonnante, la divinité de la lumière, il règne aussi sur l'apparence pleine de beauté du monde intérieur de l'imagination. La vérité plus haute, la perfection de ce monde, opposées à la réalité imparfaitement intelligible de tous les jours, enfin la conscience profonde de la réparatrice et salutaire nature du sommeil et du rêve, sont symboliquement l'analogie, à la fois, de l'aptitude à la divination, et des arts en général, par lesquels la vie est rendue possible et digne d'être vécue. Mais elle ne doit pas manquer à l'image d'Apollon, cette ligne délicate que la vision perçue dans le rêve ne saurait franchir sans que son effet ne devienne pathologique, et qu'alors l'apparence ne nous donne l'illusion d'une grossière réalité ; je veux dire cette pondération,

cette libre aisance dans les émotions les plus violentes, cette sereine sagesse du dieu de la forme. Conformément à son origine, son regard doit être « rayonnant comme le soleil » ; même alors qu'il exprime le souci ou la colère, le reflet sacré de la vision de beauté n'en doit pas disparaître. Et l'on pourrait ainsi appliquer à Apollon, dans un sens excentrique, les paroles de Schopenhauer sur l'homme enveloppé du voile de Maïa (*MVR*, I) : « Comme un pêcheur dans un esquif, tranquille et plein de confiance en sa frêle embarcation, au milieu d'une mer démontée qui, sans bornes et sans obstacles, soulève et abat en mugissant des montagnes de flots écumants, l'homme individuel, au milieu d'un monde de douleurs, demeure impassible et serein, appuyé avec confiance sur le *principium individuationis* ». Oui, on pourrait dire que l'inébranlable confiance en ce principe et la calme sécurité de celui qui en est pénétré ont trouvé dans Apollon leur expression la plus sublime, et on pourrait même reconnaître en Apollon l'image divine et splendide du principe d'individuation, par les gestes et les regards de laquelle nous parlent toute la joie et la sagesse de « l'apparence », en même temps que sa beauté.

À la même page, Schopenhauer nous a dépeint l'épouvantable *horreur* qui saisit l'homme, dérouté soudain par les formes apparentes des phénomènes, alors que le principe de causalité, dans une de ses manifestations quelconques, semble souffrir une exception. Si, outre cette horreur, nous considérons l'extase transportée qui, devant cet effondrement du principe d'individuation, s'élève du plus profond de l'homme, du plus profond de la nature elle-même, alors nous commençons à entrevoir en quoi consiste l'*état dionysiaque*, que nous comprendrons mieux encore par l'analogie de l'*ivresse*. C'est par la puissance du breuvage narcotique que tous les hommes et tous les peuples primitifs ont chanté dans leurs hymnes, ou bien par la force despotique du renouveau printanier pénétrant joyeusement la nature entière, que s'éveille cette exaltation dionysienne qui entraîne dans son essor l'individu subjectif jusqu'à l'anéantir en un complet oubli de soi-même. Encore pendant le moyen âge allemand, des multitudes toujours plus nombreuses tournoyèrent sous le souffle de cette même puissance dionysiaque, chantant et dansant, de place en place : dans ces danseurs de la Saint-Jean et de la Saint-Guy nous reconnaissons les choeurs bachiques des Grecs, dont l'origine se perd, à travers l'Asie Mineure, jusqu'à Babylone et jusqu'aux orgies sacées. Il est des gens qui, par ignorance ou étroitesse d'esprit, se détournent de semblables phénomènes, comme ils s'écarteraient de « maladies contagieuses », et, dans la sûre con-science de leur propre santé, les raillent ou les prennent en pitié. Les malheureux ne se doutent pas de la pâleur cadavérique et de l'air de spectre de leur « santé », lorsque passe devant eux l'ouragan de vie ardente des rêveurs dionysiens.

Ce n'est pas seulement l'alliance de l'homme avec l'homme qui est scellée de nouveau sous le charme de l'enchantedement dionysien : la nature aliénée, ennemie ou asservie, célèbre elle aussi sa réconciliation avec son enfant

prodigue, l'homme. Spontanément, la terre offre ses dons, et les fauves des rochers et du désert s'approchent pacifiques. Le char de Dionysos disparaît sous les fleurs et les couronnes : des panthères et des tigres s'avancent sous son joug. Que l'on métamorphose en tableau l'hymne à la « joie » de Beethoven, et, donnant carrière à son imagination, que l'on contemple les millions d'êtres prosternés frémissons dans la poussière : à ce moment l'ivresse dionysienne sera proche. Alors l'esclave est libre, alors se brisent toutes les barrières rigides et hostiles que la misère, l'arbitraire ou la « mode insolente » ont établies entre les hommes. Maintenant, par l'évangile de l'harmonie universelle, chacun se sent, avec son prochain, non seulement réuni, réconcilié, fondu, mais encore identique en soi, comme si s'était déchiré le voile de Maïa, et comme s'il n'en flottait plus que des lambeaux devant le mystérieux *Un-primordial*. Chantant et dansant, l'homme se manifeste comme membre d'une communauté supérieure : il a désapris de marcher et de parler, et est sur le point de s'envoler à travers les airs, en dansant. Ses gestes décèlent une enchanteresse bénédiction. De même que maintenant les animaux parlent, et que la terre produit du lait et du miel, la voix de l'homme, elle aussi, résonne comme quelque chose de surnaturel : il se sent Dieu ; main tenant son allure est aussi noble et pleine d'extase que celle des dieux qu'il a vus dans ses rêves. L'homme n'est plus artiste, il est devenu œuvre d'art : la puissance esthétique de la nature entière, pour la plus haute bénédiction et la plus noble satisfaction de l'*Un-primordial*, se révèle ici sous le frémissement de l'ivresse. La plus noble argile, le marbre le plus précieux, l'homme, est ici pétri et façonné ; et, aux coups du ciseau de l'artiste des mondes dionysiens, répond le cri des Mystères d'Éleusis : « Vous tombez prosternés à genoux, millions d'êtres ? Monde, pressens-tu le Créateur ? »⁵

2.

Nous avons jusqu'à présent considéré l'esprit apollinien et son contraire, l'esprit dionysien, comme des forces artistiques qui jaillissent du sein de la nature elle-même, *sans l'intermédiaire de l'artiste humain*, des forces par lesquelles les instincts d'art de la nature s'assouviscent tout d'abord et directement : d'une part, comme le monde d'i-mages du rêve, dont la perfection ne dépend aucunement de la valeur intellectuelle ou de la culture artistique de l'individu, d'autre part, comme une réalité pleine d'ivresse qui, à son tour, ne se préoccupe pas de l'individu, poursuit même l'anéantissement de l'individu et sa dissolution libératrice par un sentiment d'identification mystique. Par rapport à ces phénomènes artistiques immédiats de la nature, tout artiste est un « imitateur », c'est-à-dire soit l'artiste du rêve apollinien, soit l'artiste de l'ivresse dionysienne, ou enfin, — par exemple dans la tragédie grecque, — à la

⁵ Schiller, *Hymne à la joie*, qui forme la partie chorale de la IX^e Symphonie de Beethoven. (N.d.T.)

Pour apprécier exactement la faculté dionysiaque d'un peuple, il ne faut donc pas penser seulement à sa musique, mais il n'est pas moins indispensable de tenir compte du mythe tragique de ce peuple, comme second témoignage de cette faculté. Étant donnée l'étroite affinité de la musique et du mythe, on doit s'attendre aussi à ce qu'une dégénération ou une corruption de celui-ci entraîne un dépérissement de celle-là, si, d'autre part, le déclin du mythe est le signe d'un amoindrissement des facultés dionysiennes. Sur l'un et l'autre point, l'examen de l'évolution de l'esprit allemand ne pourrait nous laisser aucun doute : dans l'opéra comme dans le caractère abstrait de notre existence dénuée de mythes, dans un art déchu au rôle de divertissement aussi bien que dans une vie gouvernée par les seuls concepts, s'était dévoilée la nature anti-artistique autant que délétère de l'optimisme socratique. Mais de réconfortants présages sont venus attester que, malgré tout cela, l'esprit allemand superbe et sain, intact dans sa profondeur et sa force dionysienne, ainsi qu'un chevalier étendu assoupi, repose et rêve au fond d'un abîme inaccessible. Et de cet abîme s'élève vers nous le *Lied* dionysiaque, pour nous donner à entendre qu'encore aujourd'hui ce chevalier allemand rêve, en des visions bienheureuses et graves, son mythe dionysiaque séculaire. Que nul ne croie que l'esprit allemand ait à jamais perdu sa patrie mythique, s'il comprend si clairement encore le chant des oiseaux qui parle de cette patrie. Un jour, il se trouvera éveillé dans la fraîche vigueur du matin d'un sommeil inoui ; alors il tuera des dragons, il anéantira les gnomes perfides et réveillera Brünnhilde — et la lance de Wotan lui-même ne pourra lui barrer le chemin !

Amis, qui croyez à la musique dionysienne, vous savez aussi ce qu'est pour nous la Tragédie. Nous possédons en elle, engendré de nouveau par la musique, le mythe tragique, — vous pouvez mettre en lui tout votre espoir et oublier par lui les pires douleurs ! Mais la douleur suprême est, pour nous tous, — le long avilissement dans lequel le génie allemand, arraché à son foyer et à sa patrie, vécut domestiqué par des gnomes perfides. Vous comprenez ces paroles, — comme enfin vous com-prendrez aussi mes espérances.

25.

La musique et le mythe tragique sont, à un égal degré, l'expression de la facilité dionysiaque d'un peuple, et ils sont inséparables. Tous deux émanent d'une sphère de l'art qui est par delà l'apollinienne ; tous deux illuminent une région d'harmonies joyeuses où délicieusement s'éteint la dissonance et s'évanouit l'horrible image du monde ; tous deux jouent avec l'aiguillon du dégoût, confiants dans la puissance infinie de leurs enchantements ; tous deux justifient par ce jeu l'existence « du pire des mondes » lui-même. Au regard de l'apollinien, l'instinct dionysiaque se manifeste ici comme la force artistique primitive et éternelle, qui appelle à la vie le monde entier de l'apparence, au

milieu duquel une nouvelle illusion transfiguratrice est nécessaire pour retenir à la vie le monde animé de l'individuation. S'il nous était possible d'imaginer la dissonance devenue créature humaine, — et qu'est l'homme, sinon cela ? — pour pouvoir supporter de vivre, cette dissonance aurait besoin d'une admirable illusion qui lui cachât à elle-même sa vraie nature sous un voile de beauté. C'est là le véritable but de l'art apollinien ; et le nom d'Apollon résume ici pour nous ces illusions sans nombre de la belle apparence qui rendent, en chaque instant, l'existence digne d'être vécue et nous incitent à vivre l'instant qui suit.

Mais, en même temps, de ce principe de toute existence, de ce tréfonds dionysiaque du monde, il ne doit pénétrer dans la conscience de l'individu humain que juste l'exacte mesure dont il est possible à la puissance transfiguratrice apollinienne de triompher à son tour ; de telle sorte que ces deux instincts artistiques soient obligés de déployer leurs forces dans une proportion rigoureusement réciproque, selon la loi d'une éternelle équité. Par-tout où nous voyons les puissances dionysiaques se soulever violemment, il faut aussi qu'Apollon, enveloppé d'un nuage, soit déjà descendu vers nous ; et une prochaine génération contemplera certainement les plus splendides manifestations de sa puissance de beauté.

La nécessité de l'action de cette puissance s'imposerait le plus sûrement à chacun par intuition, s'il lui arrivait de se sentir transplanté, fût-ce en rêve, dans une existence hellénique antique. À l'ombre des hauts péristyles ioniques, en face d'un horizon coupé de lignes nobles et pures, voyant autour de soi, comme en un miroir, son image reflétée, transfigurée en un marbre radieux, entouré d'êtres humains aux allures majestueuses et aux mouvements gracieux, qui parlent avec des gestes rythmés une langue harmonieuse, — ne lui faudra-t-il pas, au spectacle de cet intarissable débordement de beauté, éléver les bras vers Apollon et s'écrier : « Bienheureux peuple des Hellènes ! Quelle puissance doit être parmi vous celle de Dionysos, si le dieu de Délos juge nécessaire d'employer de tels enchantements pour guérir votre ivresse dithyrambique ! » Mais, à qui s'exprimerait ainsi, un vieillard athénien pourrait répondre, en fixant sur lui le regard sublime d'Eschyle : « Ajoute encore ceci, hôte étrange : combien dut souffrir ce peuple pour pouvoir devenir si beau ! Et maintenant viens à la tragédie, et sacrifie avec moi sur l'autel des deux divinités ! »

◊◊◊ ◊◊◊

Les Échos du Maquis, mars 2011.

FRIEDRICH NIETZSCHE

*The Birth of Tragedy
and Other Writings*

EDITED BY

RAYMOND GEUSS

University of Cambridge

AND

RONALD SPEIRS

University of Birmingham

TRANSLATED BY

RONALD SPEIRS



CAMBRIDGE
UNIVERSITY PRESS

CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS
Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo

Cambridge University Press
The Edinburgh Building, Cambridge CB2 2RU, UK

Published in the United States of America by Cambridge University Press, New York

www.cambridge.org
Information on this title: www.cambridge.org/9780521639873

© Cambridge University Press 1999

This publication is in copyright. Subject to statutory exception
and to the provisions of relevant collective licensing agreements,
no reproduction of any part may take place without
the written permission of Cambridge University Press.

First published 1999
Ninth printing 2007

Printed in the United Kingdom at the University Press, Cambridge

A catalogue record for this publication is available from the British Library

Library of Congress cataloguing in publication data

Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1844–1900.

[Selections. English. 1999]

The birth of tragedy and other writings / Friedrich Nietzsche;
edited by Raymond Geuss and Ronald Speirs; translated by Ronald Speirs.

p. cm. – (Cambridge texts in the history of philosophy)

Includes bibliographical references and index.

ISBN 0 521 63016 9 (hardback). – ISBN 0 521 63987 5 (pbk.)

i. Philosophy, Modern. i. Geuss, Raymond. ii. Speirs, Ronald.

iii. Title. iv. Series.

B3312.E5G48 1999

193-dc21 98-35097 CIP

ISBN 978-0-521-63016-0 hardback

ISBN 978-0-521-63987-3 paperback

Cambridge University Press has no responsibility for the persistence or accuracy
of URLs for external or third-party internet websites referred to in this publication,
and does not guarantee that any content on such websites is, or will remain,
accurate or appropriate.

consideration being given to any aesthetic problem at all, particularly if they are incapable of thinking of art as anything more than an amusing sideshow, a readily dispensable jingling of fool's bells in the face of the 'gravity of existence' – as if we did not know what is meant by this contrast with the 'gravity of existence'. Let these serious-minded people take note: my conviction that art is the highest task and the true metaphysical activity of this life is based on an understanding which I share with the man and fighter whose sublime lead I follow and to whom I now wish to dedicate this work.

Basle, end of the year 1871

I

We shall have gained much for the science of aesthetics when we have come to realize, not just through logical insight but also with the certainty of something directly apprehended (*Anschauung*), that the continuous evolution of art is bound up with the duality of the *Apolline* and the *Dionysiac* in much the same way as reproduction depends on there being two sexes which co-exist in a state of perpetual conflict interrupted only occasionally by periods of reconciliation. We have borrowed these names from the Greeks who reveal the profound mysteries of their view of art to those with insight, not in concepts, admittedly, but through the penetratingly vivid figures of their gods. Their two deities of art, Apollo and Dionysos, provide the starting-point for our recognition that there exists in the world of the Greeks an enormous opposition, both in origin and goals, between the Apolline art of the image-maker or sculptor (*Bildner*) and the imageless art of music, which is that of Dionysos. These two very different drives (*Trieben*) exist side by side, mostly in open conflict, stimulating and provoking (*reizen*)²¹ one another to give birth to ever-new, more vigorous offspring in whom they perpetuate the conflict inherent in the opposition between them, an opposition only apparently bridged by the common term 'art' – until eventually, by a metaphysical miracle of the Hellenic 'Will', they appear paired and, in this pairing, finally engender a work of art which is Dionysiac and Apolline in equal measure: Attic tragedy.

In order to gain a closer understanding of these two drives, let us think of them in the first place as the separate art-worlds of *dream* and *intoxication*

²¹ The German term *reizen* is ambiguous; its basic meaning is 'to excite', but the effect can be to delight or to irritate.

(*Rausch*). Between these two physiological phenomena an opposition can be observed which corresponds to that between the Apolline and the Dionysiac. As Lucretius²² envisages it, it was in dream that the magnificent figures of the gods first appeared before the souls of men; in dream the great image-maker saw the delightfully proportioned bodies of super-human beings; and the Hellenic poet, if asked about the secrets of poetic procreation, would likewise have reminded us of dream and would have given an account much like that given by Hans Sachs in the *Meistersinger*:

My friend, it is the poet's task
To mark his dreams, their meaning ask.
Trust me, the truest phantom man doth know
Hath meaning only dreams may show:
The arts of verse and poetry
Tell nought but dreaming's prophecy.²³

Every human being is fully an artist when creating the worlds of dream, and the lovely semblance of dream is the precondition of all the arts of image-making, including, as we shall see, an important half of poetry. We take pleasure in dreaming, understanding its figures without mediation; all forms speak to us; nothing is indifferent or unnecessary. Yet even while this dream-reality is most alive, we nevertheless retain a pervasive sense that it is *semblance*; at least this is my experience, and I could adduce a good deal of evidence and the statements of poets to attest to the frequency, indeed normality, of my experience. Philosophical natures even have a presentiment that hidden beneath the reality in which we live and have our being there also lies a second, quite different reality; in other words, this reality too is a semblance. Indeed Schopenhauer actually states that the mark of a person's capacity for philosophy is the gift for feeling occasionally as if people and all things were mere phantoms or dream-images.²⁴ A person with artistic sensibility relates to the reality of dream in the same way as a philosopher relates to the reality of existence: he attends to it closely and with pleasure, using these images to interpret life, and practising for life with the help of these events. Not that it is only the pleasant and friendly images which give him this feeling of complete intelligibility; he also sees passing before him things which are grave, gloomy, sad, dark, sudden blocks, teasings of chance, anxious

²² *De rerum natura* 1169ff. ²³ Wagner, *Die Meistersinger*, act III, scene 2.

²⁴ *Aus Schopenhauers handschriftlichem Nachlaß*, ed. J. Frauenstädt (Leipzig 1874), p. 295.

expectations, in short the entire ‘Divine Comedy’ of life, including the Inferno, but not like some mere shadow-play – for he, too, lives in these scenes and shares in the suffering – and yet never without that fleeting sense of its character as semblance. Perhaps others will recall, as I do, shouting out, sometimes successfully, words of encouragement in the midst of the perils and terrors of a dream: ‘It is a dream! I will dream on!’ I have even heard of people who were capable of continuing the causality of one and the same dream through three and more successive nights. All of these facts are clear evidence that our innermost being, the deep ground (*Untergrund*) common to all our lives, experiences the state of dreaming with profound pleasure (*Lust*) and joyous necessity.

The Greeks also expressed the joyous necessity of dream-experience in their Apollo: as the god of all image-making energies, Apollo is also the god of prophecy. According to the etymological root of his name, he is ‘the luminous one’ (*der Scheinende*), the god of light; as such, he also governs the lovely semblance produced by the inner world of fantasy. The higher truth, the perfection of these dream-states in contrast to the only partially intelligible reality of the daylight world, together with the profound consciousness of the helping and healing powers of nature in sleep and dream, is simultaneously the symbolic analogue of the ability to prophesy and indeed of all the arts through which life is made possible and worth living. But the image of Apollo must also contain that delicate line which the dream-image may not overstep if its effect is not to become pathological, so that, in the worst case, the semblance would deceive us as if it were crude reality; his image (*Bild*) must include that measured limitation (*maßvolle Begrenzung*), that freedom from wilder impulses, that wise calm of the image-making god. In accordance with his origin, his eye must be ‘sun-like’,²⁵ even when its gaze is angry and shows displeasure, it exhibits the consecrated quality of lovely semblance. Thus, in an eccentric sense, one could apply to Apollo what Schopenhauer says about human beings trapped in the veil of maya:

Just as the boatman sits in his small boat, trusting his frail craft in a stormy sea that is boundless in every direction, rising and falling with the howling, mountainous waves, so in the midst of a world full of suffering and misery the individual man

²⁵ In early Greek philosophy it was often held that ‘like’ could be known only by ‘like’ i.e. that for us to recognize something *as*, say, ‘water’, there had to be some element of water in our cognitive make-up, presumably because knowing is identifying with what is known (cf. Empedocles, Fragment 109). For this particular application to the sun cf. Plotinus, ‘On the beautiful’ 1.6.9, cf. also Goethe ‘Zahme Xenien’ III.

calmly sits, supported by and trusting in the *principium individuationis* [...]²⁶ (*World as Will and Representation*, I, p. 416)

Indeed one could say that Apollo is the most sublime expression of imper-
turbable trust in this principle and of the calm sitting-there of the person
trapped within it; one might even describe Apollo as the magnificent divine
image (*Götterbild*) of the *principium individuationis*, whose gestures and gaze
speak to us of all the intense pleasure, wisdom and beauty of ‘semblance’.

In the same passage Schopenhauer has described for us the enormous
horror which seizes people when they suddenly become confused and lose
faith in the cognitive forms of the phenomenal world because the principle
of sufficient reason, in one or other of its modes, appears to sustain an
exception. If we add to this horror the blissful ecstasy which arises from the
innermost ground of man, indeed of nature itself, whenever this break-
down of the *principium individuationis* occurs, we catch a glimpse of the
essence of the *Dionysiac*, which is best conveyed by the analogy of *intoxi-
cation*. These Dionysiac stirrings, which, as they grow in intensity, cause
subjectivity to vanish to the point of complete self-forgetting, awaken
either under the influence of narcotic drink, of which all human beings and
peoples who are close to the origin of things speak in their hymns, or at the
approach of spring when the whole of nature is pervaded by lust for life.
In the German Middle Ages, too, ever-growing throngs roamed from place
to place, impelled by the same Dionysiac power, singing and dancing as
they went; in these St John’s and St Vitus’ dancers we recognize the
Bacchic choruses of the Greeks, with their pre-history in Asia Minor,
extending to Babylon and the orgiastic Sacaean.²⁷ There are those who,

²⁶ Schopenhauer thought that our everyday experience of the world was of separate, distinct empirical objects (i.e. things subject to the ‘principle of individuation’) and that their distinctness was inherently connected with the applicability of the ‘principle of sufficient reason’. Roughly speaking, two things are distinct (individuated) only if we have grounds (sufficient reason) to distinguish them and if we have such grounds they are distinct. However, Schopenhauer also believed that all use of the principle of sufficient reason (and thus all individuation) was a result of the operation of the mind, and hence the everyday world of distinct objects of experience was a mere appearance, in fact an illusion. Schopenhauer was very interested in Indian religion and claimed that his view that the everyday world is an illusion was just a Western version of the Vedantic doctrine that the world we experience is nothing but the ‘veil of maya’. Although the everyday world is a mere appearance, there is a reality behind it to which Schopenhauer thinks we sometimes have access. The ‘reality’ of which our empirical world is an appearance is what Schopenhauer calls ‘the Will’ and we can have non-empirical access to it in our own willing – we know what we will directly without ‘observing’ anything – and in certain kinds of aesthetic experience. Since this ‘will’ is by definition outside the realm within which one can speak of individuation and the distinctness of one ‘thing’ from another, it has a kind of primordial unity.

²⁷ For Nietzsche’s views about these festivals (about which virtually nothing is known) cf. also *The Dionysiac World View* § 1.

whether from lack of experience or from dullness of spirit, turn away in scorn or pity from such phenomena, regarding them as ‘popular diseases’ while believing in their own good health; of course, these poor creatures have not the slightest inkling of how spectral and deathly pale their ‘health’ seems when the glowing life of Dionysiac enthusiasts storms past them.

Not only is the bond²⁸ between human beings renewed by the magic of the Dionysiac, but nature, alienated, inimical, or subjugated, celebrates once more her festival of reconciliation with her lost son, humankind. Freely the earth offers up her gifts, and the beasts of prey from mountain and desert approach in peace. The chariot of Dionysos is laden with flowers and wreaths; beneath its yoke stride panther and tiger. If one were to transform Beethoven’s jubilant ‘Hymn to Joy’²⁹ into a painting and place no constraints on one’s imagination as the millions sink into the dust, shivering in awe, then one could begin to approach the Dionysiac. Now the slave is a freeman, now all the rigid, hostile barriers, which necessity, caprice, or ‘impudent fashion’³⁰ have established between human beings, break asunder. Now, hearing this gospel of universal harmony, each person feels himself to be not simply united, reconciled or merged with his neighbour, but quite literally one with him, as if the veil of maya had been torn apart, so that mere shreds of it flutter before the mysterious primordial unity (*das Ur-Eine*). Singing and dancing, man expresses his sense of belonging to a higher community; he has forgotten how to walk and talk and is on the brink of flying and dancing, up and away into the air above. His gestures speak of his enchantment. Just as the animals now talk and the earth gives milk and honey,³¹ there now sounds out from within man something supernatural: he feels himself to be a god, he himself now moves in such ecstasy and sublimity as once he saw the gods move in his dreams. Man is no longer an artist, he has become a work of art: all nature’s artistic power reveals itself here, amidst shivers of intoxication, to the highest, most blissful satisfaction of the primordial unity. Here man, the noblest clay, the most precious marble, is kneaded and carved and, to the accompaniment of the chisel-blows of the Dionysiac world-artist, the call of the Eleusinian

²⁸ The term *Bund* can mean a ‘bond’ and a ‘covenant’, as in the biblical sense of the Old and the New Covenant.

²⁹ Beethoven used a version of Schiller’s ode *To Joy* for the choral Finale of his Symphony in D minor, opus 125.

³⁰ Quotation from Schiller’s *To Joy*.

³¹ Conflation of Euripides *Bacchae* lines 142f and 704–11 with Exodus 3.8.

Mysteries³² rings out: ‘Fall ye to the ground, ye millions? Feelst thou thy Creator, world?’³³

2

So far we have considered the Apolline and its opposite, the Dionysiac, as artistic powers which erupt from nature itself, *without the mediation of any human artist*, and in which nature’s artistic drives attain their first, immediate satisfaction: on the one hand as the image-world of dream, the perfection of which is not linked to an individual’s intellectual level or artistic formation (*Bildung*); and on the other hand as intoxicated reality, which has just as little regard for the individual, even seeking to annihilate, redeem, and release him by imparting a mystical sense of oneness. In relation to these unmediated artistic states in nature every artist is an ‘imitator’, and indeed either an Apolline dream-artist or a Dionysiac artist of intoxication or finally – as, for example, in Greek tragedy – an artist of both dream and intoxication at once. This is how we must think of him as he sinks to the ground in Dionysiac drunkenness and mystical self-abandon, alone and apart from the enthusiastic choruses, at which point, under the Apolline influence of dream, his own condition, which is to say, his oneness with the innermost ground of the world, reveals itself to him *in a symbolic (gleichnishaft) dream-image*.

Having set out these general assumptions and contrasts, let us now consider the *Greeks* in order to understand the degree and level to which those *artistic drives of nature* were developed in them. This will enable us to gain a deeper understanding and appreciation of the relationship between the Greek artist and his models (*Urbilder*), or, to use Aristotle’s expression, ‘the imitation of nature’.³⁴ Despite all the dream literature of the Greeks and numerous dream anecdotes, we can speak only speculatively, but with a fair degree of certainty, about the Greeks’ *dreams*. Given the incredibly definite and assured ability of their eye to see things in a plastic way, together with their pure and honest delight in colour, one is bound to assume, to the shame of all those born after them, that their dreams, too, had that logical causality of line and outline, colour and grouping, and a sequence of scenes resembling their best bas-reliefs, so that the perfection

³² Mystery-religion celebrated in Eleusis, a small village in southwest Attica. Initiates were given a vision of Demeter and promised a form of life after death.

³³ *To Joy*, lines 33–4. ³⁴ *Poetics* 1447a16.

into slumber; now the Dionysiac song rises from this abyss to tell us that, at this very moment, this German knight still dreams his ancient Dionysiac myth in blissfully grave visions. Let no one believe that the German spirit has lost its mythical home for ever, if it can still understand so clearly the voices of the birds which tell of its homeland. One day it will find itself awake, with all the morning freshness that comes from a vast sleep; then it will slay dragons, destroy the treacherous dwarfs, and awaken Brünnhilde – and not even Wotan's spear itself will be able to bar its path!¹⁶²

My friends, you who believe in the music of Dionysos, you also know what tragedy means for us. In it we have the tragic myth, reborn from music – and in this you may hope for all things and forget that which is most painful! But for all of us the most painful thing is that long period of indignity when the German genius lived in the service of treacherous dwarfs, estranged from hearth and home. You understand what my words mean – just as you will also understand, finally, my hopes.

25

Music and tragic myth both express, in the same way, the Dionysiac capacity of a people, and they cannot be separated from one another. Both originate in an artistic realm which lies beyond the Apolline; both transfigure a region where dissonance and the terrible image of the world fade away in chords of delight; both play with the goad of disinclination, trusting to their immeasurably powerful arts of magic; both justify by their play the existence of even the ‘worst of all worlds’. Here the Dionysiac shows itself, in comparison with the Apolline, to be the eternal and original power of art which summons the entire world of appearances into existence, in the midst of which a new, transfiguring semblance is needed to hold fast within life the animated world of individuation. If you could imagine dissonance assuming human form – and what else is man? – this dissonance would need, to be able to live, a magnificent illusion which would spread a veil of beauty over its own nature. This is the true artistic aim of Apollo, in whose name we gather together all those countless illusions of beautiful semblance which, at every moment, make existence at all worth living at every moment and thereby urge us on to experience the next.

At the same time, only as much of that foundation of all existence, that Dionysiac underground of the world, can be permitted to enter an

¹⁶² Cf. Wagner's *Siegfried*.

individual's consciousness as can be overcome, in its turn, by the Apolline power of transfiguration, so that both of these artistic drives are required to unfold their energies in strict, reciprocal proportion, according to the law of eternal justice. Where the Dionysiac powers rise up with such unbounded vigour as we are seeing at present, Apollo, too, must already have descended amongst us, concealed in a cloud, and his most abundant effects of beauty will surely be seen by a generation which comes after us.

That there is a need for this effect is a feeling which each of us would grasp intuitively, if he were ever to feel himself translated, even just in dream, back into the life of an ancient Hellene. As he wandered beneath rows of high, Ionic columns, gazing upwards to a horizon cut off by pure and noble lines, seeing beside him reflections of his own, transfigured form in luminous marble, surrounded by human beings who walk solemnly or move delicately, with harmonious sounds and a rhythmical language of gestures – would such a person, with all this beauty streaming in on him from all sides, not be bound to call out, as he raised a hand to Apollo: ‘Blessed people of Hellas! How great must Dionysos be amongst you, if the God of Delos considers such acts of magic are needed to heal your dithyrambic madness!’ It is likely, however, that an aged Athenian would reply to a visitor in this mood, looking up at him with the sublime eye of Aeschylus: ‘But say also this, curious stranger: how much did this people have to suffer in order that it might become so beautiful! But now follow me to the tragedy and sacrifice along with me in the temple of both deities!’