

DU MEME AUTEUR

- L'Enfance de l'Art*, une interprétation de l'esthétique freudienne, Payot, 1970.
Camera obscura, de l'idéologie, Galilée, 1973.
Quatre romans analytiques, Galilée, 1974.
Autobiogriffures, Christian Bourgois, 1976.
Aberrations, le devenir-femme d'Auguste Comte, Aubier-Flammarion, 1978.
Nerval, le charme de la répétition, L'âge d'homme, 1979.
Nietzsche et la scène philosophique, coll. « 10/18 », UGE, 1979.
L'énigme de la femme, la femme dans les textes de Freud, Galilée, 1980.
Le respect des femmes, Galilée, 1982.
Comment s'en sortir?, Galilée, 1983.
Un métier impossible, Galilée, 1983.

- « Le concept de culture dans les *Intempestives* de Nietzsche » in *Nietzsche aujourd'hui*, Colloque de Cerisy, coll. « 10/18 », UGE, 1973.
« Un philosophe *unheimlich* », essai sur Jacques Derrida in *Ecartés*, Fayard, 1973.
« Vautour rouge », in *Mimesis des articulations*, coll. « La philosophie en effet », Aubier-Flammarion, 1975.
« Philosophie terminée, philosophie interminable » in *Qui a peur de la philosophie* (GREPH), coll. « Champs », Flammarion, 1977.
« La mélancolie de l'art » in *Philosopher*, Fayard, 1980.
« Sacrée nourriture » in *Manger*, Yellow Now, 1980.
« Ça cloche » in *Les fins de l'homme* (à partir du travail de Jacques Derrida), Colloque de Cerisy, 1980, Galilée, 1981.

10
23-24

sarah kofman

nietzsche
et la métaphore

éditions galilée

9, rue linné
75005 paris

plus nos mauvaises habitudes modernes qui nous empêchent de jouir avec l'ensemble de nos facultés humaines. Nous nous trouvons en quelque sorte écartelés entre les arts particuliers et nous ne savons plus jouir que par des parties de nous-mêmes, tantôt par l'oreille, tantôt par les yeux, etc. Plaçons en regard l'image du drame antique, de l'art total (1). »

C'est donc la totalité des arts, seule, qui, dans leur diversité hiérarchisée et subordonnée à la musique, symbolise Dionysos, ce dieu dépecé en mille morceaux, ressuscitant tous les ans dans l'unité. Les mascarades bacchiques figurent les métamorphoses du dieu, métaphores mythiques des multiples langages dans lesquels se dit indirectement Dionysos.

Cependant, pour que l'artiste puisse ainsi symboliser Dionysos, il faut qu'il soit lui-même métamorphosé, dépouillé de son individualité. Il doit s'être identifié à l'espèce, à l'être même de la nature. Dans cet état l'artiste s'exprime dans l'unité avec le tout ; son « moi » symbolise la totalité. L'artiste devient une métaphore du monde et, en tant que tel, il est un médium reflétant l'être éternel. Tout art authentique implique l'ivresse et avec elle la perte du « propre », le transport hors de soi qui seul est pouvoir de symbolisation. S'exprimer métaphoriquement et se métamorphoser sont alors assimilables. C'est cette extase hors de soi qui est à l'origine du drame musical grec, art total par excellence (2) : l'auteur du drame musical antique est comparable au pentathle, à l'athlète virtuose en cinq sortes de jeux, et le drame peut être symbolisé par la draperie flottante introduite par Eschyle : il triomphe de tout ce qui subsistait de contraint, d'isolé dans les différents arts ;

(1) *Le Drame musical grec*, in *La Naissance de la Tragédie*, p. 150.

(2) Cf. *Le Drame musical grec*, p. 153 et *La conception dionysiaque du monde*, p. 182, in *La Naissance de la Tragédie*.

il concilie la discipline et la grâce, la diversité et l'unité, Apollon et Dionysos (1). Dans le drame, chaque art peut servir d'expression métaphorique à un autre : les évolutions des choreutes, dessinant sur la scène des arabesques, rendent pour ainsi dire visible la musique, comme celle-ci renforce les métaphores hardies et le bondissement de la pensée qui se donnent dans le poème ; mais seule la musique a donné naissance au mythe tragique, qui exprime en symboles les vérités dionysiaques, de même que seule la totalité des arts exprime Dionysos.

2. LE STATUT STRATÉGIQUE DE LA MÉTAPHORE

Dès lors, on comprend pourquoi Nietzsche aurait dû chanter plutôt que parler en écrivant *La Naissance de la Tragédie*, ou encore s'exprimer en poète : le langage philosophique est le plus défectueux qui soit car il pétrifie en concepts la « musique du monde ». La dialectique et la réflexion scientifiques jouent chez le philosophe le rôle du vers chez le poète et sont aussi inadéquats à dire l'intuition philosophique que ne l'est le vers à traduire la métamorphose du poète :

« De même que pour le poète dramatique le mot et le vers ne sont qu'un balbutiement en langue étrangère, par lequel il essaie de dire ce qu'il a vécu et vu et qu'il ne peut traduire directement que par la mimique et la musique, l'expression de toute intuition philosophique profonde par la dialectique et la réflexion scientifique est sans doute l'unique moyen de communiquer ce qui a été vu par le penseur, mais c'est un moyen misérable, ce n'est qu'une transposition métaphorique et absolument inadéquate dans une autre sphère et dans une autre langue. Ainsi Tha-

(1) Cf. *La Naissance de la Tragédie*, p. 159 et 164.

lès a vu l'unité de l'être et quand il a voulu la dire il a parlé de l'eau (1). »

Dès *La Naissance de la Tragédie*, on peut donc trouver chez Nietzsche une « théorie » de la métaphore généralisée, qui repose sur la perte du « propre » et ceci en deux sens :

D'une part, il n'y a pas de métaphore sans dépouillement de l'individualité, sans mascarade, sans métamorphose. Pour pouvoir transposer, il faut pouvoir se transposer, avoir vaincu les limites de l'individualité : il faut que le même participe à l'autre, soit l'autre. A ce niveau la métaphore est fondée sur l'unité ontologique de la vie dont la figure est Dionysos. Mais s'il y a métaphore c'est que cette unité est toujours déjà morcelée et ne peut être reconstituée que transposée symboliquement dans l'art. La métaphore permet par-delà la séparation individuelle, symbolisée par le dépècement de Dionysos, de reconstituer l'unité originnaire de tous les êtres, symbolisée par la résurrection du dieu.

D'autre part, la métaphore est liée à la perte du « propre » entendu comme « essence » du monde : celle-ci est indéchiffrable, l'homme ne peut en avoir que des représentations toutes « impropres ». A ces représentations correspondent des sphères symboliques plus ou moins appropriées.

(1) *La Naissance de la Philosophie*, p. 47, 48. Comme bien d'autres textes de Nietzsche de cette période, celui-ci pourrait paraître très proche de la pensée bergsonnienne pour qui le langage n'est qu'un pis-aller misérable, nécessaire pourtant pour dire l'intuition. Mais pour Nietzsche, « l'intuition » elle-même n'est que métaphore : il est impossible d'atteindre l'essence de l'être. De plus, alors que Bergson donne une seule origine au langage, une origine pragmatique, Nietzsche montre que l'appropriation du langage pour une fin utilitaire est le fait des faibles et résulte d'une transformation dans les rapports de forces. Bergson, comme les empiristes, fait une lecture « perverse » des phénomènes culturels et psychiques, une généalogie à rebours.

Ni les « représentations » ni les langues symboliques ne sont équivalentes les unes aux autres. La langue musicale étant la meilleure métaphore, toutes les autres expressions en sont à leur tour des métaphores plus ou moins grossières : la métaphore la plus appropriée prend, par rapport à toutes les autres, le statut de « propre ». Le langage conceptuel est le plus pauvre, celui dont le sens symbolique est le plus affaibli et qui ne peut retrouver force que grâce à la musique ou aux images poétiques (1).

Ainsi dès cette œuvre de jeunesse, encore tributaire de Schopenhauer, Nietzsche, dans le rapport qu'il instaure entre la métaphore et le concept, opère un renversement bien symptomatique : la métaphore n'est plus, comme dans la tradition métaphysique héritière d'Aristote, référée au concept, mais le concept à la métaphore. Pour Aristote, le concept est premier par rapport à la métaphore, la métaphore étant définie comme transport d'un concept sur un autre, ou comme passage d'un lieu logique à un autre, d'un lieu « propre » à un lieu figuré (2). La définition aristotélicienne de la métaphore ne saurait être conservée telle quelle par Nietzsche, puisqu'elle repose sur une division du monde en genres et espèces bien définis correspondant aux essences, alors que pour Nietzsche l'essence des choses étant énigmatique, genres et espèces ne sont eux-mêmes que des métaphores humaines trop humaines. Le « transport » ne doit pas être conçu ici comme passage d'un lieu à un autre : il doit être pris lui-même comme une métaphore, qui, dans *La Naissance de la Tragédie*, condense plusieurs significations : transfiguration, transformation,

(1) Cf. en particulier *La Naissance de la Tragédie*, p. 182.

(2) Aristote, dans *La Poétique* 1457 b, définit la métaphore ainsi : « la métaphore est le transport à une chose d'un nom qui en désigne une autre, transport du genre à l'espèce ou de l'espèce au genre, ou de l'espèce à l'espèce ou d'après le rapport d'analogie » (μεταφορά δ'ἔστιν ὀνόματος ἄλλοτριου ἐπιφορά).

extase, dépossession de soi, métamorphose (ce qui est possible seulement si se trouve raturée la distinction en genres et en espèces bien délimités) ; mais aussi : transposition de la vérité de l'Être en des langages symboliques. En ce dernier sens réapparaît, déplacé seulement, le rapport traditionnel entre le « propre » et le figuré, puisque ces langages symboliques ne sont tels que référés à l'essence du monde ou à la sphère symbolique la plus appropriée.

De la métaphore, Nietzsche donne une métaphore révélatrice de l'appartenance de ce texte de jeunesse à la tradition métaphysique et qui reste tributaire de la définition aristotélicienne : le propre serait comme un père dont les métaphores seraient les fils ou petits-fils ; les langues métaphoriques secondaires dériveraient de la langue symbolique la plus appropriée et on ne pourrait faire dériver celle-ci de celles-là, de même que les fils ne sauraient engendrer le père, ni les petits-fils les fils. Par rapport au père ou au dieu — présence même de l'essence — le fils n'est qu'un accessoire inutile, à supprimer.

Cette métaphore de la métaphore implique une dévalorisation de la métaphore considérée comme inférieure sinon au concept, lui-même métaphorique, du moins à l'essence, au propre authentique, Dionysos. La distinction hiérarchique entre une bonne « rhétorique », symbolique naturelle, et une « mauvaise » rhétorique, purement conventionnelle, ne doit pas faire oublier que la « bonne rhétorique » elle-même n'est qu'un pis-aller, qu'elle est impropre à dire le propre. Penser l'essence du langage comme rhétorique (même s'il faut attendre *Le Livre du philosophe* pour que Nietzsche en tire toutes les conséquences), c'est d'emblée le référer à un langage « juste » et le subordonner à celui-ci. La généralisation de la métaphore telle qu'elle s'effectue dans *La Naissance de la Tra-*

gédie reste donc prise dans la « clôture de la métaphysique ». Mais est-il possible d'en sortir tant qu'on continue de référer la métaphore au propre ? Et pourrait-on aboutir à une théorie de la métaphore généralisée en éliminant toute référence au propre ? Comme Nietzsche nous l'a appris, deux opposés appartiennent au même système et si l'on ne peut déconstruire l'un qu'en généralisant l'autre, la déconstruction reste prise dans le champ qu'elle cherche à franchir. Aussi est-il remarquable que ce soit surtout dans ses premières œuvres (*La Naissance de la Tragédie*, *La Naissance de la Philosophie à l'époque de la Tragédie grecque*, *Le Livre du Philosophe* et les *Fragments* de la même époque) que Nietzsche fasse de la « métaphore » une notion opératoire fondamentale, dans ces œuvres où il semble précisément encore admettre une essence intime des choses, indépendante de la métaphore qui la symbolise. Dans les textes ultérieurs, la notion de métaphore, après avoir servi, grâce à sa généralisation, à déconstruire le « propre », perdra de son importance stratégique. Nietzsche lui substituera celles de « texte » et « d'interprétation », qui tout en ayant encore une « odeur » métaphysique auront du moins l'avantage de n'être plus les opposés directs du « propre ». Dans ces œuvres, où s'efface la métaphore comme notion stratégique, le « propre » a lui-même le statut d'une simple interprétation, tandis que la métaphore, à la lumière de ses nouvelles notions opératoires, est pensée comme une notion métaphorique, symbolique de la force artistique d'interprétation constitutive du « propre », du concept comme de la métaphore. Cette force artistique sera dénommée alors « volonté de puissance ». Mais aussi bien la notion de métaphore devient-elle totalement « impropre » car elle n'est plus désormais référée à un propre mais à une interprétation. Continuer à utiliser cette notion comme concept clé aurait pu être dangereux à cause de ses implications

métaphysiques et l'on comprend que Nietzsche, après en avoir fait un usage stratégique, l'ait abandonnée.

3. RÉHABILITATION DE LA MÉTAPHORE

Cependant, malgré tout ce qui rattache encore les premières œuvres de Nietzsche à la tradition, la nouveauté qu'elles apportent, quant au statut de la métaphore, est révélatrice d'une conception originale de la philosophie et du « style » philosophique. Elles introduisent de nouveaux rapports entre la philosophie, l'art et la science. Jusqu'alors, philosophie et science, parce qu'elles voulaient parler « proprement », démontrer sans convaincre par des images ou des comparaisons ⁽¹⁾, refoulaient la métaphore dans la sphère poétique. Le philosophe n'avait recours à la métaphore que pour des raisons didactiques ou comme pis-aller et avec grande prudence. En octroyant au métaphorique des limites bien précises, il occultait par là même que le conceptuel est, lui aussi, métaphorique. Effaçant l'opposition de nature entre métaphore et concept pour n'y mettre plus qu'une différence de degrés (le moins métaphorique étant la métaphore), Nietzsche inaugure un type de philosophie usant délibérément de métaphores, au risque d'être confondu avec la poésie. Confusion qui ne serait pas, pour Nietzsche, regrettable : l'opposition de la philosophie et de la poésie relève de la pensée métaphy-

⁽¹⁾ « *Contre images et comparaisons*. Par les images et les comparaisons, on convainc mais ne démontre pas. C'est pourquoi on a, dans la science, une telle horreur des images et des comparaisons ; là on ne veut justement pas ce qui entraîne conviction et créance et on provoque plutôt la plus froide méfiance, ne serait-ce que par le style et les murs nus, la méfiance étant pour l'or de la certitude, la pierre de touche. » *Humain trop humain*, II, 145. Cf. aussi *ibidem*, paragr. 219.

sique ; elle repose sur la séparation fictive du réel et de l'imaginaire, sur celle non moins fictive des « facultés ». La philosophie est une forme de poésie. Parler par métaphores, c'est faire retrouver à la langue son expression la plus naturelle, l'expression imagée « la plus juste, la plus simple, la plus directe » ⁽²⁾.

Forme de poésie seulement, car le philosophe nouveau ne fait pas de la métaphore un usage rhétorique, mais il la subordonne à la visée d'un langage juste ou à une finalité stratégique : employer des métaphores non stéréotypées pour démasquer les métaphores constitutives de tout concept. Le philosophe ne « joue » pas seulement avec les métaphores : son jeu est d'un « sérieux redoutable » car il est destiné à s'opposer à la haine pour l'art de l'époque moderne, à gommer précisément l'opposition du jeu et du sérieux, du rêve et de la réalité, à montrer que :

« l'exposé mathématique n'appartient pas à l'essence de la philosophie » ⁽³⁾.

« Nous voulons transposer pour vous le monde en des images telles que vous en frémisiez [...]. Si vous vous bouchez les oreilles, vos yeux verront notre mythe. Nos malédictions vous atteindront ⁽⁴⁾. »

« L'imagination » joue un rôle aussi important en philosophie qu'en poésie. « Le philosophe connaît en inventant et il invente en connaissant ⁽⁵⁾. » Elle permet la saisie des analogies ; la réflexion n'intervient qu'après coup pour remplacer celles-ci par des équivalences, les successions par des rapports de causalité, et pour apporter la mesure du concept. La philosophie est « un prolongement de l'instinct mythique ».

⁽¹⁾ *Ecce Homo*, p. 127. *Pourquoi j'écris de si bons livres*, III.

⁽²⁾ *Le Livre du Philosophe*, I, 53. Aubier-Flammarion.

⁽³⁾ *Ibidem*, I, 56.

⁽⁴⁾ *La Naissance de la Philosophie à l'époque de la Tragédie grecque*, p. 194. *Le Philosophe*.

DU MÊME AUTEUR

- L'Enfance de l'art*, Payot, 1970, Galilée, 1985.
Nietzsche et la métaphore, Payot, 1972, Galilée, 1983.
Camera obscura, de l'idéologie, Galilée, 1973.
Quatre romans analytiques, Galilée, 1974.
Autobiogriffures, Christian Bourgois, 1976, Galilée, 1984.
Aberrations, le devenir-femme d'Auguste Comte, Aubier-Flammarion, 1978.
Nerval, le charme de la répétition, L'âge d'homme, 1979.
L'énigme de la femme, La femme dans les textes de Freud, Galilée, 1980.
Le respect des femmes, Galilée, 1982.
Comment s'en sortir?, Galilée, 1983.
Un métier impossible, Galilée, 1983.
Lectures de Derrida, Galilée, 1984.
Mélancolie de l'art, Galilée, 1985.
Pourquoi rit-on?, Galilée, 1986.
Rousseau und die Frauen, Tübingen Rive gauche, 1986.
« Vautour rouge » in *Mimesis des articulations*, Aubier-Flammarion, 1975.
« Sacrée nourriture » in *Manger*, Yellow Now, 1980.

23841 - 82101015 - 01
BIBLIOTHÈQUE
UNIVERSITÉ DE PARIS
sarah | kofman

1
—
13-14

nietzsche
et la
scène philosophique

éditions galilée

révélant que, par-delà le leurre métaphysique, connaissance et art ont la même origine et la même visée :

« L'image de *Socrate mourant*, de l'homme qui s'est affranchi par savoir et raisons de la crainte de la mort, est le blason qui surmonte la porte de la science, pour rappeler à chacun que sa destination est de rendre l'existence intelligible et, par là même de la justifier – étant entendu que si les raisons n'y suffisent pas, on devra finir par recourir aussi au *mythe* qu'à l'instant j'ai désigné comme la conséquence nécessaire ou même la visée de la science ¹⁵. »

C'est dire que la connaissance relève, elle aussi, de la force artistique qui crée des fictions et des voiles : elle est elle-même une forme d'illusion dont la fonction est de dissimuler ce qu'elle prétend découvrir et dévoiler, les abîmes les plus profonds de l'être.

La fonction de la connaissance est identique à celle de l'art : dissimuler et guérir en apportant la sérénité. Qu'elle soit acquise par la voie de l'art ou celle de la science, la sérénité est de nature *pharmaceutique* : art et science font partie, parmi d'autres moins typiques, des consolations nécessaires à la vie :

« C'est un phénomène éternel : l'insatiable volonté, par l'illusion qu'elle déploie sur les choses, trouve toujours un moyen de tenir fermement en vie ses créatures et de les contraindre à continuer de vivre. L'un est captivé par le plaisir socratique de la connaissance et l'illusion de pouvoir guérir de cette manière l'éternelle blessure de l'existence, l'autre se prend à la séduction de ces voiles de beauté que l'art laisse flotter devant ses yeux, un troisième va chercher dans la consolation métaphysique l'assurance que sous les tourbillons des phénomènes la vie continue de s'écouler indestructible ; pour ne rien dire de ces illusions plus communes et presque plus puissantes encore que le vouloir tient prêtes à tout instant ¹⁶. »

Saisir la fonction pharmaceutique de la sérénité est impossible si l'on se place au moment de la décadence car elle se trouve recouverte alors par l'affirmation d'un désir de connaissance « pure ». Seul le moment « noble » de la tra-

15. *Ibid.*

16. *Ibid.*, § 18.

gédie grecque, celui où Apollon et Dionysos sont étroitement liés, permet d'élucider ce qu'il en est de la fameuse « sérénité grecque » et de découvrir sa véritable fonction.

Dionysos et Apollon, les deux frères ennemis

Qu'Apollon soit un dieu guérisseur et que, par conséquent la tragédie, en tant qu'elle est apollinienne, ait une fonction pharmaceutique et purificatrice, nul doute : « Du point de vue du monde apollinien, l'hellénisme avait besoin d'être guéri et purifié : Apollon le vrai dieu guérisseur et purificateur sauvait les Grecs de l'extase divinatoire et du dégoût d'exister, grâce à l'œuvre d'art réalisée par la pensée tragique et comique ¹⁷. »

Mais Dionysos, à sa manière, est aussi un dieu consolateur. S'il est vrai que lui-même et Apollon sont les représentants de deux mondes distincts de l'art « et distincts dans leur essence la plus profonde comme dans leurs buts les plus élevés » ¹⁸ (plus tard *Ecce Homo* jugera *La Naissance de la tragédie* un livre fleurant « l'hégélianisme que c'en est scandaleux (...)), une idée l'antithèse du dionysisme et de l'apollinisme y est traduite métaphoriquement : « l'histoire elle-même semble le développement de cette "idée" ; dans la tragédie, l'antithèse se résout dans "l'unité" ... il n'en demeure pas moins que les deux divinités cherchent à triompher de la douleur de l'individu, l'une au moyen du mensonge et de la belle apparence ; l'autre par la présentation directe de la "vérité" .

« [Dans l'art plastique] Apollon surmonte la souffrance de l'individu par cette gloire de lumière dont il auréole *l'Éternité du phénomène (Erscheinung)* ; la beauté triomphe de la souffrance inhérente à la vie, et la douleur est en un certain sens

17. *La Conception dionysiaque du monde.*

18. *La Naissance de la tragédie*, 16.

effacée des traits de la nature. Dans l'art dionysiaque, au contraire, et dans son symbolisme tragique, c'est de sa voix non déguisée, de sa vraie voix que nous parle cette même nature : "Soyez tel que je suis! Moi, la Mère originelle, qui crée éternellement sous l'incessante variation des phénomènes, qui contrains éternellement à l'existence et qui, éternellement, me réjouis de ces métamorphoses!"¹⁹.

Malgré les déclarations principielles et la lecture après coup qu'opère Nietzsche de *La Naissance*, ce qu'il y montre, au contraire, c'est que l'opposition pure et simple de Dionysos et d'Apollon est un effet métaphysique, effet de la décadence et de la perspective de grenouille et que le rapport entre les deux divinités ne doit pas être pensé selon le modèle hégélien de la dialectique, mais selon le modèle *héraclitéen* : celui d'un rapport conflictuel entre deux types de force qui l'emportent tour à tour, le triomphe provisoire de l'un des deux lutteurs donnant l'apparence d'une harmonie alors que la guerre et la lutte, en fait, demeurent en permanence. Le conflit entre Apollon et Dionysos n'est pas réductible à une contradiction entre deux idées qui pourraient être « relevées » en une troisième, la tragédie; il est une guerre éternelle entre deux frères ennemis, entre deux *doubles* et, comme dans toutes les histoires de doubles, chacun des deux frères vise à boire le sang de son rival, à prendre sa place, à *doubler* son frère.

(Il va de soi que cette opposition entre un modèle hégélien et un modèle héraclitéen du conflit ne tient que si l'on ne fait pas d'Héraclite l'ancêtre de Hegel, et de Polesmos une simple version métaphorique et poétique de la dialectique spéculative; lecture réappropriante qui fut celle de Hegel et contre laquelle Nietzsche s'élève.)

Qu'entre Apollon et Dionysos il y va d'une *rivalité mimétique*, on peut le voir dans la place respective qu'ils occupent dans la tragédie, dans le conflit qui se joue à l'intérieur de la tragédie entre le dialogue et le mythe.

Le *dialogue*, en effet, est la part apollinienne de la tragédie

19. *Ibid.*

qui devrait être subordonnée à sa part dionysiaque : au mythe, à la musique, au chœur, forme première de la tragédie. Quand la tragédie, à partir de Sophocle, accentue l'importance du dialogue, c'est qu'elle est sur la voie de la décadence, c'est qu'elle est entamée par l'optimisme socratique qui conduit à Euripide.

Pourquoi établir une telle hiérarchie entre dialogue et mythe, Apollon et Dionysos? S'il s'agissait d'un simple rapport fraternel ne devrait-il pas y avoir égalité? A moins d'admettre le privilège du droit d'aînesse? Est-ce parce que le chœur est premier chronologiquement qu'il doit l'être aussi hiérarchiquement?

De fait, tout se passe comme si Nietzsche pensait d'abord Dionysos non comme le frère aîné d'Apollon mais comme son père ou sa mère. En effet, le chœur est le symbole de la foule en proie à l'émotion dionysiaque et la tragédie en est une objectivation. Elle est le chœur dionysiaque qui se détend en projetant hors de lui un monde d'images apolliniennes. Le chœur est décrit comme la *matrice* de tout le dialogue, c'est-à-dire de l'élément scénique du drame proprement dit. De même que la musique est l'expression symbolique la meilleure pour dire l'essence de toute chose – la volonté et la douleur universelles – et que les images ou les concepts sont des expressions métaphoriques impropres et défectueuses qui doivent être subordonnées à la musique, représentation la plus appropriée de l'essence intime des choses²⁰; de même, le dialogue doit être subordonné au chœur, sous peine de renverser une hiérarchie aussi légitime que celle qui doit exister entre le père et le fils, et d'aboutir à une absurdité : « C'est le monde renversé : c'est comme si le fils voulait engendrer le père. La musique peut enfanter des images qui ne seront jamais que des schémas, des exemples de son contenu authentique et universel. Mais comment l'image, la représentation pourrait-elle produire la musique? Bien moins encore si c'est le concept, "l'idée poétique" comme on dit qui doit la produire. Sans doute

20. Cf. S. Kofman, *Nietzsche et la métaphore*, 1972, Galilée, 1985.

la mystérieuse forteresse où vit le musicien communique par une passerelle avec l'espace libre des images et le poète lyrique franchit cette passerelle, mais il est impossible de faire le chemin inverse bien qu'il y ait des gens qui, dit-on, croient l'avoir fait ²¹. »

Or la tragédie de l'optimisme socratique inverse, absurdement, la hiérarchie naturelle. Le chœur qui est la matrice de la tragédie et du tragique est réduit à l'état de réminiscence superflue. Cela commence chez Sophocle où perce une gêne à l'égard du chœur, signe que chez lui « le sol de la tragédie commence à se désagréger » ²². C'est là un premier pas vers la disparition du chœur qui ne fait que s'accroître avec Euripide.

« Sous le fouet de ses syllogismes, la dialectique optimiste expulse la *musique* de la tragédie. Autant dire qu'elle détruit l'essence de la tragédie, laquelle peut seulement s'interpréter comme la manifestation (*Manifestation*) et la transposition en images des états dionysiaques, comme la symbolisation visible de la musique, comme le monde de rêve que suscite l'ivresse dionysiaque ²³. »

Avec Euripide, c'est l'entrée en scène de la dialectique; le plaisir qu'éprouve le spectateur n'est plus d'essence tragique, parce qu'il est simple plaisir à écouter bien parler sur scène et d'apprendre à bien parler en usant des sophismes les plus subtils.

Vouloir s'en tenir, dans une tragédie, au dialogue, c'est donc perdre l'essentiel, c'est saisir seulement la part apollinienne, la surface où tout « paraît simple, transparent et beau », précis, limpide, lumineux : *solaire*, comme Apollon, ce dieu de toutes les formes plastiques qui d'après la racine de son nom est le « brillant » (*der « Scheinende »*), la divinité de lumière qui règne sur la belle apparence (*Schein*) du monde intérieur de l'imagination (...). Le regard d'Apollon doit être « solaire » conformément à son origine ²⁴.

21. *Fragments*, printemps 1871.

22. *La Naissance de la tragédie*, 14.

23. *Ibid.*

24. *Ibid.*, 1.

Apollon, dieu de la lumière et de la belle apparence, est, par là même, exigence de mesure et de précision : il est le dieu lucide de l'individuation et des justes limites, l'expression de « la liberté vis-à-vis des émotions les plus sauvages, le calme tout de sagesse du dieu sculpteur (...). On pourrait même désigner Apollon comme la superbe image divine du *principium individuationis*, dont le geste et le regard nous disent tout le plaisir et toute la sagesse de l'apparence, ensemble avec sa beauté » ²⁵.

Si l'on en reste à la part apollinienne, visible de la tragédie, qui affleure dans le dialogue, on en reste au niveau de la belle apparence; or elle est trompeuse, car si elle est une manifestation visible, elle est aussi un masque : la transparence de l'image apollinienne est aussi vaine que celle du rêve à laquelle elle s'apparente. Et cela nous le pressentons confusément, comme dans un rêve où la vivacité extrême de la réalité rêvée fait que nous jouissons des visions directement contemplées tout en sachant confusément que le rêve n'est qu'apparence. Ainsi la précision et la limpidité apolliniennes du langage des héros de Sophocle nous donnent l'illusion de voir jusqu'au fond de leur être; car telle est l'*illusion* voulue par la tragédie à des fins pharmaceutiques : masquer le plus profond en donnant l'impression de le livrer dans une pure transparence. Le dialogue apollinien manifeste en le *recouvrant* le mythe dionysiaque qui est l'essentiel; la surface apollinienne solaire dissimule une force potentielle cachée, l'horrible tréfonds de la nature, la nuit terrifiante. Surface et profondeur, dialogue et mythe ne s'opposent pas comme deux concepts antithétiques mais comme deux forces dont l'une est destinée à conjurer l'autre; la surface apollinienne est un remède nécessaire pour guérir le regard profondément blessé de celui qui a osé contempler l'horrible fond dionysiaque de la nature. La belle image apollinienne est « destinée à guérir » l'œil en substituant à un spectacle insupportable car terrifiant un autre spectacle, une image analogue à celle du rêve dont la fonction est la même que

25. *Ibid.*

celle de tout double : une fonction apotropaïque. Le « théorique » lui-même, avec Socrate, n'est qu'une métamorphose du double, un spectacle d'un autre genre qui en tant que spectacle détient lui aussi une fonction pharmaceutique : fonction du miroir de Persée qui seul sut triompher de la Méduse en l'effrayant, en la médusant par l'aspect de sa propre image, de son double²⁶. L'apollinisme, c'est cela : créer des illusions agréables et de puissants mirages afin de détruire les Titans, de terrasser les monstres, de triompher de la profondeur terrifiante en la médusant²⁷. Triompher par le voile de la beauté, de la Moïra, des Erynnies, de la Méduse, de la Gorgone, figures artistiques, des « horreurs et des absurdités de l'existence, de son désordre, de ses lois irrationnelles, surtout de la douleur inouïe, partout présente dans la nature »²⁸.

Vaincre le dionysisme, cela n'est possible qu'en lui présentant sa propre image réfléchie dans son double. Seule la tête de Méduse réfléchie dans le miroir de la beauté apollinienne peut triompher de Méduse.

« L'excitation fiévreuse des fêtes dionysiaques (...) il semble qu'ils en furent un temps protégés et tenus à l'abri par la figure orgueilleusement érigée de leur Apollon, lequel ne pouvait opposer la tête de Méduse à nulle puissance plus redoutable que cette puissance grotesque et brutale du dionysiaque²⁹. »

Apollon contre Dionysos, en ce sens, ce n'est plus le fils voulant prendre la place du père, renverser une hiérarchie naturelle, c'est bien un combat entre deux doubles, une Méduse dressée, érigée contre une Méduse, une Méduse artistiquement voilée, aperçue comme dans un rêve ou dans un miroir, contre une Méduse horrible, dépouillée de tout voile.

Entre les deux divinités, la différence est d'un voile. Ou

26. Cf. Ph. Lacoue-Labarthe, « Typographie » in *Mimeris* (Flammarion, 1976).

27. Cf. *La Naissance de la tragédie*, 3.

28. *La Conception dionysiaque du monde*.

29. *La Naissance de la tragédie*, 2.

encore d'un rideau de théâtre qui à la fois incite à déchirer le voile et fascine, méduse, retient le regard en l'empêchant d'aller plus avant.

« Nous avons pu assister au spectacle du drame et pénétrer d'un regard aigu jusqu'au plus profond de ses motifs – et pourtant tout s'est passé comme si ce qui se présentait à nos yeux n'était qu'une image analogique (*Gleichnisbild*) dont nous croyions presque deviner le sens caché et que nous souhaitions tirer comme un rideau pour voir, derrière elle, l'image originelle. L'extrême clarté de l'image ne nous suffisait pas, parce qu'elle semblait tout autant révéler quelque chose que le masquer. Et tandis que cette révélation analogique (*gleichnisartig*) semblait nous inviter à déchirer le voile, à démasquer l'arrière-plan mystérieux, c'est précisément cette évidence sans ombre et cette illumination de l'ensemble qui fascinaient notre regard et lui interdisaient de pénétrer plus avant³⁰. »

Telle est la nature double du plaisir esthétique ressenti dans l'émotion tragique : une prime de séduction qui détourne le regard des profondeurs de l'abîme, en forçant à contempler le spectacle tout en laissant soupçonner un « plaisir plus profond » en éveillant un désir de dépasser le spectacle.

« Qui n'a pas fait cette expérience, qui ne s'est pas senti à la fois obligé de regarder et pris du désir d'outrepasser le visible, aura du mal à se représenter à quel degré de précision et de distinction ces deux mouvements coexistent dans la considération du mythe tragique et sont ressentis simultanément.

« Qu'on transpose alors ce phénomène, par analogie, du spectateur artiste à l'artiste tragique lui-même et l'on aura compris la genèse du mythe tragique. Il participe de la sphère apollinienne de l'art par le plaisir sans défaut pris à l'apparence et à la vision ; mais en même temps il nie ce plaisir, il trouve une satisfaction plus haute dans l'anéantissement du monde visible de l'apparence³¹. »

C'est dire que la limpidité et la précision du langage des héros de Sophocle a beau « nous donner l'illusion de voir jusqu'au fond le plus intime de leur être », « ce n'est pas sans quelque étonnement d'y accéder aussi vite ». Nous savons donc bien que c'est là une illusion et nous soup-

30. *Ibid.*, 24.

31. *Ibid.*

connons derrière le caractère apollinien qui affleure à la surface quelque chose de plus profond, comme derrière la souplesse et la richesse des mouvements de la danse se cache et se trahit une force plus considérable restée à l'état potentiel.

Apollon et Dionysos sont inséparables comme deux doubles dont l'un est l'ombre et le fantôme de l'autre. Mais l'effet pharmaceutique de la tragédie c'est de donner l'illusion de l'autonomie de la belle image en détournant le regard du spectateur de Dionysos, le refoulant dans les abîmes grâce à la fascination par la beauté.

L'effet théâtral est de type *idéologique*. Au théâtre, vous êtes dans une chambre obscure³² qui inverse les rapports hiérarchiques naturels. Vous croyez qu'Apollon, le brillant, le soleil est le père parce qu'il est visible et lumineux alors qu'il est une simple « image lumineuse projetée sur un écran obscur, un pur et simple phénomène autrement dit ». Le caractère solaire d'Apollon est un effet de miroir, sa paternité est un effet de paternité. La lumière, le soleil sont des reflets de la nuit obscure, de la mère terrifiante. La lumière d'Apollon guérit l'œil blessé car elle aveugle sur les véritables liens qui apparentent Apollon et Dionysos. Il n'est de guérison sans aveuglement par la lumière. Dans la tragédie, le dialogue, c'est ce reflet de lumière, projection inversée du mythe, qui guérit le regard de celui qui a plongé dans la nuit terrifiante.

De même que celui qui regarde le soleil en face s'en détourne et a devant les yeux des taches sombres, production naturelle défensive contre l'éblouissement; de même celui qui a osé jeter son regard dans l'horrible tréfonds de la nature, de la mère terrifiante, produit une défense aussi naturelle et nécessaire que la précédente, la lumière apollinienne. Le remède théâtral est donc l'exacte inversion du phénomène optique : celui-ci guérit en produisant des taches sombres qui protègent contre l'éblouissement et l'aveugle-

32. Cf. S. Kofman, *Camera obscura. De l'idéologie* (Galilée, 1973).

ment du soleil; celui-là guérit de l'aveuglement par l'horrible Nuit en procurant une lumière aveuglante.

Méduse voilée contre Méduse dépouillée de tout voile; aveuglement par la lumière contre l'aveuglement par la Nuit, tels sont les remèdes-poisons d'Apollon : il y va d'une médication homéopathique, de type cathartique.

Il y a un double aveuglement, un double éblouissement selon que l'on passe de l'ombre à la lumière ou de la lumière à l'ombre : c'est déjà ce qu'apprenait le mythe de la caverne, cette autre chambre obscure. Ce qui est nouveau ici par rapport à Platon et aux mythes grecs où la lumière et le soleil sont des agents salvateurs, c'est que pour Nietzsche lumière et soleil ne détiennent pas leur puissance pharmaceutique de la Vérité et du Bien dont ils seraient les images, mais de l'apparence et de l'illusion, de l'aveuglement. Il s'agit là d'une tout autre « version du soleil »³³.

On peut donc devenir aveugle soit en jetant son regard dans l'horrible tréfonds de la nature soit en regardant le soleil car « ni le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face ». Et si la guérison théâtrale est possible par un aveuglement solaire qui se substitue à un aveuglement de type chthonien, c'est que le soleil théâtral n'est qu'un effet de soleil, une ombre, un reflet, un masque qui protège en faisant écran.

On comprend dès lors en quoi la sérénité grecque ne saurait être confondue avec un état de bien-être et de sécurité, et que c'est là une lecture « idéologique », effet de la chambre obscure théâtrale. La sérénité est une notion grave parce qu'elle est indissociable de celle de l'abîme qu'elle dissimule derrière son masque, comme Apollon est un reflet lumineux de Dionysos, son masque qui le cache et le révèle à la fois. Apollon, parce qu'il n'est pas l'antithèse de Dionysos, mais son double inversé, ne peut pas ne pas évoquer son rival. C'est pourquoi si le Grec apollinien contemple avec stupeur le serviteur dithyrambique de Dionysos, cette stupeur est

33. C'est là le beau titre du livre de Bernard Pautrat sur Nietzsche (Seuil, 1971). S'y reporter pour le rapport Nietzsche/Hegel à propos de Dionysos et d'Apollon.

d'autant plus grande « que s'y mêlait le soupçon terrifiant que tout cela, en vérité, ne lui était pas tellement étranger – mieux, que sa conscience apollinienne était seulement un voile qui lui dissimulait le monde dionysiaque ³⁴ ».

« C'est aussi bien dans ses effets que le dionysiaque apparaissait au grec apollinien comme " titanique " et " barbare " sans qu'il pût toutefois se dissimuler la profonde affinité qui l'attachait à ces Titans déchus et à ces héros. Bien plus, il était même obligé de sentir que son existence entière, avec toute sa beauté et sa mesure reposait en fait sur un arrière-fond voilé de souffrance et de connaissance que le dionysiaque lui faisait redécouvrir. Et voici qu'Apollon ne pouvait vivre sans Dionyos ! Le " titanique " et le " barbare " étaient en fin de compte aussi nécessaires que l'apollinien ! ³⁵ »

Double de Dionyos, Apollon n'est pas sa différence externe mais interne ; qu'il ait un double implique que Dionyos puisse se dédoubler, différer de lui-même et qu'il n'est donc pas, comme certains textes le suggèrent, la Présence même ou la Voix de la Vérité, le Père ou la Mère, l'essence de toutes choses qui se présenterait en *propre*. Apollon est une projection à l'extérieur de soi de cette différence interne de Dionyos, sa projection lumineuse, sa manifestation phénoménale inversée ou renversée, son apparition apparente, sa figuration et sa transfiguration rédemptrice. Ce n'est que par un effet de chambre obscure qui le détache et le tronque de ses origines dionysiaques qu'Apollon apparaît comme un dieu autonome.

On peut dire qu'il y a dans *La Naissance de la tragédie* une lecture métaphysique de Dionyos qui tend à faire de ce dieu le père et la mère de toute chose, la voix non déguisée, la vraie voix de la nature ; mais que cette lecture se trouve entamée par cette autre qui affirme que Dionyos ne se donne jamais en propre mais à travers des noms, des figures, des masques et qu'il est donc toujours déjà divisé, morcelé, toujours déjà apollinien (comme Apollon, inversement, est toujours déjà dionysiaque) : Dionyos n'apparaît

34. *La Naissance de la tragédie*, 2.

35. *Ibid.*, 4.

pas en personne mais se dit dans un mythe médiateur entre le dionysiaque et l'apollinien. Dionyos dans la tragédie parle le langage d'Apollon, et si, à la fin, Apollon finit par parler le langage de Dionyos, c'est encore là du langage. La tragédie ne présente donc pas le divin mais le représente. La représentation et le double sont originaires. Sur scène, il n'y a qu'Apollon : le double, comme toujours, a dévoré l'âme de son modèle, a consommé jusqu'à la dernière goutte son identité. S'il y a entre Apollon et Dionyos une alliance fraternelle, si tous deux sont contraints de déployer leurs forces dans une proportion rigoureusement réciproque « et selon la loi de la justice éternelle » ³⁶, l'alliance, Héraclite l'apprend, n'exclut pas l'inimitié et la guerre dont le vainqueur sur scène est Apollon : l'arrière-fond dionysiaque de l'univers ne peut parvenir à la conscience de l'individu que transfiguré par Apollon.

« L'illusion apollinienne se montre pour ce qu'elle est, une manière de voiler continuellement, pendant toute la durée de la tragédie, l'effet proprement dionysiaque, dont la puissance est telle, cependant, qu'à la fin il entraîne le drame apollinien lui-même dans une sphère où celui-ci commence à tenir le langage de la sagesse dionysiaque, se niant lui-même et avec lui son évidence apollinienne. Ainsi le difficile rapport qui est celui de l'apollinien et du dionysiaque dans la tragédie pourrait être symbolisé par l'alliance fraternelle des deux divinités : Dionyos, parlant la langue d'Apollon, mais Apollon, pour finir, la langue de Dionyos – par où la tragédie, comme l'art en général, atteint son but suprême ³⁷. »

« Partout où les puissances dionysiaques se soulèvent avec la violence dont nous faisons aujourd'hui l'épreuve, il faut déjà qu'Apollon, enveloppé de nuées, soit descendu sur nous ³⁸. »

L'erreur de la décadence, c'est d'avoir confondu le triomphe d'Apollon avec son indépendance, et d'avoir cru qu'il pouvait subsister seul, alors qu'il reçoit tout son sens de Dionyos. Il ne saurait y avoir tragédie sans un enchevêtrement des deux pulsions esthétiques ennemies, il ne saurait y avoir

36. *Ibid.*, 25.

37. *Ibid.*, 21.

38. *Ibid.*, 25.

un art strictement apollinien. Et à vouloir supprimer, comme Euripide, Dionysos, l'on court le risque d'être abandonné par Apollon. Le dialogue, dès lors, n'est plus une figuration ni une transformation du mythe mais une simple contre-figuration. Règne alors le masque comme simulacre et simulation, règne le sophiste.

« Parce que tu avais abandonné Dionysos, Apollon t'abandonna aussi. Va débusquer toutes les passions dans leurs tanières et parque-les dans ton domaine, aiguise et lime, pour les discours de tes héros toute ta dialectique de sophiste – tes héros aussi n'ont que des passions simulées et masquées, leurs discours aussi ne sont que masque et simulation³⁹. »

Parce que Nietzsche condamne ici le simulacre, de façon toute platonicienne, éloigné qu'il serait de la vérité, de la présence de Dionysos d'une infinité de degrés; parce qu'il estime nécessaire la référence à Dionysos, même si celui-ci ne peut jamais se donner en propre, sa lecture reste métaphysique. Et pourtant le point de vue métaphysique se trouve déplacé par l'introduction du mythe et du langage dont la nature est de part en part rhétorique comme le montre *Le Livre du philosophe* : si Dionysos parle, il ne peut parler qu'improprement, se donner seulement transposé dans des métaphores et ceci de façon indéfinie.

Comme l'a montré Ph. Lacoue-Labarthe⁴⁰, le détour par la rhétorique est ce qui conduit Nietzsche à une coupure avec une conception métaphysique de l'art, avant même qu'il ait posé l'hypothèse de la volonté de puissance comme force artistique qui crée les fictions, à la fois source du langage et de l'art.

Apollon et Dionysos, ces deux frères ennemis, unissent leurs forces dans la tragédie pour réaliser la fin suprême de l'art : guérir l'homme, rendre l'existence digne d'être vécue. Car l'homme, cet être dissonant, « a besoin pour vivre d'une illusion souveraine » qui jette sur sa nature propre un voile de beauté. Apollon est un nom sous lequel « nous rassemblons ces innombrables illusions de la belle apparence qui

39. *Ibid.*, 10.

40. Cf. « Le Détour » in *Poétique*, 5.

rendent à tout instant la vie digne d'être vécue et vous incitent à vivre l'instant suivant »⁴¹. Le mythe tragique participe des fins propres de l'art qui travaille toujours à la transfiguration du réel, car « nous avons besoin de l'art pour ne pas mourir de la vérité », celle-ci ne faisant qu'un avec l'essence de toute chose, la Moira, la douleur universelle, l'abîme énigmatique et terrifiant.

La sérénité grecque n'est pas le signe d'un état de sécurité bienheureux, mais d'une sensibilité particulièrement aiguë à la souffrance; elle prouve que les Grecs sont un peuple doué pour la souffrance : « combien ce peuple a dû souffrir pour atteindre à tant de beauté⁴² ». Les dieux olympiens dont Hegel soulignait la sérénité, sont une création apollinienne, « des enfants éblouissants du rêve », destinés à détourner le regard des puissances titaniques. Les dieux olympiens ont comme origine les dieux de la terreur dont ils émergent afin de les surmonter. Ils transfigurent la « réalité » pour qu'elle devienne supportable. Grâce au mirage de la beauté, les dieux olympiens, création de l'art, permettent la justification de l'existence humaine :

« Le Grec connaissait et ressentait les terreurs et les atrocités de l'existence; et pour qu'en somme la vie fût possible, il fallait qu'il interposât, entre elles et lui, ces enfants éblouissants du rêve que sont les Olympiens. Car cette méfiance sans égal à l'égard des puissances titaniques de la nature, cette Moira trônant impitoyablement au-delà de tout ce qu'on peut connaître, ce vautour qui ronge Prométhée, le grand ami de l'homme, cet effrayant destin réservé au sage Œdipe, cette malédiction qui pèse sur la race des Atrides et qui contraint Oreste au meurtre de sa mère [intercalé dans un autre manuscrit : * ces Gorgones et ces Méduses *], bref toute la philosophie du dieu sylvestre (...) – les Grecs, eux, par la grâce de ce monde artistique médiateur des Olympiens, n'ont cessé de la surmonter ou, en tout cas, de la voiler et de la dérober au regard. Pour que la vie leur fût possible, il fallait de toute nécessité que les Grecs créassent des dieux : création dont nous avons sans doute à nous représenter le procès comme une lente émergence, sous l'action de la pulsion apollinienne du beau, de l'ordre olympien des dieux de la joie à partir de l'origine hiérarchie titanique des dieux de la terreur. Telles fleurissent des roses sur un buisson d'épines [...]. La même impulsion qui donne jour à l'art,

41. *La Naissance de la tragédie*, 25.

42. *Ibid.*

comme à ce complément et cet accomplissement de l'existence capables de nous inciter à survivre, fut aussi à l'origine du monde olympien dans lequel la « volonté » hellénique se tendait le miroir où s'apparaître transfigurée⁴³ ».

Plus tard Nietzsche ne fera plus de la religion et de l'art grecs une réaction défensive contre la douleur universelle. L'origine de l'art sera mis dans un sentiment affirmatif, la reconnaissance d'une vie forte envers la vie. L'art ne sera plus pensé comme une consolation métaphysique mais comme une forme de *l'amor fati*, de la volonté de l'éternel retour de la vie, avec ses joies et ses souffrances. L'artiste, par sa création, veut la vie encore une fois, sa répétition qui ne va pourtant pas sans différence, sans sélection, sans métamorphose, sans volonté d'illusion. Mais l'illusion se sait alors comme telle, se veut comme telle et non pour donner sens à l'existence humaine. Une conception esthétique du monde se substitue alors à une théodicée (celle-ci, dès *La Naissance*, étant d'ailleurs comprise comme *justification de l'existence humaine* par les dieux qui, vivant à la manière des hommes, montrent que la vie humaine est digne d'être vécue). Désormais concevoir l'art comme un complément et un accomplissement de l'existence lié à un besoin de rédemption devient l'expression typique de la décadence, d'un art chrétien symptomatique d'une morale d'esclave.

« La morale noble, au contraire, la morale des Maîtres, a ses racines dans une triomphante affirmation de soi, c'est une affirmation de la vie par elle-même, une glorification de la vie par elle-même, elle a également besoin de symboles et de pratiques sublimes, mais seulement parce que son cœur déborde. » « Toute la beauté de l'art, tout le *grand art* émane de cette morale : leur essence commune est la reconnaissance⁴⁴. »

43. *Ibid.*, 3.

44. *Le Cas Wagner*, épilogue.

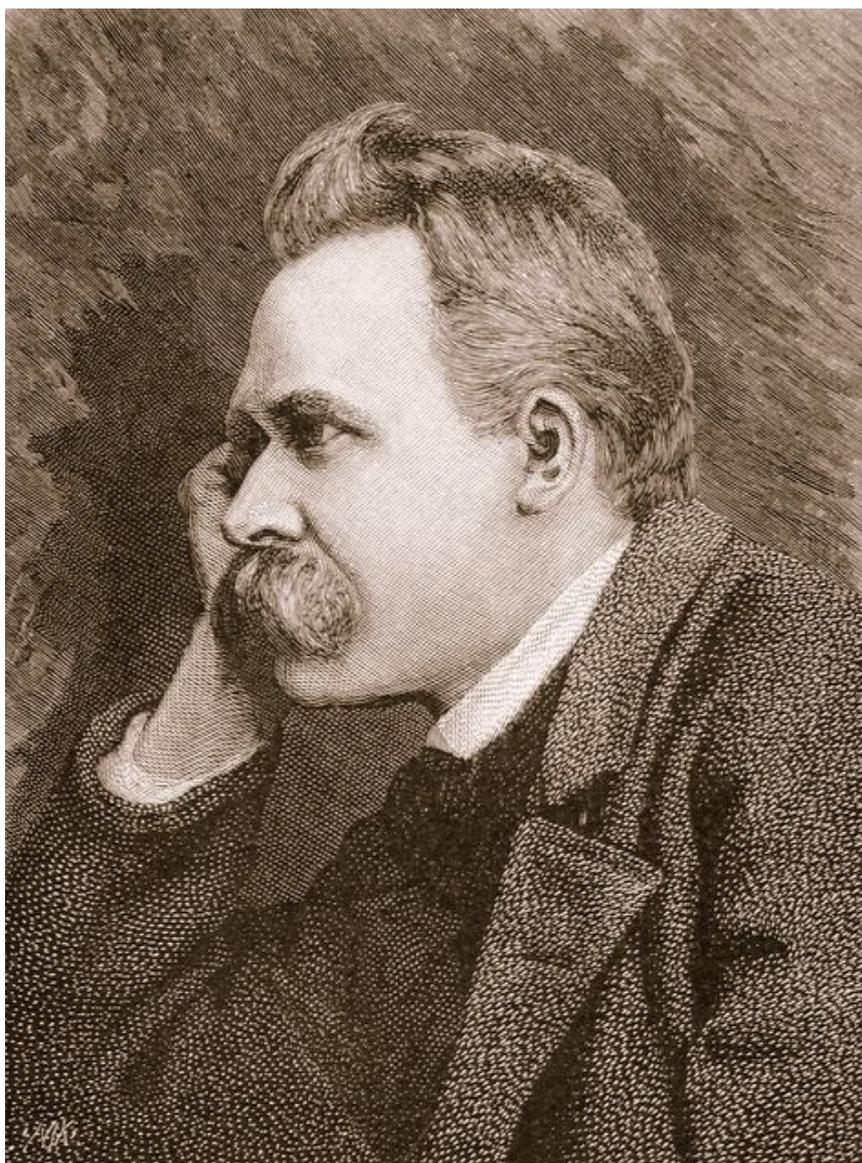
Œdipe(s)

Du pouvoir pharmaceutique de la tragédie nul meilleur exemple que les deux tragédies de Sophocle, *Œdipe-Roi* et *Œdipe à Colone*. Le personnage d'Œdipe qui s'aveugle pour avoir osé regarder dans « l'horrible tréfonds de la nature », dit, en abîme, le pouvoir pharmaceutique de l'aveuglement, essence même du tragique : l'aveuglement d'Œdipe est une mesure préventive qui le prémunit contre un châtement plus cruel menaçant le regard impie qui ose scruter les profondeurs de la mère-nature. L'exemple d'Œdipe dont le regard est blessé après avoir regardé dans la nuit terrifiante de l'abîme et qui réclame comme remède le masque de l'aveuglement n'est pas un exemple parmi d'autres, il est paradigmatique.

Pour saisir le caractère profond d'Œdipe vous ne pouvez en rester aux *dialogues*, à la poésie de Sophocle sous peine de saisir seulement une image lumineuse, une projection du mythe dionysiaque, des roses qui dissimulent un buisson d'épines. Leurrés par la sérénité du personnage atteinte par la double voie de la dialectique et de la transfiguration religieuse, vous oublierez les effroyables prémisses de l'histoire, l'inextricable écheveau du *mythe* œdipien. L'apollinien vous fait oublier le dionysiaque qu'il recouvre du voile de la beauté poétique, vous fait oublier la monstruosité d'Œdipe et peut-être la vôtre, en transformant l'horreur en plaisir tragique. Le théâtre vous rassérène et vous guérit, vous évite peut-être une psychanalyse.

Est-ce dire que Nietzsche, avant Freud, donne une lecture « psychanalytique » du personnage d'Œdipe?

Œdipe? A la différence de Freud, Nietzsche distingue Œdipe tel qu'il apparaît dans les *tragédies* de Sophocle et le *mythe* d'Œdipe. Omettre cette distinction, c'est perdre l'essentiel du sens de la tragédie, de la nature du plaisir



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.

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 frémissants 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 désappris de marcher et de parler, et est sur le point de s'envoler à travers les airs, en dansant. Ses gestes décèlent une enchanteresse béatitude. 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 ; maintenant 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 béatitude et la plus noble satisfaction de l'Un-primordial, se révèle ici sous le fréuissement 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'assouvissent tout d'abord et directement : d'une part, comme le monde d'images 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.)

fois l'artiste de l'ivresse et l'artiste du rêve. C'est comme tel que nous devons le considérer, quand, exalté par l'ivresse dionysiaque jusqu'au mystique renoncement de soi-même, il s'affaisse solitaire, à l'écart des chœurs en délire, et qu'alors, par la puissance du rêve apollinien, son propre état, c'est-à-dire son unité, son identification avec les forces primordiales les plus essentielles du monde, lui est révélé dans une *vision symbolique*.

Après ces prémisses et ces considérations générales, cherchons à reconnaître à quel degré et dans quelle mesure *ces instincts d'art de la nature* ont été développés chez les Grecs : nous nous trouverons par là en état de comprendre et d'apprécier plus profondément le rapport de l'artiste grec avec ses modèles primordiaux, ou, suivant l'expression d'Aristote, « l'imitation de la nature ». On ne peut guère émettre que des hypothèses au sujet des rêves des Grecs, malgré toute la littérature spéciale et les nombreuses anecdotes qui s'y rapportent ; cependant on peut le faire avec une certaine sécurité : en présence de la précision et de la sûreté de leur vision plastique, unies à leur évidente et sincère passion de la couleur, on ne pourra se défendre, à la confusion de tous ceux qui naquirent plus tard, de supposer pour leurs rêves aussi une causalité logique des lignes et des contours, des couleurs et des groupes, un enchaînement des scènes rappelant leurs meilleurs bas-reliefs, dont la perfection et l'incomparable beauté nous autoriseraient certainement, si une comparaison était possible, à qualifier d'« Homères » les Grecs rêvant, et de « Grec rêvant », Homère lui-même : et cela avec une signification plus profonde que si l'homme moderne osait, à propos de ses rêves, se comparer à Shakespeare.

En revanche, nous n'avons plus besoin de former des conjectures pour dévoiler l'immense abîme qui sépare les *Grecs dionysiens* des barbares dionysiens. De tous les confins du vieux monde, — pour ne pas parler ici du nouveau, — de Rome jusqu'à Babylone, nous viennent les témoignages de l'existence de fêtes dionysiennes, dont les spécimens les plus élevés sont, au regard des fêtes dionysiennes grecques, ce que le satyre barbu empruntant au bouc son nom et ses attributs est à Dionysos lui-même. Presque partout l'objet de ces réjouissances est une licence sexuelle effrénée, dont le flot exubérant brise les barrières de la consanguinité et submerge les lois vénérables de la famille : c'est vraiment la plus sauvage bestialité de la nature qui se déchaîne ici, en un mélange horrible de jouissance et de cruauté, qui m'est toujours apparu comme le véritable « philtre de Circé ». Contre la fièvre et la frénésie de ces fêtes qui pénétrèrent jusqu'à eux par tous les chemins de la terre et des eaux, les Grecs semblent avoir été défendus et victorieusement protégés pendant quelque temps par l'orgueilleuse image d'Apollon, à laquelle la tête de Méduse était incapable d'opposer une force plus dangereuse que cette grotesque et brutale violence dionysienne. C'est dans l'art dorique que s'est éternisée cette attitude de majesté dédaigneuse d'Apollon. Mais lorsqu'enfin des racines les plus profondes de l'hellénisme se déchaînèrent de semblables instincts, la

résistance devint plus difficile, et même impossible. L'action du dieu de Delphes se borna alors à arracher des mains de son redoutable ennemi, par une alliance opportune, ses armes meurtrières. Cette alliance est le moment le plus important de l'histoire du culte grec : de quelque côté que l'on regarde, on constate les bouleversements produits par cet événement. Ce fut la réconciliation de deux adversaires, avec la rigoureuse délimitation des lignes frontières que chacun, dorénavant, ne devait plus dépasser, et avec des échanges périodiques et solennels de présents ; au fond, l'abîme ne fut pas comblé. Mais si nous examinons comment, sous l'influence de cette paix finale, se manifesta la puissance dionysienne, nous reconnâmes dans les orgies dionysiaques des Grecs, en les comparant à la déchéance de l'homme au tigre et au singe des Sakhées babyloniennes, la signification de fêtes de rédemption libératrice du monde et de jours de transfiguration. Avec elles, pour la première fois, le joyeux délire de l'art envahit la nature ; pour la première fois, par elles, la destruction du principe d'individuation devient un phénomène artistique. L'exécrable philtre de jouissance et de cruauté devint impuissant : seul le singulier mélange qui forme le double caractère des émotions des rêveurs dionysiens en évoque le souvenir, — comme un baume salutaire rappelle le poison meurtrier, — je veux dire ce phénomène de la souffrance suscitant le plaisir, de l'allégresse arrachant des accents douloureux. De la plus haute joie jaillit le cri de l'horreur ou la plainte brûlante d'une perte irréparable. À travers ces fêtes grecques passe comme un soupir sentimental de la nature gémissant sur son morcellement en individus. Le chant et la mimique de ces rêveurs à l'âme hybride étaient pour le monde grec homérique quelque chose de nouveau et d'inouï : et en particulier, la *musique* dionysienne faisait naître en eux l'effroi et le frisson. Si la musique, en apparence, était déjà connue comme art apollinien, à y regarder de près, elle ne possédait cependant ce caractère qu'en qualité de battement cadencé des ondes du rythme, dont la puissance plastique eût été développée jusqu'à la représentation d'impressions apolliniennes. La musique d'Apollon était une architectonique sonore d'ordre dorique, mais dont les sons étaient fixés par avance, tels ceux des cordes de la cithare. Comme non apollinien, en fut soigneusement écarté cet élément qui est l'essence même de la musique dionysienne et de toute musique, la violence émouvante du son, le torrent unanime [de la mélodie]⁶ et le monde incomparable de l'harmonie. Dans le dithyrambe dionysien, l'homme est entraîné à l'exaltation la plus haute de toutes ses facultés symboliques ; il ressent et veut exprimer des sentiments qu'il n'a jamais éprouvés jusqu'alors : le voile de Maïa s'est déchiré devant ses yeux ; comme génie tutélaire de l'espèce, de la nature elle-même, il est devenu l'Un-absolu. Désormais, l'essence de la nature doit s'exprimer symboliquement ; un nouveau monde de symboles est nécessaire, toute la symbolique corporelle enfin ; non seulement la symbolique des lèvres, du

⁶ Les t. donnaient: «du mélos».

visage, de la parole, mais encore toutes les attitudes et les gestes de la danse, rythmant les mouvements de tous les membres. Alors, avec une véhémence soudaine, les autres forces symboliques, celles de la musique, s'accroissent en rythme, dynamique et harmonie. Pour comprendre ce déchaînement simultané de toutes les forces symboliques, l'homme doit avoir atteint déjà ce haut degré de renoncement qui veut se proclamer symboliquement dans ces forces : l'adepte dithyrambique de Dionysos n'est plus alors compris que de ses pairs ! Avec quelle stupéfaction dut le considérer le Grec apollinien ! Avec une stupéfaction qui fut d'autant plus profonde qu'un frisson s'y mêlait à cette pensée, que tout cela n'était cependant pas si étranger à sa propre nature ; oui, que sa conscience apollinienne n'était qu'un voile qui lui cachait ce monde dionysien.

3.

Pour comprendre cela, il nous faut démolir en quelque sorte pierre à pierre le merveilleux édifice de la *culture apollinienne*, jusqu'à ce que nous apercevions les fondations sur lesquelles il est établi. Nous apercevons tout d'abord, dressées sur le fronton de ce temple, les figures majestueuses des dieux *olympiens*, dont les exploits, rayonnant au loin dans leurs reliefs de marbre, font l'ornement de ses frises. Que l'image d'Apollon se rencontre parmi les autres, comme une divinité au milieu de divinités égales, et qui ne prétend point au rang suprême, ceci ne doit pas nous égarer. Le même instinct qui se personnifia dans Apollon engendra aussi en réalité tout ce monde olympien, dont, en ce sens, Apollon peut être considéré comme le père. Quel besoin inouï, quelle imprescriptible nécessité fit naître ce monde lumineux de créatures olympiennes ?

Quiconque, ayant au cœur une autre religion, approche de ces Olympiens, en quête d'élévation morale, de sainteté, d'immatérielle spiritualité, et cherche en leurs regards l'amour et la pitié, devra bientôt se détourner d'eux, irrité et déçu. Ici, rien ne rappelle l'ascétisme, l'immatérialité ou le devoir : c'est une vie exubérante, triomphante, dans laquelle tout, le bien comme le mal, est également divinisé. Et devant ce fantastique débordement de vitalité, l'observateur demeure interdit et se demande à quel philtre enchanté ces hommes follement joyeux ont pu puiser cette vivifiante ivresse, pour que, de quelque côté qu'ils regardent, leur apparaisse Hélène au doux sourire « planant comme le voluptueux symbole », l'image idéale de leur propre existence. Cependant, nous devons crier à ce contemplateur désenchanté : « Ne t'éloigne pas ; mais écoute d'abord ce que raconte la sagesse populaire des Grecs au sujet de cette vie même, qui se déroule devant toi avec une aussi inexplicable sérénité. D'après l'antique légende, le roi Midas poursuivit longtemps dans la forêt le vieux *Silène*, compagnon de Dionysos, sans pouvoir l'atteindre.

Lorsqu'il eut enfin réussi à s'en emparer, le roi lui demanda quelle était la chose que l'homme devrait préférer à toute autre et estimer au-dessus de tout. Immobile et obstiné, le démon restait muet, jusqu'à ce qu'enfin, contraint par son vainqueur, il éclata de rire et laissa échapper ces paroles : « Race éphémère et misérable, enfant du hasard et de la peine, pourquoi me forces-tu à te révéler ce qu'il vaudrait mieux pour toi ne jamais connaître ? Ce que tu dois préférer à tout, c'est pour toi l'impossible : c'est de n'être pas né, de ne pas *être*, d'être *néant*. Mais, après cela, ce que tu peux désirer de mieux, — c'est de mourir bientôt. »

Qu'est le monde des dieux olympiens au regard de cette sagesse populaire ? C'est la vision pleine d'extase du martyr torturé, opposée à ses supplices.

Maintenant la montagne enchantée de l'Olympe s'entr'ouvre devant nos yeux, et nous en découvrons les assises. Le Grec connut et ressentit les angoisses et les horreurs de l'existence : pour qu'il lui fût possible de vivre, il lui fallut l'évocation de cette protectrice et éblouissante splendeur du rêve olympien. Ce trouble extraordinaire en face des puissances titaniques de la nature, cette Moire trônant sans pitié au-dessus de toute connaissance, ce vautour du grand ami de l'humanité, Prométhée, cet horrible destin du sage Œdipe, cette malédiction de la race des Atrides, qui contraint Oreste au meurtre de sa mère, en un mot toute cette philosophie du dieu des forêts avec les mythes qui s'y rattachent, cette philosophie dont périrent les sombres Étrusques, — tout cela fut, perpétuellement et sans trêve, terrassé, vaincu par les Grecs, tout au moins voilé et écarté de leur regard, à l'aide de ce *monde intermédiaire* et esthétique des dieux olympiens. Pour pouvoir vivre, il fallut que les Grecs, poussés par la plus impérieuse des nécessités, créassent ces dieux ; et nous pouvons nous représenter cette évolution par le spectacle de la primitive théogonie titanique de l'effroi, se transformant sous l'impulsion de cet instinct de beauté apollinienne, et devenant, par d'insensibles transitions, la théogonie de la joie olympienne, — ainsi que d'un buisson d'épines naissent des roses. Comment ce peuple aux émotions si délicates, aux désirs si impétueux, ce peuple si exceptionnellement idoine à la *douleur*, aurait-il pu supporter l'existence, s'il n'en avait contemplé dans ses dieux l'image plus pure et radieuse. Ce même instinct, qui réclame l'art dans la vie, comme l'ornement, le couronnement de l'existence, comme le charme qui nous entraîne à continuer de vivre, engendra aussi le monde olympien, qui fut pour la « volonté » hellénique le miroir où sa propre image se reflétait transfigurée. Ainsi les dieux, en la vivant eux-mêmes, justifient la vie humaine, — unique théodicée satisfaisante ! Au clair soleil de ces dieux de lumière, l'existence apparaît comme digne en soi de l'effort de la vivre, et la véritable *douleur* des hommes homériques est alors d'être privés de cette existence et, avant tout, de penser à la mort prochaine ; de sorte qu'on peut dire maintenant, en renversant la sentence de Silène, que,

« pour eux, la pire des choses est une mort rapide et, en second lieu, de devoir mourir un jour ». Après que, pour la première fois, la plainte a retenti, elle jaillit de nouveau des lèvres d'Achille aux brèves années, elle s'élève de la multitude errante des races humaines semblables aux feuilles dispersées au gré du vent, son écho remplit le déclin de l'âge héroïque. Il n'est pas indigne des plus grands héros de désirer conserver la vie, même au prix d'un travail d'esclave. Sous l'influence apollinienne, la « volonté » désire si violemment cette existence, l'homme homérique s'identifie si complètement avec elle, que sa plainte elle-même se transforme en un hymne à la vie.

Il faut remarquer ici que cette harmonie, si passionnément admirée par l'humanité moderne, cette identification complète de l'homme avec la nature, pour laquelle Schiller a mis en usage l'expression de « naïveté », n'est en aucune façon un phénomène si simple, si évident en lui-même, et en même temps si inévitable, que nous *devions fatalement* le rencontrer au seuil de toute civilisation, comme un paradis de l'humanité : ce préjugé ne pouvait avoir cours qu'à une époque où l'on cherchait le type de l'artiste dans l'*Émile* de Rousseau, et où l'on s'imaginait avoir trouvé en Homère un artiste de cette espèce, un Émile élevé au sein de la nature. Lorsque nous rencontrons le « naïf » dans l'art, nous avons à reconnaître l'apogée de l'action de la culture apollinienne, qui, toujours, doit d'abord renverser un empire de titans, vaincre des monstres, et, par la puissante illusion de rêves joyeux, triompher de la profonde horreur du spectacle du monde et de la plus exaspérée sensibilité à la souffrance. Mais cette naïveté, cette complète absorption dans la beauté de l'apparence, comme elle est rarement atteinte ! Ce qui fait l'inexprimable sublime d'Homère, c'est qu'il est à cette culture populaire apollinienne ce que l'artiste de rêve est à la faculté de rêve du peuple et de la nature en général. La « naïveté » homérique ne doit être comprise que comme la complète victoire de l'illusion apollinienne : c'est une illusion semblable à celles suscitées si souvent par la nature pour en arriver à ses fins. Le dessein véritable est dissimulé sous une trompeuse apparence : nous tendons les bras vers cette image, et, par notre illusion, la nature atteint son but. Chez les Grecs, la « volonté » voulait se contempler elle-même, dans la transfiguration du génie et de l'art ; pour se glorifier, il fallait que les créatures de cette « volonté » se sentissent elles-mêmes dignes d'être glorifiées ; il fallait qu'elles se reconnussent dans une sphère supérieure, sans que la perfection de ce monde idéal agît comme une contrainte ou comme un reproche. Et c'est la sphère de beauté, dans laquelle elles voyaient les Olympiens comme leur propre image. À l'aide de ce mirage de beauté, la « Volonté » hellénique combattit cette aptitude à la souffrance, cette philosophie du mal et de la douleur, apanages corrélatifs de tout instinct artistique : et, tel un monument commémorant sa victoire, se dresse devant nous Homère, l'artiste naïf.

charme de ces luttes que celui qui les contemple soit contraint aussi d'y prendre part !

16.

Nous avons essayé de démontrer par cet exemple historique comment, aussi sûrement que la tragédie ne peut naître que du seul génie de la musique, elle décline et meurt infailliblement en même temps que celui-ci. Pour justifier cette assertion et faire connaître aussi les origines et la genèse de notre sentiment, il nous faut maintenant examiner sans détour les phénomènes contemporains analogues ; il faut nous mêler à ces combats qui se livrent, je viens de le dire, dans les milieux les plus élevés de notre monde moderne, entre l'insatiable optimisme de la connaissance et cette tragique aspiration, ce besoin d'un art indispensable. Je négligerai volontairement les autres influences ennemies qui, à toute époque, ont fait tort à l'art et spécialement à la tragédie, et qui, encore aujourd'hui, exercent un ascendant si puissant que, parmi les arts du théâtre, la farce et le ballet, par exemple, dans une floraison quasi luxurieuse, s'épanouissent en répandant des parfums qui ne sont peut-être pas du goût de chacun. Je parlerai seulement du *plus illustre antagonisme* de la conception tragique du monde, et, par là, j'entends désigner la science, optimiste au plus profond de son essence, avec son ancêtre Socrate en tête. Et ces forces seront aussi appelées par leur nom, qui me semblent le gage d'une *renaissance de la tragédie* — et quelles autres bienheureuses espérances pour l'esprit allemand !

Avant de nous précipiter au milieu de ces combats, couvrons-nous de l'armure des connaissances que nous venons de conquérir. À l'encontre de ceux qui s'appliquent à faire dériver les arts d'un principe unique, comme la source de vie nécessaire de toute œuvre d'art, je contemple ces deux divinités artistiques des Grecs, Apollon et Dionysos, et je reconnais en eux les représentants vivants et évidents de *deux* mondes d'art qui diffèrent essentiellement dans leur nature et leurs fins respectives. Apollon se dresse devant moi, comme le génie du principe d'individuation, qui seul peut réellement susciter la félicité libératrice dans l'apparence trans-figurée ; tandis qu'au cri d'allégresse mystique de Dionysos, le joug de l'individuation est brisé, et la route est ouverte vers les causes génératrices de l'Être, vers le fond le plus secret des choses. Ce contraste inouï, qui sépare comme un abîme l'art plastique, en tant qu'apollinien, et la musique, en tant qu'art dionysien, n'a été discerné que d'un seul parmi les grands penseurs, et cela si nettement que, sans le secours de la symbolique divine des Hellènes, il accorda à la musique le privilège d'une origine et d'un caractère particuliers la distinguant de tous les autres arts, pour la raison qu'elle ne serait pas, comme tous ceux-ci, une reproduction de l'apparence, mais bien une image immédiate de la Volonté elle-même, et représenterait ainsi, *en face de l'élément physique, l'élément*

métaphysique du monde, à côté de toute apparence, la chose en soi (Schopenhauer, *MVR*, I). À l'appui de l'éternelle vérité de cette conception, la plus essentielle de toute esthétique, avec laquelle l'esthétique, au sens plus sérieux du mot, commence seulement, Richard Wagner a établi, dans son *Beethoven*, que la musique doit être jugée d'après des principes esthétiques tout différents de ceux dont on peut se servir à l'égard des autres arts plastiques, et surtout ne doit pas être appréciée selon la « catégorie » de la beauté ; encore qu'une esthétique erronée, au service d'un art faux et dégénéré, se soit habituée, sous l'influence de l'idée de beauté propre au monde plastique, à exiger de la musique un effet semblable à celui des œuvres de l'art plastique, c'est-à-dire la production *du plaisir aux belles formes*.

La constatation de ce prodigieux contraste m'en-traîna irrésistiblement à examiner de plus près l'essence de la tragédie grecque et, partant, la manifestation la plus profonde du génie hellénique. Car, seulement alors, j'eus conscience de posséder le talisman idoine, au mépris de la phraséologie de notre esthétique courante, à évoquer, incarné devant mon âme, le problème fondamental de la tragédie. La vision de l'Hellénisme qu'il me fut ainsi donné de percevoir fut si étrange, si parti-culière, que je me vis obligé d'en conclure que, nonobstant la morgue de ses façons, notre science hellénique classique semble jusqu'ici s'être exclusivement amusée d'un spectacle d'ombres chinoises et accommodée d'apparences superficielles.

Nous pourrions peut-être aborder ce problème fondamental en nous demandant : quel effet esthétique prend naissance lorsque ces impulsions artistiques apollinienne et dionysienne, scindées et distinctes en soi, concourent parallèlement à une action commune ? Ou, sous une forme plus concise : quel est le rapport de la musique à l'image et à l'idée ? — Schopenhauer, dont Wagner a proclamé, sur ce point spécial, la clairvoyance et la lucidité s'exprime à ce sujet de la manière la plus explicite dans le passage suivant que je reproduis ici tout entier (*MVR*, I) : « D'après tout ce qui précède, nous pouvons considérer le monde des apparences, ou la nature, et la musique, comme deux expressions différentes d'une même chose, laquelle chose elle-même est ainsi, pour l'analogie de ces deux expressions, l'unique truchement intermédiaire dont la connaissance est indispensable pour distinguer cette analogie. En effet, la musique, si on la considère en tant qu'expression du monde, est une langue générale au plus haut degré, qui est même à la généralité des idées dans un rapport identique à celui qui existe entre ces idées et les choses concrètes. Mais sa généralité n'est en aucune sorte cette généralité vide de l'abstraction ; elle est d'une tout autre espèce et inséparable d'une précision évidente et intelligible à chacun. Elle ressemble en cela aux figures géométriques et aux nombres, qui, en qualité de formes générales de tous objets possibles de l'expérience et applicables à tous *a priori*, ont un sens précis, non pas abstrait, mais intelligible à la perception et courant. Toutes les impulsions, les émotions, les

manifestations de la volonté imaginables, toutes ces contingences de l'âme humaine jetées par la raison dans l'immensité négative de la notion de " sentiment ", peuvent être exprimées à l'aide de la multitude infinie des mélodies possibles, mais toujours exclusivement dans la généralité de la forme pure, sans la substance, toujours seulement en tant que chose en soi, non pas en tant qu'apparence, en quelque sorte comme l'âme de l'apparence, incorporellement. Ce rapport intime, qui existe entre la musique et la véritable essence de toutes choses, nous explique aussi pourquoi, lorsqu'au prétexte d'une scène, d'une action, d'un événement, d'un milieu quelconques, résonne une musique adéquate, celle-ci semble nous en révéler la signification la plus secrète et s'affirme le plus exact et le plus lumineux des commentaires ; et nous comprenons également comment celui qui s'abandonne sans réserve à l'impression produite par une symphonie croit voir se dérouler devant ses yeux tous les événements imaginables de la vie et du monde. Cependant, à la réflexion, il ne peut alléguer aucune ressemblance entre ces combinaisons sonores et les objets évoqués par leur audition. Car, je l'ai déjà dit, la musique diffère de tous les autres arts en ceci qu'elle n'est pas la reproduction de l'apparence, ou mieux, de l'adéquate objectivité de la volonté, mais bien l'image immédiate de la volonté elle-même, et représente ainsi, en face de l'élément physique, l'élément métaphysique du monde, à côté de toute apparence, la chose en soi. On pourrait donc définir le monde aussi bien musique matérialisée que " volonté matérialisée " et l'on comprend ainsi pourquoi la musique confère aussitôt à tout tableau, à toute scène de la vie réelle, une signification plus haute et cela, certes, avec une puissance d'autant plus grande que l'analogie est plus étroite entre sa mélodie et l'apparence dont il s'agit. C'est ce qui fait qu'il est possible d'adjoindre à la musique un poème comme chant, une description figurée comme pantomime, ou les deux réunis comme opéra. De tels tableaux isolés de la vie humaine, adaptés au langage général de la musique, ne lui sont jamais, de toute nécessité, connexes et corrélatifs ; ils n'ont avec elle d'autre rapport que celui d'un exemple facultatif vis-à-vis d'une notion générale ; ils représentent, grâce à la précision de la réalité, ce que la musique exprime à l'aide de la généralité de forme pure de la sensation. Car les mélodies sont jusqu'à un certain point, comme les idées générales, un *abstractum* de la réalité. En effet celle-ci, c'est-à-dire le monde des choses concrètes, fournit le perceptible, le particulier et l'individuel, le cas isolé, aussi bien à la généralité des idées qu'à celle des mélodies ; mais ces deux généralités sont à certains égards opposées l'une à l'autre, en ce sens que les idées contiennent seulement les formes tout d'abord et en premier lieu abstraites de la perception, en quelque sorte l'écorce superficielle détachée des choses, et sont, par conséquent, des abstractions absolues, tandis que la musique donne le noyau préexistant, la substance la plus intime de tout phénomène apparent, le cœur même de choses. Ce rapport s'exprimerait parfaitement au moyen de la terminologie des scholastiques, en disant : les idées sont l'*universalia post rem*, mais la musique

donne l'*universalia ante rem*, et la réalité l'*universalia in re*. — Ainsi qu'il a été dit déjà, la raison pour laquelle il est possible d'établir une relation entre une composition musicale et une représentation perceptible, est que toutes deux sont seulement des expressions totalement distinctes de la même essence intime du monde. Aussi lorsque, dans un cas déterminé, cette relation se manifeste avec évidence, lorsque le compositeur a su rendre, dans la langue générale de la musique, les mouvements de la volonté qui constituent la matière essentielle, le noyau d'un événement donné, alors la mélodie du *Lied*, la musique de l'opéra sont expressives. Mais cette analogie discernée par le musicien doit être chez lui le résultat de la perception immédiate de l'essence du monde, à l'insu de sa raison, et non pas une imitation consciente, préméditée, et obtenue par l'intermédiaire des idées. Autrement, la musique n'exprime pas l'essence intime du monde, la volonté elle-même, elle est seulement l'imitation incomplète de son apparence ; ainsi qu'il advient pour toute musique spécialement imitative. »

Donc, selon Schopenhauer, nous comprenons la musique immédiatement en tant que langage de la volonté, et nous sentons notre imagination in-citée à donner une forme à ce monde d'esprits dont la voix nous parle, ce monde invisible et pourtant si tumultueusement agité, et à l'incarner dans un symbole analogue. D'autre part, l'image et l'idée, sous l'influence efficiente d'une musique vraiment adéquate, acquièrent une signification supérieure. L'art dionysien exerce ainsi deux sortes d'effets sur les ressources artistiques apolliniennes : la musique excite à la *perception symbolique* de la généralité dionysienne, et la musique confère alors à l'image allégorique *sa portée la plus haute*. De ces faits positifs, compréhensibles en soi et accessibles à tout esprit sérieux et réfléchi, je conclus que la musique a le pouvoir de donner naissance au *mythe*, c'est-à-dire au plus significatif des symboles, et précisément au mythe *tragique*, au mythe qui exprime en paraboles la connaissance dionysienne. À propos du phénomène du lyrique, j'ai montré comment, chez le poète lyrique, la musique aspire à manifester sa nature essentielle en des images apolliniennes. Figurons-nous, à présent, que la musique, à l'apogée de son essor, soit obligée de chercher à aboutir à une incarnation pareillement accomplie, nous devons admettre qu'elle sache trouver aussi l'expression symbolique adéquate à la sagesse dionysienne qui lui est propre ; et où nous faudrait-il découvrir cette expression, si ce n'est dans la tragédie, et, d'une façon générale, dans la notion du *tragique* ?

Le tragique ne peut être légitimement dérivé de la nature essentielle de l'art, telle qu'on la conçoit d'ordinaire uniquement selon les catégories de l'apparence et de la beauté ; le seul esprit de la musique nous fait comprendre qu'une joie puisse résulter de l'anéantissement de l'individu. Car, au spectacle des exemples isolés de cet anéantissement, s'éclaire pour nous le phénomène éternel de l'art dionysien, qui montre la volonté dans sa toute-puissance, en quelque sorte derrière le principe d'individuation, l'éternelle vie au delà de toute

apparence et en dépit de tout anéantissement. La joie métaphysique ressentie du tragique est une traduction de l'inconsciente sagesse dionysienne dans le langage du symbole. Le héros, la plus haute manifestation apparente de la volonté, est annihilé pour notre plaisir, parce qu'il n'est, malgré tout, qu'une apparence, et que l'éternelle vie de la volonté n'est pas effleurée par son anéantissement. « Nous croyons à la vie éternelle, » proclame la tragédie ; tandis que la musique est l'Idée immédiate de cette vie. L'art plastique a un but tout différent : ici, Apollon triomphe de la souffrance de l'individu à l'aide de la glorification radieuse de *l'éternité de l'apparence* ; ici la beauté l'emporte sur le mal inhérent à la vie, la douleur est, dans un certain sens, mensongèrement supprimée des traits de la nature. Dans l'art dionysien et dans sa symbolique tragique, cette même nature nous parle d'une voix non déguisée, de sa voix véritable, et nous dit : « Sois tel que je suis moi-même ! Parmi la perpétuelle métamorphose des apparences, l'aïeule primordiale, l'éternelle créatrice, l'impulsion de vie éternellement coactive, s'assouvissant éternellement à cette variabilité de l'apparence ! »

17.

L'art dionysien lui aussi veut nous convaincre de l'éternelle joie qui est attachée à l'existence ; seulement, nous ne devons pas chercher cette joie dans les apparences, mais derrière les apparences. Nous devons reconnaître que tout ce qui naît doit être prêt pour un douloureux déclin, nous sommes forcés de plonger notre regard dans l'horrible de l'existence individuelle — et cependant la terreur ne doit pas nous glacer : une consolation métaphysique nous arrache momentanément à l'engrenage des migrations éphémères. Nous sommes véritablement, pour de courts instants, l'essence *primordiale* elle-même, et nous en ressentons l'appétence et la joie effrénées à l'existence ; la lutte, la torture, l'anéantissement des apparences, nous apparaissent désormais comme nécessaires, en face de l'intempérante profusion d'innombrables formes de vie qui se pressent et se heurtent, en présence de la fécondité surabondante de l'universelle Volonté. L'aiguillon furieux de ces tourments vient nous blesser au moment même où nous nous sommes, en quelque sorte, identifiés à l'incommensurable joie primordiale à l'existence, où nous pressentons, dans l'extase dionysienne, l'immuabilité et l'éternité de cette joie. En dépit de l'effroi et de la pitié, nous goûtons la félicité de vivre, non pas en tant qu'individus, mais en tant que la vie *une*, totale, confondus et absorbés dans sa joie créatrice.

L'histoire des origines de la tragédie grecque nous révèle maintenant, avec une lumineuse précision, comment l'œuvre d'art tragique des Grecs naquit réellement du génie de la musique ; et, à l'aide de cette pensée, nous croyons avoir exactement interprété, pour la première fois, le sens primitif et si singulier du chœur. Mais nous devons convenir, en même temps, que la portée du mythe

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.

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.

of their dreams would certainly justify us, if comparison were possible, in describing the dreaming Greeks as Homers and Homer as a dreaming Greek – and in a more profound sense than if a modern dared were to compare his dreaming with that of Shakespeare.

By contrast, there is no need for speculation when it comes to revealing the vast gulf which separated the *Dionysiac Greeks* from the Dionysiac Barbarians. From all corners of the ancient world (leaving aside the modern one in this instance), from Rome to Babylon, we can demonstrate the existence of Dionysiac festivals of a type which, at best, stands in the same relation to the Greek festivals as the bearded satyr, whose name and attributes were borrowed from the goat, stands to Dionysos himself. Almost everywhere an excess of sexual indiscipline, which flooded in waves over all family life and its venerable statutes, lay at the heart of such festivals. Here the very wildest of nature's beasts were unleashed, up to and including that repulsive mixture of sensuality and cruelty which has always struck me as the true 'witches' brew'. Although news of these festivals reached them by every sea- and land-route, the Greeks appear, for a time, to have been completely protected and insulated from their feverish stirrings by the figure of Apollo, who reared up in all his pride, there being no more dangerous power for him to confront with the Medusa's head than this crude, grotesque manifestation of the Dionysiac. Apollo's attitude of majestic rejection is eternalized in Doric art. Such resistance became more problematic and even impossible when, eventually, similar shoots sprang from the deepest root of the Hellenic character; now the work of the Delphic God was limited to taking the weapons of destruction out of the hands of his mighty opponent in a timely act of reconciliation. This reconciliation is the most important moment in the history of Greek religion; wherever one looks, one can see the revolutionary consequences of this event. It was the reconciliation of two opponents, with a precise delineation of the borders which each now had to respect and with the periodic exchange of honorific gifts; fundamentally the chasm had not been bridged. Yet if we now look at how the power of the Dionysiac manifested itself under pressure from that peace-treaty, we can see that, in contrast to the Babylonian Sacaea, where human beings regressed to the condition of tigers and monkeys, the significance of the Greeks' Dionysiac orgies was that of festivals of universal release and redemption and days of transfiguration. Here for the first time the jubilation of nature achieves expression as art, here for the first time the tearing-apart of the *principium*

individuationis becomes an artistic phenomenon. That repulsive witches' brew of sensuality and cruelty was powerless here; the only reminder of it (in the way that medicines recall deadly poisons) is to be found in the strange mixture and duality in the affects of the Dionysiac enthusiasts, that phenomenon whereby pain awakens pleasure while rejoicing wrings cries of agony from the breast. From highest joy there comes a cry of horror or a yearning lament at some irredeemable loss. In those Greek festivals there erupts what one might call a sentimental tendency in nature, as if it had cause to sigh over its dismemberment into individuals. The singing and expressive gestures of such enthusiasts in their two-fold mood was something new and unheard-of in the Homeric-Greek world; Dionysiac music in particular elicited terror and horror from them. Although it seems that music was already familiar to the Greeks as an Apolline art, they only knew it, strictly speaking, in the form of a wave-like rhythm with an image-making power which they developed to represent Apolline states. The music of Apollo was Doric architectonics in sound, but only in the kind of hinted-at tones characteristic of the *cithara*. It keeps at a distance, as something un-Apolline, the very element which defines the character of Dionysiac music (and thus of music generally): the power of its sound to shake us to our very foundations, the unified stream of melody and the quite incomparable world of harmony. In the Dionysiac dithyramb³⁵ man is stimulated to the highest intensification of his symbolic powers; something that he has never felt before urgently demands to be expressed: the destruction of the veil of maya, one-ness as the genius of humankind, indeed of nature itself. The essence of nature is bent on expressing itself; a new world of symbols is required, firstly the symbolism of the entire body, not just of the mouth, the face, the word, but the full gesture of dance with its rhythmical movement of every limb. Then there is a sudden, tempestuous growth in music's other symbolic powers, in rhythm, dynamics, and harmony. To comprehend this complete unchaining of all symbolic powers, a man must already have reached that height of self-abandonment which seeks symbolic expression in those powers: thus the dithyrambic servant of Dionysos can only be understood by his own kind! With what astonishment the Apolline Greeks must have regarded him! With an astonishment enlarged by the added horror of realizing that all this was not so foreign to them after all, indeed that their Apolline consciousness only hid this Dionysiac world from them like a veil.

³⁵ A choral song originally part of the cult of Dionysos.

In order to understand this, we need to dismantle the artful edifice of *Apolline culture* stone by stone, as it were, until we catch sight of the foundations on which it rests. The first things we observe here are the magnificent figures of the *Olympian* gods who stand on the gables of this building and whose deeds, represented in reliefs which can be seen gleaming from afar, adorn its friezes. If Apollo is also amongst their number, as just one god alongside others and without laying claim to the leading position, we should not allow this fact to confuse us. The very same drive which assumed sensuous form in Apollo gave birth to that entire Olympian world, and in this sense we are entitled to regard Apollo as its father. What, then, was the enormous need that gave rise to such a luminous company of Olympic beings?

Anyone who approaches these Olympians with another religion in his heart and proceeds to look for signs of moral loftiness in them, or indeed holiness, or incorporeal spirituality, or a loving gaze filled with compassion, will soon be forced to turn his back on them in dismay and disappointment. Nothing here reminds us of asceticism (*Askese*), of spirituality and duty; everything here speaks only of over-brimming, indeed triumphant existence, where everything that exists has been deified, regardless of whether it is good or evil. Thus the spectator may stand in some perplexity before this fantastic superabundance of life, asking himself what magic potion these people can have drunk which makes them see Helen, 'hovering in sweet sensuality',³⁶ smiling at them wherever they look, the ideal image of their own existence. Yet we must call out to this spectator who has already turned away: 'Do not go away, but listen first to what popular Greek wisdom has to say about this inexplicably serene existence you see spread out before you here.' An ancient legend recounts how King Midas hunted long in the forest for the wise *Silenus*,³⁷ companion of Dionysos, but failed to catch him. When

³⁶ Goethe, *Faust* I, 2603ff.

³⁷ It is unclear whether 'Silenus' is originally a proper name or a descriptive term for a kind of forest daemon; Nietzsche takes it as a proper name here. In any case Silenus is (or the silens are) represented on early vase paintings as beings in which properties of the human being and the horse are combined. The distinction between silens and 'satyrs' (also composite creatures with human and equine properties) is also originally unclear. Neither silens nor satyrs have originally any connection with Dionysos, nor do they have any goat-like properties. In the post-classical (Hellenistic) period Silenus tends to establish itself as the proper name for the older leader of a group of satyrs in the service of Dionysus, and both Silenus and the satyrs tend to be confused with another, originally quite distinct, forest daemon, Pan, who had human and goat-like attributes. Nietzsche's great

Silenus has finally fallen into his hands, the King asks what is the best and most excellent thing for human beings. Stiff and unmoving, the daemon remains silent until, forced by the King to speak, he finally breaks out in shrill laughter and says: 'Wretched, ephemeral race, children of chance and tribulation, why do you force me to tell you the very thing which it would be most profitable for you *not* to hear? The very best thing is utterly beyond your reach not to have been born, not to *be*, to be *nothing*. However, the second best thing for you is: to die soon.'³⁸

How does the world of the Olympian gods relate to this piece of popular wisdom? The relationship is that of the ecstatic vision of a tortured martyr to his torments.

The Olympian magic mountain now opens up, as it were, and shows us its roots. The Greeks knew and felt the terrors and horrors of existence; in order to live at all they had to place in front of these things the resplendent, dream-born figures of the Olympians. That enormous distrust of the Titanic forces of nature, that *moira*³⁹ which throned, unpitiful, above all knowledge, that vulture of man's great friend, Prometheus, that terrifying lot drawn by the wise Oedipus, that curse upon the family of Atreus⁴⁰ which compels Orestes to kill his mother, in short that whole philosophy of the wood-god, together with its mythic examples, which destroyed the melancholy Etruscans – all this was constantly and repeatedly overcome by the Greeks, or at least veiled and withdrawn from view, by means of the artistic *middle world* of the Olympians. In order to be able to live, the Greeks were obliged, by the most profound compulsion, to create these gods. This process is probably to be imagined as taking place gradually, so that, under the influence of the Apolline instinct (*Trieb*) for beauty, the Olympian divine order of joy developed out of the original, Titanic divine order of terror in a series of slow transitions, in much the same way as roses burst forth from a thicket of thorns. How else could that people have borne existence, given their extreme sensitivity, their stormy desires, their unique gift

opponent, Wilamowitz-Möllendorff (see 'Introduction' above p. xxviii) in his review of *Birth of Tragedy* makes a great fuss about the fact that Nietzsche takes this post-classical conflation of the horse-like Silenus, the satyrs, and the goat-like Pan and projects it back into the period before the origin of Attic tragedy; see Wilamowitz-Möllendorff, 'Zukunftsphilologie!' in *Der Streit um Nietzsches 'Geburt der Tragödie'*, ed. K. Gründer (Hildesheim, Olms-Verlag, 1989), pp. 32f, 46f.

³⁸ Translation of a passage from *Eudemos*, a dialogue by Aristotle of which only fragments survive.

³⁹ Fate.

⁴⁰ The way in which the curse on the house of Atreus works itself out in successive generations (eventually causing Orestes to kill his mother) is the subject of Aeschylus' trilogy *The Oresteia*.

for *suffering*, if that same existence had not been shown to them in their gods, suffused with a higher glory? The same drive which calls art into being to complete and perfect existence and thus to seduce us into continuing to live, also gave rise to the world of the Olympians in which the Hellenic 'Will' held up a transfiguring mirror to itself. Thus gods justify the life of men by living it themselves – the only satisfactory theodicy! Under the bright sunshine of such gods existence is felt to be worth attaining, and the real *pain* of Homeric man refers to his departure from this existence, particularly to imminent departure, so that one might say of them, reversing the wisdom of Silenus, that 'the very worst thing for them was to die soon, the second worst ever to die at all'. If a lament is ever heard, it sings of short-lived Achilles, of the generations of men changing and succeeding one another like leaves on the trees,⁴¹ of the demise of the heroic age.⁴² It is not unworthy of the greatest hero to long to go on living, even as a day-labourer.⁴³ So stormily does the 'Will', on the level of the Apolline, demand this existence, so utterly at one with it does Homeric man feel himself to be, that even his lament turns into a song in praise of being.

At this point it must be said that this harmony, which modern men look on with such longing, this unity of man with nature, to which Schiller applied the now generally accepted art-word 'naive',⁴⁴ is by no means such a simple, so-to-speak inevitable condition which emerges of its own accord and which we would be *bound* to encounter at the threshold of every culture, as a human paradise; people could only believe this at a time when they were bent on thinking of Rousseau's *Emile* as an artist, and entertained the illusion that in Homer they had found just such an artist as *Emile*, reared at the heart of nature. Wherever we encounter the 'naive' in art, we have to recognize that it is the supreme effect of Apolline culture; as such, it first had to overthrow the realm of the Titans and slay monsters, and, by employing powerful delusions and intensely pleasurable illusions, gain victory over a terrifyingly profound view of the world and the most acute sensitivity to suffering. But how rarely is that complete enthrallment in the beauty of semblance which we call the naive actually achieved! And how

⁴¹ *Iliad* XXI. 464f. ⁴² Hesiod, *Works and Days*, 109ff and 174ff.

⁴³ When Odysseus meets the shade of Achilles in the underworld (*Odyssey* XI. 487ff.) the latter claims that he would rather be a landless day-labourer on earth than king of all the dead.

⁴⁴ In his essay *On Naive and Sentimental Poetry* Schiller distinguishes between works of verbal art that present themselves as direct, immediate, spontaneous responses to nature ('naive' literature), and works that express the author's more-or-less conscious reflection on experience ('sentimental' literature).

ineffably sublime, for this very reason, is *Homer*, who, as an individual, stands in the same relation to that Apolline popular culture as the individual dream-artist does to the people's capacity for dreaming and indeed to that of nature in general. Homeric 'naïveté' can be understood only as the complete victory of Apolline illusion; it is an illusion of the kind so frequently employed by nature to achieve its aims. The true goal is obscured by a deluding image; we stretch out our hands towards the image, and nature achieves its goal by means of this deception. In the Greeks the 'Will' wanted to gaze on a vision of itself as transfigured by genius⁴⁵ and the world of art; in order that the Will might glorify itself its creatures too had to feel themselves to be worthy of glorification; they had to recognize a reflection of themselves in a higher sphere without feeling that the perfected world of their vision was an imperative or a reproach. This is the sphere of beauty in which they saw their mirror images, the Olympians. With this reflection (*Spiegelung*) of beauty the Hellenic 'Will' fought against the talent for suffering and for the wisdom of suffering which is the correlative of artistic talent; as a monument to its victory, Homer stands before us, the naive artist.

4

The analogy with dream tells us something about this naive artist. If we imagine the dreamer calling out to himself in the midst of the illusory dream world, but without disturbing it, 'It is a dream, I will dream on', and if this compels us to conclude that he is deriving intense inward pleasure from looking at the dream, but if on the other hand the ability to dream with such inner pleasure in looking depends on us having entirely forgotten the day and its terrible importuning, then we may interpret all of these phenomena, under the guidance of Apollo, the diviner of dreams, roughly as follows. There is no doubt that, of the two halves of our lives, the waking and the dreaming half, the former strikes us as being the more privileged, important, dignified, and worthy of being lived, indeed the only half that truly is lived; nevertheless, although it may seem paradoxical, I wish to assert that the very opposite evaluation of dream holds true for that mysterious ground of our being of which we are an appearance (*Erscheinung*). The more I become aware of those all-powerful artistic drives in nature, and of a fervent longing in them for semblance, for their redemption and release in semblance,

⁴⁵ By *Genius* here Nietzsche means not just some individual gift, but rather a universal inspirational spirit on which individual artists draw.

By elaborating this historical example we have tried to make one thing clear: it is certain that tragedy perishes with the disappearance of the spirit of music, and it is just as certain that this spirit alone can give birth to tragedy. To take the edge off this unusual assertion and, at the same time, to reveal the origin of this insight of ours, we must now look with clear eyes at analogous phenomena in the present; we must enter into the thick of the battles being waged between insatiable, optimistic knowledge and the tragic need for art in the highest spheres of the world today. In doing so, I shall disregard all the other hostile drives which are at work against art, and specifically against tragedy, in every age, and which at present are spreading their influence so triumphantly that, for example, of all the theatrical arts only farce and ballet are growing rampant and bearing blooms which perhaps do not smell sweet to everyone. I shall speak only of the *most illustrious opposition* to the tragic view of the world, by which I mean science, optimistic to its deepest core, with its ancestor Socrates at the head of it. Thereafter I intend to name the forces which seem to me to guarantee a *rebirth of tragedy* – and some other blissful hopes for the German character!

Before plunging into the thick of these battles, let us first put on the armour of the insights we have gained so far. In contrast to all those who are determined to derive the arts from a single principle, as the necessary source of life for every work of art, I have kept my gaze fixed on those two artistic deities of the Greeks, Apollo and Dionysos, in whom I discern the living and visible representatives of *two* art-worlds which differ in their deepest essence and highest goals. Apollo stands before me as the transfiguring genius of the *principium individuationis*, through whom alone release and redemption in semblance can truly be attained, whereas under the mystical, jubilant shout of Dionysos the spell of individuation is broken, and the path to the Mothers of Being,¹²⁸ to the innermost core of things, is laid open. This enormous opposition, which opens up as a gaping gulf between plastic, Apolline, art and the Dionysiac art of music, was revealed to one, and one alone, of the great thinkers so forcibly that, even without being guided by the symbolism of the Hellenic gods, he

¹²⁸ In the second part of *Faust* the hero wishes to summon up Helen of Troy from the dead. To do so, he is told, he must descend to 'the mothers' as the mythical sources of the power to bring things to life (*Faust II*, 6212–93).

attributed to music a different character and origin from all other arts, because music is not, as all the others are, a copy of appearances, but a direct copy of the Will itself, so that it represents *the metaphysical in relation to all that is physical in the world*, the thing-in-itself in relation to all appearances. In confirmation of its eternal truth, Richard Wagner has put his own stamp on this insight, the most important in all aesthetics (and the insight with which aesthetics, in any serious sense, begins), when he writes, in his 'Beethoven', that music is to be assessed by quite different aesthetic criteria from those which apply to all image-making arts, and not at all by the category of beauty; and this, he asserts, is the case, despite the fact that an erroneous aesthetics, following the example of misguided and degenerate art and basing itself on a concept of beauty which is valid in the world of image-making, has been in the habit of demanding from music the same effect as is demanded of the arts of image-making, namely that it should arouse *pleasure in beautiful forms*. After I had grasped this enormous opposition, I felt strongly compelled to get closer to the essence of Greek tragedy and thus to the most profound revelation of the Hellenic genius; for only now did I feel that I had the magic at my command which would enable me to get beyond the phraseology of our usual aesthetics, and to conjure up the original problem of tragedy in physical form before my very soul. Thereby I was granted such a surprising and strange look into the nature of the Hellenic that I could not avoid the impression that our classical-Hellenic scholarship, for all its proud gestures, had so far known no better, in the main, than to ruminate contentedly on externals and shadow-plays.

We might perhaps touch on that original problem with this question: what aesthetic effect is created when the inherently separate artistic powers of the Apolline and the Dionysiac become active alongside one another? Or, more briefly, how does music relate to image and concept? Schopenhauer, whom Richard Wagner praises for the supreme clarity and transparency of his presentation on this particular point, deals with it most fully in the following passage, which I shall now reproduce in full:

As a result of all this, we can regard the phenomenal world, or nature, and music as two different expressions of the same thing; and this thing itself is therefore the only medium of their analogy, a knowledge of which is required if we are to understand that analogy. Accordingly, music, if regarded as an expression of the world, is in the highest degree a universal language that is related to the universality of

concepts much as these are related to the particular things. Yet its universality is by no means that empty universality of abstraction, but is of quite a different kind; it is united with thorough and unmistakable distinctness. In this respect it is like geometrical figures and numbers, which are the universal forms of all possible objects of experience and are *a priori* applicable to them all, and yet are not abstract, but perceptible and thoroughly definite. All possible efforts, stirrings, and manifestations of the will, all the events that occur within man himself and are included by the reasoning faculty in the wide, negative concept of feeling, can be expressed by the infinite number of possible melodies, but always in the universality of mere form without the material, always only according to the in-itself, not to the phenomenon, as it were the innermost soul of the phenomenon without the body. This close relation that music has to the true nature of all things can also explain the fact that, when music suitable to any scene, action, event, or environment is played, it seems to disclose to us its most secret meaning, and appears to be the most accurate and distinct commentary on it. Moreover, to the man who gives himself up entirely to the impression of a symphony, it is as if he saw all the possible events of life and of the world passing by within himself. Yet if he reflects, he cannot assert any likeness between that piece of music and the things that passed through his mind. For, as we have said, music differs from all the other arts by the fact that it is not a copy of the phenomenon, or, more exactly, of the will's adequate objectivity, but is directly a copy of the will itself, and therefore expresses the metaphysical to everything physical in the world, the thing-in-itself to every phenomenon. Accordingly, we could just as well call the world embodied music as embodied will; this is the reason why music makes every picture, indeed every scene from real life and from the world, at once appear in enhanced significance, and this is, of course, all the greater, the more analogous its melody is to the inner spirit of the given phenomenon. It is due to this that we are able to set a poem to music as a song, or a perceptive presentation as a pantomime, or both as opera. Such individual pictures of human life, set to the universal language of music, are never bound to it or correspond to it with absolute necessity, but stand to it only in the relation of an example, chosen at random, to a universal concept. They express in the distinctness of reality what music asserts in the universality of mere form. For, to a certain extent, melodies are, like universal concepts, an abstraction from reality. This reality, and hence the world of particular things, furnishes what is perceptive, special, and individual, the particular case, both to the universality of the concepts and to that of the melodies. These two universalities, however, are in a certain respect opposed to each other, since the concepts contain only the forms, first of all abstracted from perception, so to speak the stripped-off outer shell of things; hence they are quite properly *abstracta*. Music, on the other hand, gives the innermost kernel preceding all form, or the heart of things. This relation could very well be expressed in the language of the scholastics by saying that the

concepts are the *universalia post rem*,¹²⁹ but music gives the *universalia ante rem*, and reality the *universalia in re*. Even other examples, just as arbitrarily chosen, of the universal expressed in a poem could correspond in the same degree to the general significance of the melody assigned to this poem; and so the same composition is suitable to many verses; hence also the *vaudeville*. But that generally a relation between a composition and a perceptive expression is possible is due, as we have said, to the fact that the two are simply quite different expressions of the same inner nature of the world. Now when in the particular case such a relation actually exists, thus when the composer has known how to express in the universal language of music the stirrings of will that constitute the kernel of an event, then the melody of the song, the music of the opera, is expressive. But the analogy discovered by the composer between these two must have come from the immediate knowledge of the inner nature of the world unknown to his faculty of reason; it cannot be an imitation brought about with conscious intention by means of concepts. Otherwise the music does not express the inner nature of the will itself, but merely imitates its phenomenon inadequately. All really imitative music does this. (*World as Will and Representation*, I, p. 309)

Thus, according to Schopenhauer, we understand music, the language of the Will, directly, and feel our fantasy stimulated to create an analogous example that will give shape and body to this spirit-world which speaks to us and which, although invisible, is so full of movement and life. On the other hand, image and concept acquire a heightened significance under the influence of the kind of music which truly corresponds to them. Thus the art of Dionysos customarily exerts two kinds of influence on the Apolline capacity for art: music stimulates us to *contemplate symbolically* Dionysiac universality, and it causes the symbolic image to emerge with the *highest degree of significance*. From these facts, which are inherently intelligible and not inaccessible to deeper examination, I conclude that music is able to give birth to *myth*, i.e. to the most significant example, and in particular to *tragic myth*, myth which speaks of Dionysiac knowledge in symbols. I have used

¹²⁹ A topic of considerable interest in the Middle Ages was the nature of 'universals', i.e. such things as cat-hood, carnivorousness, animality, etc., and the relation of such universals to the individual objects in our world which instantiated them. Roughly speaking three approaches were distinguished: (a) the universals exist *prior* to the individuals, i.e. there is a 'cat-hood' which exists in some logical (or temporal) sense 'before' any individual cat does. Those who held this view were said to claim that universals existed *ante rem* (i.e. 'before the thing'); often they also held that individual instances were in some sense 'less real' than the universals they instantiate; (b) the universals exist only *after* the individuals so that 'cat-hood' in some sense depends on the antecedent existence of individual cats, perhaps in that it is simply a concept abstracted from a perception of them. Those who held this view were said to claim that universals existed *post rem* (i.e. 'after the thing'); often they also held that a universal was nothing but a name and lacked reality; (c) the universals do exist but *in* the individual objects – i.e. *in re* ('in the thing').

the phenomenon of the lyric poet to show how, in him, music struggles to inform us about its nature in Apolline images; if we now reflect that music, raised to its highest power, is also bound to seek the highest form of expression in images, it must seem possible that music also knows how to find symbolic expression for its true, Dionysiac wisdom; and where else are we to look for this expression, if not in tragedy and more generally in the concept of the *tragic*?

The tragic cannot be derived in any honest way from the nature of art as commonly understood, that is, according to the single category of semblance and beauty; only the spirit of music allows us to understand why we feel joy at the destruction of the individual. For individual instances of such destruction merely illustrate the eternal phenomenon of Dionysiac art, which expresses the omnipotent Will behind the *principium individuationis*, as it were, life going on eternally beyond all appearance and despite all destruction. Our metaphysical delight in the tragic translates instinctive, unconscious Dionysiac wisdom into the language of images: we take pleasure in the negation of the hero, the supreme appearance of the Will, because he is, after all, mere appearance, and because the eternal life of the Will is not affected by his annihilation. Tragedy calls out: 'We believe in eternal life', whereas music is the immediate idea of this life. The plastic arts have a quite different goal: here Apollo overcomes the individual's suffering by his luminous glorification of the *eternity of appearance*; here beauty gains victory over the suffering inherent in life; in a certain sense, a lie is told which causes pain to disappear from the features of nature. In Dionysiac art and its tragic symbolism this self-same nature speaks to us in its true, undisguised voice: 'Be as I am! – the primal mother, eternally creative beneath the surface of incessantly changing appearances, eternally forcing life into existence, forever satisfying myself with these changing appearances!'

17

Dionysiac art, too, wants to convince us of the eternal lust and delight of existence; but we are to seek this delight, not in appearances but behind them. We are to recognize that everything which comes into being must be prepared for painful destruction; we are forced to gaze into the terrors of individual existence – and yet we are not to freeze in horror: its metaphysical solace tears us momentarily out of the turmoil of changing figures.