**Ce qui est important 29 > PlusJApprends**

INTRODUCTION

La Naissance de la tragédie trace la voie de la vérité radicale

1. Échec de La Naissance de la tragédie

[...]

*La Naissance de la tragédie* est une apologie implicite de la musique wagnérienne, aussi de nombreuses idées ne sont qu’ébauchées. Nietzsche y reprend tout ou partie de deux conférences qu’il fit en 1870 à Bale: *Le Drame musical grec* et *Socrate et la tragédie*. Le plan de l’ouvrage a été étudié au cours de l’année 1870. De février à avril 1871, il rédige l’ensemble, sauf les cinq derniers chapitres qui furent écrits en novembre et décembre, mois auquel parut le texte, avec le millésime de 1872. Le titre complet était: *La Naissance de la tragédie issue de l’Esprit de la musique*. Dans l’édition de 1886, si Nietzsche modifia le titre (*La Naissance de la tragédie ou Hellénisme et Pessimisme*), cette modification peut s’expliquer par rapport à Wagner: ce n’est plus sur l’esprit de la musique que Nietzsche veut attirer l’attention, mais sur le pessimisme des Grecs. En 1886, Nietzsche veut que le lecteur oublie certaines choses, en particulier la *wagnèrerie*. D’ailleurs, maintenant, ce livre lui paraît traiter un autre thème, la façon dont les Grecs ont vaincu le pessimisme: justement par la tragédie. C’est en face des murs de Metz qu’il a médité ces problèmes « par de froides nuits de septembre ».

L’idée du contraste apollinien et dionysien est transposée sur le plan métaphysique: la tragédie fait la synthèse de ces deux termes antithétiques et complémentaires; ce contraste est métaphysique parce qu’il éclaire des choses qui n’avaient jamais été mises en confrontation: l’opéra et la révolution. En effet un fragment posthume précise ce qu’est le dionysiaque (*Nietzsches Werke*, Kroner, Leipzig, 1911, XVI, pp. 386-387): «le mot “dionysiaque” exprime un besoin d’unité, un dépassement de la personne, de la banalité quotidienne, de la société, de la réalité, franchissant l’abîme de l’éphémère; l’épanchement d’une âme passionnée et douloureusement débordante en des états de conscience plus indistincts, plus pleins et plus légers; un acquiescement extasié à la propriété générale qu’a la Vie d’être la même sous tous changements, également puissante, également enivrante; la grande sympathie panthéiste de joie et de souffrance, qui approuve et sanctifie jusqu’aux caractères les plus redoutables et les plus déconcertants de la Vie; l’éternelle volonté de génération, de fécondation, de Retour; le sentiment d’unité embrassant la nécessité et celle de la destruction » (traduction Quinot). Cette interprétation du phénomène dionysiaque chez les Grecs est, d’après Nietzsche en 1888, la première nouveauté de *La Naissance de la tragédie*. L’autre nouveauté est son interprétation du socratisme, Socrate étant « le décadent typique ». Le christianisme représente un nihilisme radical pour Nietzsche, c’est pourquoi il n’en parle pas dans *La Naissance de la tragédie*: il est ce qu’il y a de plus éloigné de l’approbation universelle représentée par le symbole dionysiaque. [...]

2. La pensée labyrinthique

[...]

Aussi Jung ne fait-il que reprendre une idée de *La Naissance de la tragédie* quand il affirme, dans *Présent et Avenir* que l’art a toujours été fécondé par le mythe, « c’est-à-dire par ce processus symbolique inconscient, qui se perpétue à travers les éternités ».

Si Apollon permet la délivrance (*Erlösung*) par l’apparence de l’apparence, Dionysos propose la dissolution de l’apparence, apporte la fin de l’individuation grâce à l’appel de jubilation (*Jubelruf*), qui opère comme le charme inverse de celui d’Apollon. L’état de l’ivresse peut être soit l’effet d’un breuvage, soit l’effet du printemps sur la nature entière, soit l’effet d’une extase spirituelle, il est non pas une sublimation mais une régression, d’abord en deçà de l’apparence de l’apparence, ensuite en deçà de l’apparence elle-même, c’est-à-dire en deçà de l’individu, et vers un fonds commun indifférencié de tous les êtres. Cette régression est opérée sous l’effet de l’enthousiasme. [...]

L’idée d’inconscient exclut-elle celle de liberté ?

La conscience de l’individu n’est-elle que le reflet de la société à laquelle il appartient ?

Faut-il préférer le bonheur à la vérité ?

Est-ce illusoire de chercher à être heureux ?

Peut-on être heureux dans un monde injuste ?

Toute prise de conscience est-elle libératrice ?

Avons nous le choix d’être libre ?

Pourquoi voulons-nous être libres ?

La chance existe t-elle ?

L’esprit a-t-il accès aux choses ?

L’homme doit-il se résigner à mourir ?

Peut-on penser la mort ?

L’homme a-t-il nécessairement besoin de religion ?

En quoi le sentiment esthétique se distingue-t-il du sentiment religieux ?

Tout s'en va-t-il avec le temps ?

Cela a-t-il un sens de vouloir échapper au temps ?

Le temps est-il la limite de l’homme ?

La fête est-elle toujours un gaspillage ?

L’art transforme-t-il notre conscience du réel ?

En quoi la beauté artistique est-elle supérieure á la beauté naturelle ?

Pourquoi les productions qui surgissent de l'esprit humain ont-elles plus de valeur que les oeuvres imitées ?

L'oeuvre d'art peut elle nous apprendre quelque chose ?

Une oeuvre d'art peut-elle échapper aux critères du beau et du laid ?

Peut-on aimer une oeuvre d'art sans la comprendre ?

Les oeuvres d’art sont-elles des réalités comme les autres ?

La beauté transforme-t-elle notre conscience du réel ?

Prendre conscience de soi est-ce devenir étranger à soi ?

Changer, est-ce devenir quelqu’un d’autre ?

Tandis que le poète épique, le rêveur apollinien est personnifié par Homère, au contraire c’est Archiloque, le poète lyrique, qui incarne le dionysisme. Le premier ne se confond pas dans l’apparence de l’apparence: Achille furieux n’est pour lui qu’une image; le second au contraire s’identifie à ses images, il a conscience qu’elles sont des projections du moi qui se sont réalisées dans l’espace. Quand il dit « je », il n’est pas un rêveur éveillé mais il affirme « le seul être-je vraiment existant et éternel, celui qui repose au fond même des choses » (Kroner I, p. 42). En somme, avec ce que Nietzsche appelle le rêve, nous sommes dans ce que Freud nomme « préconscient », ou peut-être dans un inconscient moyen; mais avec l’ivresse, nous sommes dans le ça (*es*). Le dionysisme, c’est l’accès au ça et à sa libération collective à travers le Soi (*Selbst*). L’apollinisme n’est qu’une élaboration compensatrice provisoire, située entre le préconscient et le sur-moi (*Über-Ich*) ou l’Autre (Lacan).

La profondeur et la signification universelle du dionysisme est incontestable, il ouvre le cœur de l’Être concret, il donne accès à ce que Nietzsche appelle la mère des choses ou, d’autres, la Grande Mère asianique : qu’on lise à ce sujet, de Clémence Ramnoux, *Mythologie, ou la Famille olympienne* (A. Colin, 1962). D’ailleurs, Nietzsche a vu que l’oubli fermait l’accès à cette réalité profonde :

L’extase de l’état dionysiaque avec son abolition des barrières et des frontières habituelles de l’existence, contient, pendant sa durée, un élément *léthargique* dans lequel s’enfonce tout ce qui a été personnellement vécu dans le passé. Par cet abîme d’oubli, se sépare le monde de la réalité quotidienne et le monde de la réalité dionysiaque (Kroner I, p. 55).

L’oubli, toutefois, est interprété dans le sens inverse où, de nos jours, la psychanalyse le considère: non pas à partir de la réalité superficielle quotidienne, mais à partir de la réalité profonde dionysiaque ou de la vérité radicale. Suivant cette orientation, quand nous atteignons la région de l’être profond, nous oublions le monde empirique, nous tombons dans un état léthargique, nous nous situons dans l’aliénation proprement dite par rapport au monde empirique. Fait notable: toutes les barrières sont abolies, toutes les censures, tous les interdits s’évanouissent, mais également les limites qui séparent un individu d’un autre, puisque le principe d’individuation est alors sans effet. Vu du monde empirique, l’extase dionysiaque nous apparaît donc comme un accès privilégié à l’*inconscient collectif*: « l’être humain s’extériorise en tant que membre d’une communauté supérieure » (Kroner I, p. 24). D’ailleurs, l’émotion dionysiaque communique à une masse cette impression même de se voir « environnée d’une multitude d’esprits auxquels elle se sait intimement unie » (Kroner I, p. 60). L’extase dionysiaque comporte la connaissance vraie et surtout la conscience d’une vérité. Ensuite le retour au monde empirique s’accompagne de *dégoût* ; or, seul l’art « peut faire dévier ce dégoût pour l’horreur et l’absurdité de l’existence en images avec lesquelles on peut accepter de vivre ». Le dégoût vient essentiellement du contraste entre la vérité naturelle authentique (*Kontrast dieser eigentlichen Naturwahrheit*) et le mensonge de la civilisation (*Kulturlüge*) ; il peut se résoudre dans la sphère de la poésie, comme « expression non fardée de la vérité » (Kroner I, pp. 56-58).

Il ne faut donc pas prendre *La Naissance de la tragédie* pour une œuvre philologique [La philologie est l'étude de la linguistique historique à partir de documents écrits. Elle vise à rétablir le contenu original de textes connus par plusieurs sources, c’est-à-dire à sélectionner le texte le plus authentique possible] pure et simple. Il faut l’estimer pour ce qu’elle apporte, quant à la vérité radicale, quant à une nouvelle connaissance de l’homme, quant à la psychologie et à la métaphysique de l’art et le l’artiste. En effet, cette œuvre est une méditation vers les données religieuses et esthétiques de base de notre civilisation, les archétypes de la civilisation occidentale. Ce serait commettre une méprise que de se placer sur le terrain purement philologique pour discuter de *La Naissance de la tragédie*. En vérité, cette œuvre est, par excellence, la psychanalyse de l’art en tant que réalité originelle de l’homme.

Comme Nietzsche l’a affirmé, c’est une « métaphysique » de l’artiste, mais si nous suivons Jung, par qui une modification s’impose, nous devons un moment remplacer le terme de « métaphysique » par celui d’« inconscient », pour obtenir cette affirmation que *La naissance de la tragédie* est l’inconscient de l’artiste. Si l’on ne perd pas de vue que les deux éléments dominants de cette étude sont l’apollinisme et le dionysisme, comparés respectivement à l’état de rêve et à l’état d’ivresse, nous devons reconnaître que ces éléments sont en relation avec l’inconscient et n’ont rien de métaphysique dans le sens classique du terme. Ils ne se situent pas dans un monde abstrait conçu au-delà de l’artiste, mais bien dans son infrastructure et dans son intériorité la plus profonde. Wilamowitz lui-même enseigne que la tragédie attique est représentée dans le sanctuaire de Dionysos comme partie intégrante du culte; aussi Nietzsche n’a-t-il pas tort de mêler Dionysos à la tragédie. Mais, comme le propos de Nietzsche n’est qu’apparemment philologique ou historique, et qu’il est réellement esthétique et même anthropologique, au lieu d’être simplement religieux ainsi qu’il le devrait avec l’évocation de Dionysos, nous pouvons nous demander ce qu’est l’art finalement pour Nietzsche, et comment il se fait que l’art fasse accéder à la vérité radicale de l’homme. De quelle vérité et de quelle connaissance s’agit-il ?

L’idée d’inconscient exclut-elle celle de liberté ?

Que pouvons-nous savoir des autres ?

Faut-il s'identifier à autrui pour le comprendre ?

A quoi peut-on reconnaître la vérité ?

Peut-on être sûr d'avoir raison ?

L'art peut-il manifester la vérité ?

Peut-on avoir raison contre les faits ?

Pouvons-nous penser l'origine ?

Peut-on distinguer le rêve de la réalité ?

Jung n’exagère pas quand il pense que Nietzsche se décrit lui-même; il est certain que Nietzsche parle d’une vérité qu’il a *éprouvée*, d’une connaissance qu’il a *vécue*; et ce qui est significatif c’est qu’immédiatement après l’expérience de *La Naissance de la tragédie* vient, comme après l’extase dionysiaque, le *dégoût*, ainsi que l’atteste la première *Considération inactuelle*. Du point de vue phénoménologique, l’importance de l’art est déclarée à la première page de *La Naissance de la tragédie*: « Ces deux instincts si différents marchent l’un à côté de l’autre, la plupart du temps en désunion ouverte l’un avec l’autre et s’excitant mutuellement à des naissances toujours nouvelles et plus fortes, pour perpétuer en elles le conflit de ces contrastes que le terme qui leur est commun, ”art” ne relie qu’apparemment » Kroner I, p. 19). L’art est le terrain commun à l’apollinisme et au dionysisme et cette communauté dissimule un conflit que vit l’artiste lorsqu’il voit des formes belles dans ses rêves, et quand il se laisse entraîner vers les régions obscures de son âme confondue avec l’inconscient collectif auquel elle est unie.

Le dionysisme et l’apollinisme sont des énergies d’art mais restent des énergies naturelles brutes, tant qu’elles ne sont pas appréhendées par l’artiste; alors seulement: « en proie à l’ivresse dionysiaque et à l’absorption mystique de la personnalité », il voit son propre état « dans un rêve parabolique » (Kroner I, p. 25). L’art dionysiaque seul proclame la vérité radicale et ce qu’il révèle de la vérité, c’est la démesure (Kroner I, p. 37). Le véritable artiste est le *medium* à travers lequel le seul sujet vraiment existant (non pas le *cogito*) célèbre la rédemption dans l’apparence; ainsi l’art n’a-t-il pas la fin futile d’occuper notre ennui où simplement de nous intéresser. L’artiste lui-même n’est pas le véritable créateur du monde de l’art. En tant qu’apparence, nous sortons du domaine brut de Ia nature, et bénéficions d’un statut privilégié, de l’ordre de l’imaginaire: « nous sommes déjà les images et les projections artistiques du véritable créateur de ce monde d’art ». Dans cette expérience, nous parvenons à la conviction que l’art justifie l’existence et le monde. Nous sommes, comme existence et le monde, un phénomène esthétique et cette connaissance esthétique de nous-mêmes est illusion, elle ne nous permet pas de nous identifier à l’Être créateur d’art. Ainsi apparaît l’importance de l’acte de création esthétique, puisque par cet acte « le génie se fond avec l’artiste originel de l’univers, il pressent quelque chose de ce qui est I’essence éternelle de l’art »; il peut tourner ses yeux en dedans comme cette figure légendaire, évoquée par Nietzsche, et il devient « *sujet et objet, poète, acteur et spectateur à la fois* » (Kroner I, p. 45). L’art sans la création n’est donc rien, n’existe pas; ce qui compte, c’est la création artistique, car elle replace l’homme à sa source la plus intime et la plus universelle. On comprend, d’ailleurs, que l’ivresse dionysiaque seule soit par elle-même pernicieuse, si l’art n’existait pas comme activité créatrice permise à l’homme. [...]

Le fonds primitif de la tragédie irradie dans le drame cette vision, qui est un véritable phénomène onirique et, pour autant, de nature épique, mais qui, d’autre part, en tant qu’objectivation d’un état dionysiaque, représente, non la rédemption apollinienne par l’apparence, mais au contraire la défaite de l’individu et son intégration lyrique et orgiastique dans l’Être originel (Kroner I, 3p. 61-62). Cette combinaison de l’ivresse et du rêve entraîne à sa suite la métamorphose, mais l’objectivation de la vision n’est pas simple reflet, car la métamorphose se poursuit avec la dissolution de l’individu. Le processus complexe « apollinien-dionysien » ne produit pas, comme l’apollinien seul, une sublimation par substitution d’apparence, il produit nettement une régression par une véritable métamorphose symbolique du sujet même; et, dès que commence cette métamorphose, elle tend aussitôt irrésistiblement à s’achever dans la disparition complète du sujet, dont le moi se dissout au sein du cosmos réintégré dans l’imaginaire. Le moi a donc atteint un certain centre de lui-même, qui n’est autre que la négation du moi empirique. Mais cette négation progressive s’opère au profit d’une réalité transcendante et cosmique reconquise par l’homme. C’est là que se situe l’Un-primordial: au centre du moi qui se nie comme sujet individuel pour n’être plus que le sujet cosmique de la démesure, le seul existant et éternel (Kroner I, p. 44). [...]

La structure apollinienne est celle qui nous conduit à tout expliquer, elle nous fait donner une signification aux signes, qu’elle crée à partir des symboles dionysiens, comme à ceux qu’elle crée elle-même de toutes pièces dans la fiction: elle est un pur jeu de *réflexion*, et elle réfléchit sa propre réflexion réfléchie. Coupée de ses racines dionysiaques, la structure apollinienne aboutit au rationalisme socratique, à la Volonté du Vrai, qui est déjà une illusion métaphysique. *La structure Dionyso*s, placée au centre du Soi, à la fois intime et collective, est la seule à être une réalité vivante dont la réalité empirique et phénoménale est l’apparence: mais il ne s’agit ni de l’apparence que les philosophes opposent à l’Être, ni de l’Être qu’ils opposent à l’apparence. Un substrat symbolique et cosmique est découvert. La mise à nu de l’inconscient de l’artiste révèle ce substrat proprement humain et extra-humain, qui reste à l’état d’instinct refoulé chez I’homme ordinaire. [...]

Exister, est-ce agir ?

Exister est-ce profiter de l'instant présent ?

L’imagination enrichit-elle la connaissance ?

Qu'est-ce qui a du sens ?

Changer, est-ce devenir quelqu’un d’autre ?

L’imagination enrichit-elle la connaissance?

Quel besoin avons-nous de chercher la vérité ?

Qu'appelle-t-on manquer d’imagination ?

A quoi peut-on reconnaître la vérité ?

Peut-on être sûr d'avoir raison ?

Y a-t-il d’autres moyens que la démonstration pour établir une vérité ?

L'art peut-il manifester la vérité ?

L’apollinisme crée l’illusion, et Socrate est lui-même atteint d’une « *illusion délirante* », l’illusion métaphysique qui deviendra traditionnelle ou « la croyance inébranlable que la pensée, par le fil conducteur de la causalité, atteint les abîmes les plus profonds de l’Être, et qu’elle est à même non seulement de connaître l’Être, mais de le rectifier ». Notons ce mouvement de descente aux Enfers dont Socrate est proprement incapable, puisque son mouvement apollinien est spontanément dirigé vers le haut. De plus le savoir classique est une « pyramide » qui atteint une « étonnante hauteur » ; tout le mécanisme des concepts, des jugements et des déductions « est l’activité la plus haute » (Kroner I, pp. 103-107).

Or, conclusion de la modernité, la conséquence nécessaire et inévitable de l’activité scientifique se révèle être encore le mythe ou l’art. Le réseau de la structure apollinienne s’est en effet resserré sur le monde sous les formes étroites de la science et de la religion. Va-t-il éclater ? C’est la question que se pose Nietzsche à la fin du chapitre 15 de La *Naissance de la tragédie*, c’est une question remplie d’espoir et peut-être déjà d’une assurance nouvelle par la réponse entrevue dans l’événement de la musique wagnérienne, apte, semblait-il à Nietzsche, à réveiller la *structure Dionysos* qui dort dans les profondeurs de notre civilisation.

Au désespoir qui a motivé la science et la religion, Nietzsche oppose donc le tragique, expression la plus sublime de la musique participant à l’Être profond, puisque c’est par elle que le poète parvient à l’acte poétique (exemple, Schiller chez qui l’émotion musicale précède l’idée poétique), puisque c’est par elle aussi qu’existe la chanson populaire qui est « la mélodie primitive à la recherche du phénomène onirique qui lui soit parallèle et qu’elle exprime dans la poésie » (Kroner I, pp. 40 et 46). Aussi la musique est-elle apte à donner naissance au mythe tragique (Kroner I, p. 115). Musique et mythe, musique et tragique sont donc apparentés. Le tragique n’exclut pas, bien au contraire, la volupté d’exister. La philosophie tragique comporte une consolation essentielle: « Nous devenons vraiment, pour de brefs instants, l’Être originel lui-même et nous éprouvons sa soif insatiable d’exister ». La connaissance des formes innombrables de l’existence fait admettre comme nécessaires « la lutte, le tourment, la destruction des phénomènes ». Nous éprouvons terreur et pitié, comme l’ont vu les interprètes de la *catharsis* aristotélicienne, mais aussi et surtout le bonheur de vivre dans la participation à « l’Unité vivante » (Kroner I, p. 117). La musique dionysiaque, comme « miroir universel de la Volonté du monde », va nous permettre de créer le mythe tragique avec l’aide modératrice de l’instinct apollinien. [...]

[...]

L'art est-il moins nécessaire que la science ?

Une connaissance scientifique du vivant est-elle possible ?

Y a-t-il des questions auxquelles aucune science ne répond ?

Peut-on désirer sans souffrir ?

La tragédie a une valeur humaine et une action directe sur le spectateur; elle le met sur le même pied que l’artiste tragique. Cette participation est exprimée par Nietzsche: « Il comprend jusqu’en ses profondeurs le déroulement de la scène et il préfère se réfugier dans l’incompréhensible… Il voit plus nettement et mieux que jamais et pourtant il souhaite être aveugle » (Kroner I, pp. 153-155). En lui se combattent Dionysos et Apollon ; il devient non plus simple spectateur mais « auditeur artiste ». Ce n’est donc pas la *purification* des passions qu’il faut chercher dans la tragédie mais l’activité esthétique et créatrice des spectateurs. [...]

[...]

Faut-il libérer ses désirs ou se libérer de ses désirs ?

Quant à la vérité même, la leçon à tirer de l’esthétique de *La Naissance de la tragédie* semble devoir s’inspirer de celle que formule CG. Jung en conclusion de son ouvrage *Types psychologiques* : « Qu’on n’aille pas s’imaginer que l’on comprend le monde uniquement par l’intellect; on le comprend tout autant par le sentiment. Aussi le jugement de l’intellect représente-t-il tout au plus la moitié de la vérité; et il doit, s’il est sincère, avouer son insuffisance ». Nietzsche opère la marche arrière de l’intellect au profit du sentiment qui dans notre culture en était resté encore à ses balbutiements. De plus, la *structure Dionysos*, ce principe du désordre dégagé par Nietzsche dans l’inconscient collectif est assimilable au phénomène d’*enantiodromie* (la course en sens contraire) compris par Héraclite et rappelé par Jung ; « Ce phénomène caractéristique se produit presque toujours lorsqu’une tendance extrêmement unilatérale domine la vie consciente, de sorte que peu à peu il se constitue une attitude opposée tout aussi stable dans l’inconscient »; à la superfétation socratique de l’instinct du savoir logique succède, par l’intermédiaire de la perspicacité de Nietzsche, une tout autre manifestation, le phénomène compensateur dionysiaque, le renforcement de la *structure Dionysos* trop longtemps négligée et d’autant plus inculte et « barbare ». [...]

[...]

Une connaissance scientifique du vivant est-elle possible ?

Y a-t-il des questions auxquelles aucune science ne répond ?

L’infraction au principe d’individuation est donc le renoncement au développement déductif et en hauteur de la sphère du conscient et de la vie psychologique consciente, et l’identité que nous propose alors Nietzsche est bien consécutive à un état d’inconscience primordiale retrouvée, un état d’indifférenciation entre le sujet et l’objet. [...]

[...]

Prendre conscience de soi est-ce devenir étranger à soi ?

Le bonheur est-il dans l'inconscience ?

L’Être-même de la nature, par excellence inconscient, ne peut que s’exprimer par des symboles, Jung nous fait comprendre ce que le symbole implique pour Nietzsche ; [...] II se produit donc un déchaînement total des forces symboliques dans la musique dionysiaque, qui correspond au dépouillement de soi de l’homme individuel: le nouveau symbolisme met en mouvement le corps tout entier qui est la danse-même. Dans l’expression musicale, le rêve est à la fois celui du rêveur endormi et celui du rêveur éveillé; il donne tout à la fois l’apparence de l’apparence, l’illusion et la vérité supérieure, la science et la religion; c’est pourquoi, nous le situons à la fois dans le préconscient et dans le Sur-moi; ses effet sont mesurés, limités dans le contour et dans la puissance. L’ivresse, d’autre part, atteint des régions profondes, obscures, mythiques, reconduit l’individu au-dessous du moi empirique, c’est-à-dire à la perte de sa qualité d’individu culturel autonome, à l’ouverture cosmique de l’identité primitive, au *ça* que l’oubli protège du quotidien et qui assimile finalement l’individu à une réalité dont il était resté volontairement séparé ; mais par le *Soi* corporel ainsi retrouvé ce n’est pas seulement, et ce n’est déjà plus, son passé individuel qu’il a réintégré; il voyage, bien en deçà, encore jusqu’au passé mythique collectif, dans lequel vient se perdre et se noyer le passé individuel; l’ivresse conduit au principe de la négation du moi, au centre de la réalité de l’univers humain et extra-humain.

[...]

La conscience de l’individu n’est-elle que le reflet de la société à laquelle il appartient ?

Cela a-t-il un sens de vouloir échapper au temps ?

Le temps est-il la limite de l’homme ?

3. La vérité-mensonge

Nietzsche a présenté *La Naissance de la tragédie* comme une réflexion sur la valeur de la vie et le mensonge qu’elle entraîne. Métaphysique, morale, religion et science sont les formes que l’homme donne à son mensonge, c’est-à-dire à son art. Le monde est absurde, le philosophe et l’artiste en ont conscience. Le véritable univers est à la fois un univers unique (non pas double) et faux, cruel, contradictoire, trompeur, absurde: c’est contre cette négation d’univers que lutte l’homme en créant un univers superposé, fictif. La joie est le produit de cette création et elle s’exprime comme sentiment de puissance : « L’homme jouit du mensonge comme de sa puissance » ; « nous avons besoin de mensonge» (Kroner XVl, p. 853). Cette nécessité du mensonge est elle-même un aspect du caractère épouvantable et problématique de l’existence.

Dans le texte de 1886 sur « L’Art dans *La Naissance de la tragédie* » auquel nous nous référons, nous voyons vivre cette *structure Dionysos*; l’art, ici, est dionysiaque, il lui échoit la fonction de délivrer l’homme de la connaissance, de l’action, de la souffrance. Ce qui tient lieu de « vérité », c’est alors le nihilisme. La volonté d’illusion, le devenir, le changement ont une valeur plus profonde (*tiefer*), plus originelle (*ursprünglicher*), plus «métaphysique », disons plus significativement inconsciente que la volonté de vérité n’est significativement consciente. « L’art a plus de valeur que la vérité » (Kroner XVI, p. 853) ; il est même le terrain originaire de la science, si l’on tient compte de la fonction du « terrain de l’art » comme lieu théorique. [...]

[...]

L'art est-il moins nécessaire que la science ?

Faut-il préférer le bonheur à la vérité ?

Le bonheur est-il le but de la philosophie ?

La science relève-t-elle du seul désir de vérité ?

Quel besoin avons-nous de chercher la vérité ?

N’y a-t-il aucune vérité dans le mensonge ?

Ne fait-on que fuir le réel ?

L’homme a-t-il nécessairement besoin de religion ?

Si la tragédie renaissait, l’humanité retrouverait-elle l’équilibre perdu ? L’espoir en la tragédie n’est-il pas vain lui aussi ? Le philosophe doit réfléchir aux moyens propres à renforcer les natures décadentes. Il se sent médecin, mais l’Empédocle imaginé ne peut lui servir le modèle. Reste au philosophe le dégoût qu’il montre, comme Nietzsche dans la première *Considération inactuelle*, et même l’ironie et le mépris pour le Bourgeois suffisant qui croit « posséder » la religion, la science, morale, en un mot la culture qui lui revient de droit. La vérité, à moins que celle-ci aussi ne soit illusoire, la vérité est que tout est mensonge. En tout cas, le vrai est art, le produit des facultés symboliques de l’homme, garant de ses créations pour un temps et une vie définis.

Le terme de *vérité* n’a plus alors de valeur en lui-même : l’*art* le remplace. Le courage consiste à faire face à la contradiction du monde, et non plus à vouloir le cacher par l’invention du monde-vérité. De la vérité, passons au fait de la création, au fait de l’agression que couvraient bien des « vérités », et imaginons un mythe qui, issu des profondeurs psychiques et cosmiques de l’humanité, inversera la profondeur pour l’ériger en montagne cosmique, lieu où un nouveau monde peut naître.

Angèle Kremer-Marietti,

Université de Picardie.

Introduction à La naissance de la tragédie de Nietzsche, Le livre de poche, 1994

ESSAI D’UNE CRITIQUE DE SOI-MÊME

[...]

Le christianisme fut, dès le début, essentiellement et radicalement, satiété et dégoût de la vie pour la vie, qui se dissimulent, se déguisent seulement sous le travesti de la foi en une « autre » vie, en une vie « meilleure ». La haine du « monde », l’anathème aux passions, la peur de la beauté et de la volupté, un au-delà inventé pour mieux dénigrer le présent, au fond un désir de néant, de mort, de repos, jusqu’au « sabbat des sabbats », — tout cela, aussi bien que la prétention absolue du christianisme à ne tenir compte *que* des valeurs morales, me parut toujours la forme la plus dangereuse, la plus inquiétante d’une « volonté d’anéantissement », tout au moins le signe d’un profond affaiblissement, d’une lassitude, d’un découragement, d’un épuisement, d’un appauvrissement de la vie, — car, au nom de la morale (en particulier de la morale chrétienne, c’est-à-dire absolue), la vie doit toujours et inéluctablement avoir tort, parce que la vie est quelque chose d’essentiellement immoral, — la vie, étouffée enfin sous le poids du mépris et de l’éternelle négation, doit être éprouvée comme indigne d’être désirée et comme non-valeur en soi. La morale-même — comment ? la morale ne serait-elle pas une « volonté de négation de la vie », un secret instinct d’anéantissement, un principe de ruine, de déchéance, de dénigrement, un commencement de la fin ? et par conséquent le danger des dangers ?... C’est *contre* la morale que, dans ce livre, mon instinct se reconnut comme défenseur de la vie, et qu’il se créa une doctrine et une théorie de la vie absolument contraires, une conception purement artistique, *antichrétienne*. Comment la nommer ? En tant que philologue et ouvrier des mots, je la baptisais, non sans quelque liberté, — qui pourrait dire le vrai nom de l’Antéchrist ? — du nom d’un dieu grec : je la nommais *dionysienne*. [...]

L’homme a-t-il nécessairement besoin de religion ?

La philosophie peut-elle parler de la religion ?

Exister est-ce profiter de l'instant présent ?

PRÉFACE À RICHARD WAGNER

[...]

II est des gens qui, par manque d’expérience ou étroitesse d’esprit, se détournent de semblables phénomènes, comme ils s’écarteraient de « maladies contagieuses », et, dans la sûre conscience de leur propre santé, les raillent ou les prennent en pitié. Les malheureux ne se doutent pas de la pâleur cadavérique et de l’air de spectre de leur « santé », lorsque passe devant eux l’ouragan de vie ardente des rêveurs dionysiens. [...]

Qu'appelle-t-on manquer d'imagination ?

Nous avons jusqu’à présent considéré l’apollinisme et son contraire, le dionysisme, comme des puissances d’art qui jaillissent du sein de la nature elle-même, *sans l’intermédiaire de l’artiste humain*, puissances par lesquelles les instincts d’art de la nature commencent par s’assouvir 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 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 le fond le plus intime de l’univers, lui est révélé dans une allégorie de l’imagerie onirique. [...]

L’art peut-il manifester la vérité ?

L’art transforme-t-il notre conscience du réel ?

En quoi la beauté artistique est-elle supérieure à la beauté naturelle ?

Prendre conscience de soi est-ce devenir étranger à soi ?

De même que, des deux moitiés le la vie, — celle où nous sommes éveillés, et celle du rêve, — la première nous semble incomparablement la plus parfaite, la plus importante, la plus sérieuse, la plus digne d’être vécue, je dirai même la seule vécue, de même aussi, bien que cela puisse ressembler à un paradoxe, je voudrais soutenir que le rêve de nos nuits a une importance égale à l’égard de cette essence mystérieuse de notre nature, dont nous sommes l’apparition. En effet, plus je constate dans la nature ces instincts esthétiques tout puissants et la force irrésistible qui les pousse à s’objectiver dans l’apparence, à s’assouvir dans l’apparence libératrice, plus je me sens aussi entraîné à cette hypothèse métaphysique, que l’Étant-véritable, I’Un-primordial, en tant qu’accablé d’éternels misères et rempli de contradictions irréductibles, a besoin pour sa perpétuelle libération, à la fois de l’enchantement de la vision et de la joie de l’apparence; et que, absolument et intégralement compris dans cette apparence, et constitués par elle, nous sommes obligés de la concevoir comme le Non-Étant-véritable, c’est-à-dire comme un perpétuel devenir dans le temps, l’espace et la causalité, autrement dit comme une réalité empirique. Si nous faisons momentanément abstraction de notre propre « réalité », si nous concevons notre existence empirique, et celle du monde en général, comme une représentation suscitée à tout instant de l’Un-primordial, alors le rêve devra nous apparaître comme l‘*apparence de l’apparence*, et, en cette qualité, comme une satisfaction supérieure encore de l’appétence primordiale à l’apparence. C’est pour la même raison que, du plus profond de la nature, s’élève cette joie indescriptible, en face de l’artiste naïf et de l’œuvre d’art naïve, qui n’est, elle aussi, qu’une « apparence de apparence ». L’un de ces immortels « naïfs », *Raphael*, nous a rendu manifeste, dans un tableau allégorique, cette réduction exponentielle de l’apparence dans l’apparence, qui est le procédé primordial de l’artiste naïf et, en même temps, de la culture apollinienne. Dans sa Transfiguration, la partie inférieure du tableau, avec l’enfant possédé, les porteurs désespérés, les disciples glacés d’effroi, nous montre le spectacle de l’éternelle douleur originelle, principe unique du monde. L’« apparence » est ici le reflet, la contre-apparence de l’éternel conflit, père des choses. De cette apparence s’élève alors, comme un parfum d’ambroisie, un monde nouveau d’apparences, comme une vision imperceptible à ceux qui sont prisonniers dans la première apparence, — un vol éblouissant dans la plus pure béatitude et dans la contemplation sans douleur, rayonnant dans les yeux grands ouverts. Nous avons ici, hautement symbolisés par l’art, le monde de beauté apollinien et l’abîme qu’il recouvre et nous percevons par intuition leur réciproque nécessité. Mais Apollon nous apparaît, derechef, comme la divinisation du principe d’individuation dans lequel seul s’accomplissent les fins éternelles de l’Un-primordial, sa libération par la vision, par l’apparence: avec des gestes sublimes, il nous montre combien tout le monde de la souffrance est nécessaire, pour que par lui l’individu soit poussé à la création de la vision libératrice; qu’alors, abîmé dans la contemplation de cette vision. il demeure calme et plein de sérénité, dans sa fragile embarcation ballottée par les vagues de la pleine mer. [...]

[...]

Ne fait-on que fuir le réel ?

Les apparences sont-elles trompeuses ?

Schiller nous a éclairés sur le processus de sa propre création poétique par une observation psychologique qui lui paraissait inintelligible; il avoue en effet que, pour lui, la condition préparatoire favorable à la création poétique n’était pas la vision d’une suite d’images, avec une causalité coordonnée des pensées, mais bien plutôt une *tonalité musicale* : « L’impression est chez moi tout d’abord sans objet clair et défini ; celui-ci se forme plus tard. Un certain état d’âme musical le précède et engendre en moi l’idée poétique. » Si nous ajoutons maintenant à ces données le phénomène le plus important de tout l’art lyrique antique, phénomène qui paraissait alors naturel à tous, l’association et même l’identité du *poète lyrique* et du *musicien*, — en comparaison de laquelle notre lyrisme moderne semble une statue de dieu sans tête, — nous pourrons, d’après les principes précédemment exposés de notre métaphysique esthétique, nous expliquer le poète lyrique de la manière suivante. D’abord il s’identifie, en tant qu’artiste dionysien, d’une façon absolue à l’Un-primordial, à sa souffrance et à sa contradiction, et il reproduit la copie fidèle de cette unité primordiale en tant que musique, si toutefois celle-ci a pu être qualifiée avec raison de réplique du monde: un second moulage du monde; mais alors, sous l’influence apollinienne du rêve, cette musique se manifeste à lui visible comme une *vision allégorique*. Ce reflet, sans image et sans concept, de la souffrance primordiale dans la musique, par sa rédemption dans l’apparence de la vision, produit maintenant un nouveau reflet, comme allégorie individuelle ou exemple. Déjà l’artiste a abdiqué sa subjectivité dans le processus dionysiaque: l’image qui lui montre à présent l’identification absolue de lui-même avec l’âme du monde est une scène de rêve qui incorpore perceptiblement cette contradiction et cette souffrance originelles, en même temps que la joie primordiale de l’apparence. Le « je » du lyrique résonne donc du plus profond abîme de l’Être ; sa « subjectivite », au sens des esthéticiens modernes, est pure illusion. [...]

Peut-on distinguer le rêve de la réalité ?

L’artiste plastique, aussi bien que l’artiste épique, son parent, s’abîme, dans la pure contemplation des images. Sans le secours d’aucune image, le musicien dionysien est à lui seul et lui-même la souffrance primordiale et l’écho primordial de cette souffrance. Le génie lyrique sent naître en soi, sous l’influence mystique du renoncement à l’individualité et de l’état d’identification, un monde d’images et d’allégories dont la coloration, la causalité et la rapidité sont tout autres que ceux du monde de l’artiste plastique ou épique. Tandis que ce dernier ne vit, n’est heureux qu’au milieu de ces images, et ne se lasse jamais de les contempler amoureusement dans leurs plus petits détails; alors que même l’évocation d’Achille furieux n’est pour lui qu’une image dont il savoure l’expression violente avec le plaisir qu’il ressent à l’apparence perçue dans le rêve, — et qu’ainsi, par ce miroir de l’apparence, il est protégé contre la tentation de se confondre en ses figures, de s’identifier à elles d’une manière absolue, — les images du lyrique, au contraire, ne sont autre chose que lui-même, et, en quelque sorte, seulement des objectivations diverses de soi-même. C’est pourquoi, en tant que moteur central de ce monde, il peut se permettre de dire « je »: mais ce Moi n’est pas celui de l’homme éveillé, de l’homme de la réalité empirique, mais bien l’unique Moi existant véritablement et éternellement au fond de toutes choses et, par les images à l’aide desquelles il le manifeste, le poète lyrique pénètre jusqu’au fond de toutes choses. [...]

[...]

La poésie de l’artiste lyrique ne peut rien exprimer qui ne fût déjà contenu, avec la plus extraordinaire universalité et perfection, dans la musique qui l’oblige à cette traduction imagée. Aussi est-il impossible au langage d’arriver à épuiser la symbolique universelle de la musique parce que celle-ci est l’expression symbolique de la contradiction et de la douleur originelles qui sont au cœur de l’Un-primordial, et qu’elle symbolise ainsi un monde qui plane au-dessus de tout phénomène et existait avant tout phénomène. Comparée à elle, toute apparition n’est que symbole: c’est pourquoi le *langage*, comme organe et symbole des phénomènes, n’a jamais pu et ne pourra jamais manifester extérieurement l’essence intime la plus profonde de la musique; bien au contraire, lorsqu’il se tourne vers l’imitation de la musique, il n’a jamais avec celle-ci qu’un contact superficiel, et toute l’éloquence lyrique est absolument impuissante à nous révéler le sens le plus profond de la musique. [...]

L’art sait-il montrer ce que le langage ne peut pas dire ?

En ce sens, l’homme dionysien manifeste quelque similitude avec Hamlet: tous deux ont plongé dans l’essence des choses un regard lucide: ils ont *eu connaissance* et ils sont dégoûtés de l’action, puisque leur activité ne peut rien changer à l’éternelle essence des choses; ils se ressentent comme ridicules ou honteux que ce soit leur affaire de remettre d’aplomb un monde disloqué. La connaissance tue l’action, à l’action appartient le mirage de l’illusion — c’est là l’enseignement de Hamlet; ce n’est pas cette sagesse banale propre à Hans le rêveur qui, par trop de réflexion, et comme par un superflu de possibilités, ne peut plus arriver à agir; ce n’est pas la réflexion, non! - c’est la vraie connaissance, la vision de vérité, qui anéantit toute impulsion, tout motif d’agir, chez Hamlet aussi bien que chez l’homme dionysien. Alors aucune consolation ne peut plus prévaloir, le désir s’élance par-dessus tout un monde vers la mort, et méprise les dieux eux-mêmes; l’existence est reniée, et avec elle le reflet trompeur de son image dans le monde des dieux ou dans un immortel au-delà. Sous l’influence de la vérité contemplée, l’homme ne perçoit plus maintenant de toutes parts que l’horrible et l’absurde de l’existence; il comprend maintenant ce qu’il y a de symbolique dans le sort d’Ophélie; maintenant il reconnaît la sagesse de Silène, le dieu des forêts: le dégoût lui monte à la gorge.

Et, en ce péril imminent de la volonté, l’*art* s’avance alors comme un dieu sauveur et un guérisseur: lui seul a le pouvoir de transmuer ce dégoût de ce qu’il y a d’horrible et d’absurde dans l’existence en représentations à l’aide desquelles la vie est rendue possible. Ce sont le *sublime*, en tant que maîtrise artistique de l’horrible, et le *comique*, en tant que soulagement du dégoût de l’absurde. Le chœur de satyres du dithyrambe fut l’acte salvateur de l’art grec; Les crises que nous avons décrites s’évanouirent grâce au monde intermédiaire de ces compagnons de Dionysos. [...]

Exister, est-ce agir ?

Qu'est-ce qui a du sens ?

Les oeuvres d’art sont-elles des réalités comme les autres ?

L’art transforme-t-il notre conscience du réel ?

En quoi la beauté artistique est-elle supérieure á la beauté naturelle ?

L'oeuvre d'art peut elle nous apprendre quelque chose ?

L'art est-il moins nécessaire que la science ?

Cependant, ce fut Socrate qui prononça la parole la plus incisive à l’égard de la nouvelle et extraordinaire valeur accordée à la connaissance et au jugement. Il était le seul, en effet, qui s’avouât à lui-même *ne rien savoir*, tandis que, se promenant à travers Athènes, en observateur critique, visitant les hommes d’Etat, le orateurs, les poètes et les artistes célèbres, il rencontrait chez tous la présomption de la sagesse. Il reconnut avec stupéfaction que, même au point de vue de leur activité spéciale, toutes ces célébrités ne possédaient aucune connaissance exacte et certaine, et n’agissaient que par instinct. « N’agissaient que par instinct »: cette expression nous fait toucher du doigt le cœur et la moelle de la tendance socratique. Par ces mots, le socratisme condamne aussi bien l’art existant que l’éthique existante: de quelque côté qu’il dirige son regard scrutateur, il constate le manque de jugement et la puissance de l’illusion, et il en conclut à l’absurdité, à la condamnation de ce qui l’entoure. Partant de ce point de vue, Socrate crut devoir corriger l’existence: comme précurseur d’une culture, d’un art et d’une morale tout autres, lui le solitaire, il s’avança, la mine hautaine et dédaigneuse, au milieu d’un monde dont les derniers vestiges sont pour nous l’objet d’une profonde vénération et la source des plus pures jouissances.

Aussi, mis en présence de Socrate, un scrupule inouï nous envahit et, sans cesse et toujours de nouveau, nous pousse à pénétrer le sens et la portée de cette énigmatique figure de l’antiquité. Quel est-il, celui qui, à lui seul, ose désavouer l’essence même de l’hellénisme, se substituer à Homère, à Pindare, à Eschyle, remplacer Phidias et Péricles, supplanter la pythie et Dionysos, et qui, comme l’abîme le plus insondable et la cime la plus haute, est certain par avance de notre admiration et de notre culte? Quelle force démoniaque a le droit d’oser répandre dans la poussière ce breuvage magique? Quel est ce demi-dieu, auquel le chœur invisible des plus nobles d’entre les humains doit crier: « Malheur ! Malheur ! Ce monde de beauté, tu l’as renversé d’un bras puissant; il tombe, il s’écroule ! » (Goethe, Faust, I).

Un phénomène étrange nous est parvenu sous le nom du « Démon de Socrate ». Dans certaines circonstances, lorsque l’extraordinaire lucidité de son intelligence paraissait l’abandonner, une voix divine se faisait entendre, et lui prêtait une assurance nouvelle. Lorsqu’elle parle, toujours cette voix *dissuade*. Dans cette nature tout anormale, la sagesse instinctive n’intervient que pour *entraver*, combattre l’entendement conscient. Tandis que, chez tous les créateurs, l’instinct est précisément la force positive, créatrice, et la raison consciente une fonction critique, décourageante, chez Socrate, l’instinct se révèle critique, et la raison est créatrice, — véritable monstruosité *per defectum* ! Et, en effet, nous constatons ici un monstrueux *défaut* de toute disposition naturelle au mysticisme, de sorte que Socrate pourrait être considéré comme le *non-mystique* spécifique, chez lequel, par une particulière superfétation, l’esprit logique eût été développé d’une façon aussi démesurée que l’est, chez le mystique, la sagesse instinctive. [...]

Cet implacable logicien eut en effet, de temps en temps, à l’endroit de l’art, le sentiment d’une lacune, d’un vide, d’un demi-reproche, d’un devoir peut-être inaccompli. Il racontait à ses amis, dans sa prison, qu’un même personnage lui était apparu en rêve, et qui lui répétait toujours les mêmes paroles: « Socrate, exerce-toi à la musique ! » Jusqu’à ses derniers jours, il s’était tranquillisé avec la pensée que la philosophie est le plus haut des arts des muses, et il ne pouvait s’imaginer qu’une divinité devait lui rappeler la « musique commune, populaire ». Finalement, pour soulager tout à fait sa conscience, il se décide, en prison, à s’occuper de cette musique qu’il estimait si peu. Dans cet état d’esprit, il compose un hymne à Apollon et et en vers quelques fables d’Ésope. Ce qui le poussa à ces exercices, ce fut quelque chose d’analogue à la voix de son démon familier, ce fut une intuition apollinienne selon laquelle il était comme un roi barbare ne comprenant pas l’image d’une noble divinité, et qu’il courait le risque d’offenser cette divinité par son incompréhension. Le message de ce personnage s’adressant en rêve à Socrate est le seul indice d’un doute au sujet des limites de la nature logique: peut-être Socrate devait-il se dire à lui-même: ce qui ne m’est pas compréhensible n’est pourtant pas de ce fait l’incompréhensible? Peut-être y a-t-il un domaine de la sagesse d’où le logicien est banni? Peut-être l’art est-il même un corrélatif nécessaire, un supplément de la science? [...]

Peut-on se fier à l’intuition ?

Une connaissance scientifique du vivant est-elle possible ?

L'art est-il moins nécessaire que la science ?

Peut-on distinguer le rêve de la réalité ?

Notre liberté de pensée a-t-elle des limites ?

Et la science, éperonnée par sa puissante illusion, s’élance alors irrésistiblement jusqu’à ses limites, où vient échouer et se briser son optimisme latent inhérent à I’essence de la logique. Car la circonférence du cercle de la science est composée d’un nombre infini de points, et bien qu’il soit encore impossible de concevoir comment le cercle entier pourrait être jamais mesuré, l’homme supérieur et intelligent atteint fatalement, avant même d’avoir accompli la moitié de sa vie, certains points extrêmes de la circonférence, où il demeure interdit devant l’inexplicable. Lorsque, plein d’épouvante, il voit, à cette limite extrême, la logique s’enrouler sur soi-même comme un serpent et se mordre la queue, - alors surgit devant lui la forme nouvelle de la connaissance, la *connaissance tragique*, dont il lui est impossible de supporter seulement l’aspect, sans la protection et le secours de l’art. [...]

L'art est-il moins nécessaire que la science ?

Y a-t-il des questions auxquelles aucune science ne répond ?

A 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 transfigurée; tandis qu’au cri d’allégresse mystique de Dionysos, le joug de l’individuation est brisé, et la route est ouverte vers les Mères de l’Être, vers le noyau intime des choses. [...]

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 tout phénomène et en dépit de tout anéantissement. La joie métaphysique ressentie au tragique est une traduction de l’inconsciente sagesse dionysienne dans le langage de l’image. Le héros, la plus haute apparition de la Volonté, est annihilé pour notre plaisir, parce qu’il n’est, malgré tout, qu’un phénomène, 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’apparition*; 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 phénomènes, l’aïeule primordiale, l’éternelle créatrice, l’impulsion éternelle à exister, se satisfaisant éternellement à cette variabilité du phénomène! »

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 phénomènes, mais derrière les phénomènes. Nous devons reconnaître que tout ce qui naît doit être prêt pour un douloureux déclin, nous sommes contraints 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 phénomènes, nous semblent désormais nécessaires, en face de l’intempérante profusion d’innombrables formes de vie qui se pressent et se heurtent, en présence de la fécondité surabondante le 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, I’immuabilité et l’éternité de cette joie. En dépit de la terreur et de la pitié, nous goûtons la félicité de vivre, non pas en tant qu’individus, mais en tant que la substance vivante, *une*, qui nous enveloppe dans sa joie créatrice. [...]

Pouvons-nous penser l'origine ?

Peut-on désirer sans souffrir ?

Faut-il préférer le bonheur à la vérité ?

Le bonheur est-il dans l'inconscience ?

Est-ce illusoire de chercher á être heureux ?

Le bonheur est-il le but de la philosophie ?

Peut-on être heureux dans un monde injuste ?

Le bonheur est-il affaire privée ?

Ici se pose pour nous la question de savoir si la puissance antagoniste, dont l’action causa la perte de Ia tragédie, possède à tout jamais une force suffisante pour empêcher le réveil artistique de la tragédie et de la conception tragique du monde. Si l’ancienne tragédie était détournée de sa voie par une tendance dialectique orientée vers le savoir et l’optimisme de la science, il faudrait conclure de ce fait à une lutte éternelle entre la conception *théorique* et la conception *tragique* du monde; et seulement après que l’esprit scientifique, arrivé jusqu’à ses propres limites, eût dû reconnaître, par la constatation de ces limites, le néant de sa prétention à une aptitude universelle, il serait permis d’espérer une renaissance de la tragédie; en guise de symbole de cette forme de culture nous aurions à ériger Socrate *s’exerçant à la musique*, au sens relaté plus haut. Dans cette comparaison, j’entends par esprit scientifique cette foi en la possibilité de pénétrer les lois de la nature et en la vertu de panacée universelle accordée au savoir, qui fut incarnée pour la première fois dans la personne de Socrate.

Quiconque veut bien songer aux conséquences les plus immédiates de cet esprit scientifique, qui va de l’avant toujours et sans trêve, comprendra aussitôt comment, grâce à lui, le mythe fut anéanti, et comment, par cet anéantissement, la poésie, dépossédée de sa patrie idéale naturelle, dut errer désormais comme un vagabond sans foyer. Si nous avons légitimement accordé à la musique la puissance d’engendrer de nouveau le mythe, nous aurons à rechercher l’empreinte de l’esprit scientifique également dans les manifestations où il s’affirme hostile à cette puissance de création mythique de la musique. Cet événement se signale dans la formation du *dernier dithyrambe attique*, dont la musique n’exprimait plus l’essence intime du monde, la Volonté elle-même, mais reproduisait insuffisamment et uniquement les phénomènes, dans une imitation obtenue par l’intermédiaire des concepts: musique intrinsèquement décadente, qui suscitait chez les natures véritablement musicales l’identique répulsion qu’elles éprouvaient aux tendances, mortelles pour l’art, de Socrate. L’instinct sûr et pénétrant d’Aristophane a certainement démêlé la vérité, lorsqu’il réunit, en un commun objet de haine, Socrate lui-même, la tragédie d’Euripide et la musique des nouveaux dithyrambes, et reconnaît dans ces trois phénomènes les stigmates d’une culture décadente. Grâce à ce nouveau dithyrambe, la musique tourne perversement au pastiche, à la contrefaçon du phénomène, par exemple, d’une bataille, d’une tempête, et est ainsi, à coup sûr, totalement dépouillée de sa puissance de création mythique. En effet, si la musique ne cherche à nous satisfaire qu’en nous forçant à découvrir des analogies extérieures entre un événement de la vie ou un accident de la nature, et certaines figures rythmiques, telles résonances musicales caractéristiques, si notre intelligence doit s’accommoder de la simple constatation de ces analogies, nous sommes alors déchus à un état d’esprit où il nous est impossible de recevoir l’impression du mythique; car le mythe veut être ressenti par la perception en tant que symbole unique d’une généralité et vérité immuable au plus profond de l’infini. La musique véritablement dionysienne nous apparaît comme ce miroir universel de la Volonté du monde. Cet événement intuitif, dont l’image se réfracte dans ce miroir, grandit aussitôt dans notre sentiment jusqu’à devenir l’image parfaite d’une vérité éternelle. Au contraire, un tel événement intuitif est immédiatement muni de son caractère mythique par la peinture musicale du nouveau dithyrambe; ici la musique aboutit à une mesquine imitation du phénomène, qui la rend plus misérable, infiniment, que le phénomène lui-même; et cette pauvreté de la musique ravale à ce point le rôle du phénomène sur notre sentiment, que, par exemple, une bataille, imitée musicalement de la sorte, s’épuise en bruits de marche, en sonneries caractéristiques, etc., et que ce sont justement ces choses superficielles qui attirent notre attention et retiennent notre esprit. La peinture musicale est donc à tout égard la parodie de la puissance de création mythique de la vraie musique; par elle, le phénomène est encore amoindri, alors que la musique dionysienne élève et amplifie le phénomène isolé jusqu’à en faire un symbole universel. Ce fut une éclatante victoire de l’esprit antidionysien lorsqu’il réussit, avec le développement du nouveau dithyrambe, à rendre la musique étrangère à sa propre nature et qu’il l’eut réduite à être l’esclave du phénomène. Euripide, qui, dans un sens plus élevé, doit être défini comme une nature absolument anti-musicale, est, précisément pour cette raison, un partisan enthousiaste le la nouvelle musique dithyrambique, et il en prodigue avec une prodigalité de voleur tous les effets et toutes les manières.

Nous reconnaissons, d’autre part, l’action de cet esprit antidionysien ennemi du mythe, à l’importance croissante des raffinements psychologiques et de la *peinture des caractères* dans la tragédie de Sophocle. Le caractère ne doit plus se laisser généraliser, amplifier en un type éternel, il doit au contraire agir individuellement par des traits accessoires et des nuances artificielles, par la plus minutieuse précision de toutes les lignes, en sorte que le spectateur ne reçoive plus l’impression du mythe, mais bien celle d’une vérité naturelle frappante et de la puissance d’imitation de l’artiste. Là aussi, nous retrouvons la victoire du phénomène sur la vérité générale, et le plaisir ressenti à une concrète et quasi anatomique préparation; nous respirons désormais dans l’atmosphère d’un monde théorique qui prise la connaissance scientifique au-dessus de l’expression artistique d’une règle universelle. La tendance au caractéristique progresse rapidement. Alors que Sophocle peint encore des caractères entiers, et soumet le mythe au joug de leur développement raffiné, Euripide n’indique déjà plus que des traits de caractères marqués et bien définis, qui se puissent traduire en passions véhémentes; dans la nouvelle comédie attique, il ne reste plus que des masques à *une seule* expression: vieillards frivoles, entremetteurs dupés, esclaves futés, qui reviennent inlassablement. Qu’est devenu, maintenant, le génie musical, créateur de mythes? Ce qui reste encore de la musique, c’est dorénavant ou un moyen d’excitation ou un prétexte à souvenirs; c’est-à-dire un stimulant des nerfs émoussés ou usés, ou bien de la peinture musicale. Dans le premier cas, le texte juxtaposé à la musique n’importe plus qu’à peine: chez Euripide, lorsque ses héros ou ses chœurs commencent à chanter, cela marche déjà à a débandade; jusqu’où ont pu aller ses impudents successeurs ?

Mais c’est dans le *dénouement* des drames que se manifeste le plus nettement le nouvel esprit antidionysien. La fin de l’antique tragédie évoquait la consolation métaphysique, hors de laquelle le goût de la tragédie reste inexplicable; ces harmonies de paix, émanées d’un autre monde, c’est peut-être dans Œdipe à Colone qu’elles résonnent le plus purement. Maintenant le génie de la musique a abandonné la tragédie, et celle-ci est morte, au sens strict du mot: car, où puiser désormais ce réconfort métaphysique? Aussi, à la dissonance tragique, on chercha une convenable résolution terrestre; le héros, après avoir été suffisamment torturé par le sort, obtenait par un beau mariage, par des hommages divins, une récompense bien méritée. Le héros était devenu un gladiateur auquel, après qu’il était congrûment écorché et couvert de blessures, on accordait éventuellement la liberté. Le *deus ex machina* a remplacé la consolation métaphysique. Je ne veux pas dire que la conception tragique du monde ait été universellement définitivement anéantie par l’effort de l’esprit antidioysien; nous savons seulement qu’elle dut s’enfuir du domaine de l’art, se réfugier, pour ainsi dire, dans le monde des ténèbres et dégénérer en culte secret. Mais, sur toute la surface de l’hellénisme, se déchaîna le souffle dévastateur de cet esprit qui se manifeste sous cette forme de la « sérénité grecque » que j’ai définie comme l’expression d’un bonheur de vivre sénile et infécond. [...]

Est-il préférable de se connaître ?

L’art transforme-t-il notre conscience du réel ?

Les oeuvres d’art sont-elles des réalités comme les autres ?

L’art peut-il manifester la vérité ?

Peut-on aimer une oeuvre d'art sans la comprendre ?

L’art sait-il montrer ce que le langage ne peut pas dire ?

En quoi la beauté artistique est-elle supérieure á la beauté naturelle ?

L'oeuvre d'art peut elle nous apprendre quelque chose ?

Peut-on se fier à l’intuition ?

L'art est-il moins nécessaire que la science ?

Peut-on désirer sans souffrir ?

Faut-il préférer le bonheur à la vérité ?

Est-ce illusoire de chercher á être heureux ?

Peut-on être heureux dans un monde injuste ?

Le bonheur est-il affaire privée ?

Comment peut-il y avoir un contre-pouvoir ?

C’est un phénomène éternel: toujours l’insatiable Volonté trouve un moyen pour attacher ses créatures à l’existence et les forcer à continuer de vivre, à l’aide d’une illusion répandue sur les choses. Celui-ci est retenu par le bonheur socratique de la connaissance et par le rêve chimérique de pouvoir guérir grâce à elle la plaie éternelle de la vie; celui-là est fasciné par le voile de beauté de l’art, qui flotte prestigieux devant ses yeux; cet autre, à son tour, est pénétré de cette consolation métaphysique selon laquelle sous le tourbillon des phénomènes, l’éternelle vie poursuit son immuable cours; sans parler des illusions plus basses et presque plus puissantes encore, ménagées à tout instant par la Volonté. Ces trois degrés d’illusions sont d’ailleurs réservés aux plus nobles natures, chez lesquelles le poids et la misère de l’existence suscite un dégoût plus profond et qui peuvent échapper à ce dégoût par le secours de stimulants choisis. C’est de ces stimulants qu’est constitué tout ce que nous nommons « culture »: suivant la proportion des mélanges, il résulte une culture plus spécialement *socratique*, ou *artistique*, ou *tragique*, ou bien, si l’on veut autoriser des exemplifications historiques, une culture alexandrine, ou hellénique, ou bouddhique.

Tout notre monde moderne est pris dans le filet de la culture alexandrine et a pour idéal l’*homme théorique*, armé des moyens de connaissance les plus puissants, travaillant au service de la science, et dont le prototype et ancêtre originel est Socrate. Cet idéal est le principe et le but de toutes nos méthodes d’éducation: tout autre genre d’existence doit lutter péniblement, se développer accessoirement, non pas comme aboutissement projeté, mais comme occupation tolérée. Une disposition d’esprit presque effrayante fait qu’ici pendant un long temps, l’homme cultivé ne fut reconnu tel que sous la forme de l’homme instruit. [...]

La perception peut-elle s’éduquer ?

Que sait-on du réel ?

Ne fait-on que fuir le réel ?

Les apparences sont-elles trompeuses ?

L’homme a-t-il nécessairement besoin de religion ?

En quoi le sentiment esthétique se distingue-t-il du sentiment religieux ?

Y a-t-il des questions auxquelles aucune science ne répond ?

Une connaissance scientifique du vivant est-elle possible ?

L’art peut-il manifester la vérité ?

La culture est-elle libératrice ?

Toutes les cultures se valent-elles ?

Etre cultivé rend-il meilleur ?

Comment peut-il y avoir un contre-pouvoir ?

Et l’on ne doit plus se dissimuler désormais ce qui est caché au fond de cette culture socratique: l’illusion sans bornes de l’optimisme! Il ne faut plus s’épouvanter si les fruits de cet optimisme mûrissent, si la société, corrodée jusqu’à ses couches inférieures par une telle culture, est peu à peu secouée par la fièvre de l’orgueil et des appétits, si la foi au bonheur terrestre de tous, si la croyance dans la possibilité d’une semblable civilisation scientifique se transforme peu à peu en une volonté menaçante, qui exige ce bonheur terrestre alexandrin et invoque l’intervention d’un *deus ex machina* « à l’Euripide »! Remarquons-le, pour pouvoir durer, la civilisation alexandrine a recours au maintien de l’esclavage, mais, dans sa conception optimiste de l’existence, elle dénie la nécessité de cet état; aussi, lorsque l’effet est usé de ses belles paroles trompeuses et lenitives sur la « dignité de l’homme » et la « dignité du travail », elle s’achemine peu à peu vers un épouvantable anéantissement. Rien n’est plus terrible qu’un barbare peuple d’esclaves, qui a appris à regarder son existence comme une injustice et se prépare à en tirer vengeance non seulement pour soi-même, mais encore pour toutes les générations à venir. Contre la menace d’un tel assaut, qui oserait, en toute assurance, appeler à l’aide nos religions blafardes et épuisées qui, même dans leurs fondements, ont dégénéré jusqu’à devenir des religions savantes; au point que le mythe, cette condition préalable nécessaire de toute religion, est désormais et partout sans force et que, même aussi dans ce domaine, règne à présent cet esprit optimiste que nous venons de définir comme le germe destructeur de notre société.

Pendant que l’imminence du malheur qui sommeille au sein de la culture théorique trouble de plus en plus l’homme moderne et qu’il cherche avec inquiétude, parmi le trésor de ses expériences, les moyens aptes à détourner le danger, sans bien croire lui-même à leur efficacité, tandis qu’il commence à percevoir les conséquences de ses propres errements, certaines natures supérieures, des esprits élevés, enclins aux idées générales, ont su, avec une incroyable perspicacité, employer les armes mêmes de la science pour montrer les limites et les conditions de la connaissance, et démentir ainsi péremptoirement la prétention de la science à une valeur et une aptitude universelles. Ces conditions ont, pour la première fois, fait reconnaître comme illusoire la présomption d’approfondir I’essence la plus intime des choses au moyen de la causalité. Le courage et la clairvoyance extraordinaires de Kant et de Schopenhauer ont réussi à remporter la victoire la plus difficile, la victoire sur l’optimisme latent, inhérent à l’essence de la logique, et qui lui-même fait le fond de notre culture. Alors que cet optimisme appuyé sur sa confiance imperturbable dans les *eternae veritates*, avait cru à la possibilité d’approfondir et de résoudre tous les problèmes de la nature, avait considéré l’espace, le temps et la causalité comme des lois absolues d’une valeur universelle, Kant révéla que, en vérité, ces idées servaient seulement à élever la pure apparence, l’œuvre de la Maïa, au rang de réalité unique et suprême, à la mettre à la place de l’essence véritable et intrinsèque des choses et à rendre par là impossible la connaissance réelle de cette essence, c’est-à-dire, selon l’expression de Schopenhauer, à endormir plus profondément encore le rêveur (Monde comme Volonté et comme Représentaion, I, p. 498). Cette constatation est la préface d’une culture que j’oserai qualifier de culture tragique, dont le caractère le plus essentiel est que la sagesse instinctive y remplace la science en qualité de but suprême: et cette sagesse, insensible aux diversions captieuses de la science, embrasse d’un regard immuable tout le tableau de l’univers et, dans cette contemplation, cherche à ressentir l’éternelle souffrance avec compassion et amour, à faire sienne cette souffrance éternelle.

Figurons-nous une génération grandissant avec cette intrépidité du regard, avec cette impulsion héroïque vers le monstrueux, l’extraordinaire ; imaginons l’allure hardie de ce tueur de dragons, la fière témérité avec laquelle ces êtres tournent le dos aux doctrines débiles de l’optimisme, pour « vivre résolument » d’une vie pleine et entière ! *Ne devait-il pas être nécessaire* que l’expérience volontaire de la gravité et de la terreur amenât l’homme tragique de cette civilisation à désirer un art nouveau, *l’art de la consolation métaphysique*, la tragédie lui appartenant comme une Hélène, et à s’écrier avec Faust:

Et ne devais-je pas, avec une violence passionnée,

Faire naître à la vie la forme la plus divine?

La culture socratique ne tient plus le sceptre de son infaillibilité que d’une main tremblante, ébranlée qu’elle est de deux côtés à la fois, par la crainte de ses propres conséquences qu’elle commence à pressentir peu à peu, et parce qu’elle-même n’a plus, dans la valeur éternelle de ses fondements, la confiance naïve de jadis; et c’est alors un triste spectacle que celui de la danse de sa pensée, toujours en quête de formes nouvelles pour les enlacer avec ardeur, et qui les abandonne soudain en frissonnant, comme Méphistophélès les Lamies séductrice. C’est bien là l’indice que cette « faillite », dont chacun parle couramment comme du mal originel de la civilisation moderne. Effrayé et désappointé des conséquences de son système, l’homme théorique n’ose plus s’aventurer dans la débâcle du terrible torrent de glace de l’existence: anxieux et indécis, il court çà et là sur le rivage. Il ne veut plus rien posséder d’entier, comprenant la naturelle cruauté des choses. L’optimisme l’a énervé à ce point. En même temps, il sent combien une civilisation édifiée sur le principe de la science, doit s’écrouler dès l’instant qu’elle devient *illogique*, c’est-à-dire qu’elle recule devant ses conséquences. Notre art proclame cette universelle détresse. C’est en vain que, par l’imitation, on s’appuie sur toutes les grandes époques productrices ou des natures créatrices supérieures; c’est en vain que, pour la consolation de l’homme moderne, on a amoncelé autour de lui toute la « littérature universelle », et qu’on l’entoure des styles et des artistes de tous les temps, afin que, tel Adam au milieu des animaux, il leur puisse donner un nom, - il reste malgré tout l’éternel affamé, le « critique » sans joie et sans force, l’homme alexandrin qui est, au fond, un bibliothécaire et un prote [Employé d’une [imprimerie](https://fr.wiktionary.org/wiki/imprimerie), dont les [fonctions](https://fr.wiktionary.org/wiki/fonction) [correspondent](https://fr.wiktionary.org/wiki/correspondre) à [celles](https://fr.wiktionary.org/wiki/celles) de [chef](https://fr.wiktionary.org/wiki/chef) d’[atelier](https://fr.wiktionary.org/wiki/atelier)], et qui perd la vue misérablement à la poussière des livres et aux fautes d’impression. [...]

[...]

Je veux ajouter encore une confirmation non moins évidente de mon assertion que l’opéra est le produit de notre culture alexandrine, et est basé sur les mêmes principes. L’opéra est l’œuvre de l’homme théorique, de l’amateur critique, et non de l’artiste: un des phénomènes les plus étranges de l’histoire de tous les arts. Ce fut une exigence d’auditeurs bien pertinemment anti-musicaux, que l’on dût avant tout comprendre les paroles; de sorte qu’il ne serait possible ainsi d’espérer une renaissance de l’art musical que si l’on parvenait à découvrir une espèce de chant dans lequel le mot du texte domine le contrepoint comme le maître l’esclave, les paroles étant supposées plus nobles que l’harmonie qui les accompagne autant que l’âme est plus noble que le corps. C’est d’après la grossièreté ignorante et anti-musicale de ces théories que fut réalisée, dans les commencements de l’opéra, l’association de la musique, de l’image et de la parole; c’est aussi suivant les préceptes de cette esthétique que les poètes et les hauteurs distingués en tentèrent les premiers essais dans les milieux aristocratiques dilettantes de Florence. L’homme artistiquement impuissant se crée à soi-même une forme d’art adéquate justement par cela même qu’il est l’homme anti-artistique en soi. Comme il ne se doute pas de la profondeur dionysiaque de la musique, il métamorphose pour son usage la jouissance musicale une rationnelle rhétorique de la passion faite de sons et de mots dans le *stilo rappresentativo*, et en un plaisir suprême aux artifices des chanteurs; parce qu’il lui est refusé d’atteindre jusqu’à la vision, il réclame le secours du machiniste et du décorateur; parce qu’il lui est impossible de concevoir la véritable nature de l’artiste, il évoque devant soi « l’homme primitif artistique » selon son goût, c’est-à-dire l’homme que la passion incite à chanter et à parler en vers. Il s’imagine être transporté dans un temps où la seule passion suffit à engendrer des chants et des poèmes ; comme si la passion avait jamais été capable de créer quelque chose d’artistique. Le postulat de l’opéra est basé sur une conception erronée de la nature de l’art, à savoir sur cette hypothèse idyllique que, en réalité, tout homme doué de sensibilité est un artiste. Dans cette acception, l’opéra est l’expression du dilettantisme dans l’art, la manifestation du dilettantisme qui dicte ses lois avec la sérénité optimiste de l’homme théorique. [...]

L’art transforme-t-il notre conscience du réel ?

Les oeuvres d’art sont-elles des réalités comme les autres ?

L’art peut-il manifester la vérité ?

Peut-on aimer une oeuvre d'art sans la comprendre ?

L’art sait-il montrer ce que le langage ne peut pas dire ?

En quoi la beauté artistique est-elle supérieure á la beauté naturelle ?

L'oeuvre d'art peut elle nous apprendre quelque chose ?

Celui qui n’a pas éprouvé cette sensation de devoir à la fois contempler quelque chose et aspirer au-delà de cette contemplation, se représentera difficilement combien, en présence du mythe tragique, ces deux processus coexistent clairement et distinctement et sont simultanément ressentis; mais les spectateurs véritablement esthétiques attesteront avec moi que, parmi les effets propres à la tragédie, cette superposition d’impressions est le plus merveilleux. Que l’on transpose maintenant ce phénomène du spectateur esthétique en un processus analogue de l’esprit chez l’artiste tragique, et l’on aura compris la genèse du *mythe tragique*. Il partage avec la sphère artistique apollinienne la pleine joie à l’apparence et à la contemplation, et, en même temps, il nie cette joie et trouve une satisfaction plus haute encore à l’anéantissement du monde visible de l’apparence. [...]

[...]

Car, que cela se passe en réalité aussi tragiquement dans la vie, c’est ce qui serait le moins idoine à expliquer l’avènement d’une forme artistique, si l’art n’est pas seulement une imitation de la réalité naturelle, mais bien un supplément métaphysique de la réalité naturelle, juxtaposé à elle pour aider à la surmonter. Le mythe tragique, en tant que partie intégrante de l’art, s’emploie pleinement aussi à susciter cette transfiguration métaphysique, qui est celle de l’art en général. Mais, que transfigure-t-il en exposant à nos yeux le monde phénoménal sous l’image du héros malheureux? Rien moins que la « réalité » de ce monde phénoménal, puisqu’il nous dit justement: « Voyez ! Regardez bien ! Voilà votre vie ! Voilà l’aiguille qui marque les heures à l’horloge de votre existence! »

Et c’est afin de la transfigurer devant nous que le mythe montrerait cette vie? Mais si cela n’est pas, en quoi consiste alors la joie esthétique que nous procure aussi le défilé de ces tableaux? Je parle de la joie esthétique et je sais fort bien qu’un grand nombre de ces scènes peuvent produire en outre une délectation morale, soit sous la forme de la pitié ou par le triomphe d’une loi sociale. Mais si l’on voulait dériver l’effet tragique de ces seules causes morales, comme c’est bailleurs depuis trop longtemps l’usage en esthétique,qu’on ne se figure pas avoir fait ainsi quelque chose pour l’art; car dans son domaine l’art doit exiger avant tout la pureté. La première et indispensable condition des éclaircissements du mythe tragique est de rechercher la joie spéciale qui lui est propre dans la seule sphère purement esthétique, sans le secours de la pitié, de la terreur, de la noblesse morale. Comment l’horrible et le monstrueux, matière du mythe tragique, peuvent-ils susciter une joie esthétique ?

Ici, il est nécessaire de nous lancer avec hardiesse dans une métaphysique de l’art; j’en profite pour rappeler cette proposition précédemment avancée que le monde et l’existence ne peuvent paraître justifiés qu’en tant que phénomènes esthétiques. Dans ce sens, le mythe tragique a précisément pour objet de nous convaincre que même l’horrible et le discordant ne sont qu’un jeu artiste joué avec soi-même par la Volonté, dans la plénitude éternelle de son allégresse. Ce phénomène originel et difficile à concevoir de l’art dionysien est directement compris et immédiatement saisi grâce à La merveilleuse signification de la *dissonance musicale*. Car la musique, juxtaposée au monde, est seule capable de donner un concept de ce qu’il faut entendre par justification du monde en tant que phénomène esthétique. La joie que suscite le mythe tragique et la jouissance que procure la dissonance dans la musique ont une origine identique. Le dionysisme, avec sa joie primitive en face même de la douleur, est la commune matrice d’où naquirent la musique et le mythe tragique.

Grâce au rapport musical de la dissonance que nous avons appelé à notre aide, le problème difficile de l’effet tragique n’est-il pas notablement éclairci? Si nous comprenons donc enfin ce que cela veut dire, dans la tragédie, de vouloir contempler et en même temps d’aspirer au-delà de cette contemplation, cet état il nous faudrait le caractériser, à l’égard de l’emploi artistique de la dissonance, à savoir: que nous voulons entendre et qu’en même temps nous aspirons au-delà de ce que nous entendons. Cette aspiration vers l’infini, ce coup d’aile du désir, au moment où nous ressentons la plus haute joie de la claire perception de la réalité, nous rappellent que, dans ces deux états, nous devons reconnaître un phénomène dionysiaque qui, toujours et sans cesse, nous révèle l’assouvissement d’une joie primitive dans le jeu de créer et de détruire le monde individuel; à peu près comme Héraclite le Ténébreux comparait la Force créatrice de l’univers au jeu d’un enfant qui s’amuse à poser des cailloux çà et là, à édifier des tas de sable et à les renverser.

Pour apprécier exactement la capacité dionysiaque d’un peuple, il ne faut donc pas penser seulement à la musique de ce peuple, il n’est pas moins indispensable de tenir compte du mythe tragique de ce peuple, comme second témoignage de cette capacité. Avec cette étroite affinité de la musique et du mythe, on doit s’attendre, de la même façon, à ce qu’une dégénération ou une corruption de celui-ci entraîne un dépérissement de celle-là: si du moins le déclin du mythe est le signe d’un amoindrissement des facultés dionysiaques. [...]

Une oeuvre d'art peut-elle ne pas être belle ?

Une oeuvre d'art peut-elle échapper aux critères du beau et du laid ?

Qu'est-ce qui a du sens ?

Peut-on être heureux dans un monde injuste ?

Le désir peut-il se satisfaire de la réalité ?

Ne désirons-nous que les choses que nous estimons bonnes ?

Toutes les cultures se valent-elles ?

La musique et le mythe tragique sont, à un égal degré, l’expression de la capacité dionysiaque d’un peuple, et ils sont inséparables. Tous deux émanent d’une sphère de l’art située par-delà l’apollinisme; tous deux transfigurent une région d’harmonies joyeuses où délicieusement s’évanouit la dissonance, tout comme l’horrible image du monde; tous deux jouent avec l’aiguillon du dégoût, confiants dans la puissance infinie de leurs enchantements; tous deux justifient par ce jeu l’existence « du pire des mondes » lui-même. Mesuré à apollinisme, le dionysisme se manifeste ici comme la force d’art originelle et éternelle, qui appelle à l’existence le monde phénoménal tout entier, au milieu duquel une nouvelle illusion transfiguratrice est nécessaire pour retenir à la vie le monde animé de l’individuation. Si nous pouvions imaginer la dissonance devenue créature humaine, — et qu’est l’homme, sinon cela ? — pour pouvoir vivre, cette dissonance aurait besoin d’une magnifique illusion qui lui cachât à elle-même sa vraie nature sous un voile de beauté. Telle est la véritable intention d’art d’Apollon sous le nom duquel nous résumons toutes ces illusions sans nombre de la belle apparence qui rendent, en chaque instant, l’existence digne d’être vécue et nous incitent à vivre l’instant qui suit.

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

Faut-il préférer le bonheur à la vérité ?

Le bonheur est-il dans l'inconscience ?

Est-ce illusoire de chercher á être heureux ?

Peut-on être heureux dans un monde injuste ?

Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, 1872