

# Nietzsche

## La Naissance de la tragédie



Traduction et édition  
de Céline Denat

**GF**

# Nietzsche

## La Naissance de la tragédie

Parue en 1872, *La Naissance de la tragédie* est l'acte de naissance d'un philosophe convaincu que seule la confrontation avec ce qui nous est étranger nous donne accès à nous-mêmes.

En interrogeant la genèse de la tragédie antique à partir des pulsions que sont l'apollinien et le dionysiaque, Nietzsche met en lumière le sens du pessimisme propre à la Grèce présocratique. Ce « pessimisme de la force », lucide quant au caractère douloureux de la vie humaine, n'exclut pas, mais au contraire renforce le désir d'exister. Par contraste, Nietzsche interroge également une autre forme de pessimisme : le nihilisme dont souffre l'Europe moderne, conséquence paradoxale du rationalisme socratique.

*La Naissance de la tragédie* inaugure ainsi une forme de philosophie radicalement nouvelle : une philosophie qui, contre la rationalité triomphante, met au jour le fond pulsionnel de toute activité humaine, et qui s'attache à comparer et à évaluer les cultures, en vue de mieux comprendre le présent et de transformer l'avenir.

Traduction, présentation, notes, chronologie, bibliographie et index de Céline Denat

Texte intégral

En couverture :

Illustration

de Virginie Berthemet

© Flammarion



Flammarion

NIETZSCHE

LA NAISSANCE  
DE LA TRAGÉDIE

*Traduction inédite, introduction, notes, chronologie,  
bibliographie et index*

*par*

Céline DENAT

GF Flammarion

*Du même auteur  
dans la même collection*

AINSI PARLAIT ZARATHOUSTRA.

L'ANTÉCHRIST.

AURORE.

LE CAS WAGNER. LE CRÉPUSCULE DES IDOLES.

ECCE HOMO. NIETZSCHE CONTRE WAGNER.

LE GAI SAVOIR (édition avec dossier).

GÉNÉALOGIE DE LA MORALE.

HUMAIN, TROP HUMAIN I.

HUMAIN, TROP HUMAIN II.

LE LIVRE DU PHILOSOPHE.

LA NAISSANCE DE LA TRAGÉDIE.

PAR-DELÀ BIEN ET MAL.

SECONDE CONSIDÉRATION INTEMPESTIVE. De l'utilité et  
de l'inconvénient des études historiques pour la vie.

SUR L'INVENTION DE LA MORALE. Généalogie de la morale,  
deuxième traité (édition avec dossier).

## LISTE DES ABRÉVIATIONS ET REMARQUES BIBLIOGRAPHIQUES

Dans ce volume, *La Naissance de la tragédie* est désignée par l'abréviation *NT*, et l'*Essai d'autocritique* par l'abréviation *EA*. L'abréviation *NT* n'est toutefois utilisée qu'en cas d'ambiguïté : en l'absence de précision, les références données en Introduction et dans l'appareil critique renvoient à *La Naissance de la tragédie*.

L'abréviation *KGW* désigne l'édition allemande de référence des œuvres de Nietzsche : *Werke, Kritische Gesamtausgabe*, éd. G. Colli et M. Montinari, 9 sections, 40 t., Berlin, De Gruyter, 1967 *sq.*

Sauf mention contraire, les textes de Nietzsche sont cités d'après la version française de l'édition Colli-Montinari : *Œuvres philosophiques complètes*, 14 t., trad. M. Haar et M. B. de Launey, Gallimard, 1968-1997, 18 vol. (abréviation : *OPC*), à l'exception des œuvres suivantes : *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. G.-A. Goldschmidt, Le Livre de Poche, 2008 ; *L'Antéchrist*, trad. É. Blondel, GF-Flammarion, 1994 ; *Aurore*, trad. É. Blondel, O. Hansen-Løve et Th. Leydenbach, GF-Flammarion, 2012 ; *Le Cas Wagner*, suivi du *Crépuscule des idoles*, trad. É. Blondel et P. Wotling, GF-Flammarion, 2005 ; *Ecce Homo, suivi de Nietzsche contre Wagner*, trad. É. Blondel, GF-Flammarion, 1992 ; *Éléments pour la généalogie de la morale*, trad. P. Wotling, Le Livre de Poche, 2000 ; *Le Gai Savoir*, trad. P. Wotling, GF-Flammarion, 2000 ; *Par-delà bien et mal*, trad. P. Wotling, GF-Flammarion, 1997.

Les *Fragments posthumes* figurant dans l'édition Colli-Montinari sont désignés par l'abréviation *FP*, suivie du numéro du tome concerné (IX à XIV) ou de l'œuvre à laquelle ils font suite dans cette édition. L'abréviation *FP NT* désigne donc les fragments posthumes figurant dans le premier volume de la traduction française de *La Naissance de la tragédie* (*OPC*, I, 1, *La Naissance de la tragédie, Fragments posthumes. Automne 1869-printemps 1872*).

Les termes en italiques suivis d'un astérisque (\*) sont en français dans le texte original.



## INTRODUCTION

### Un étrange étranger

C'est sur l'invocation d'un « vieil Athénien » à un « singulier étranger » qui se serait trouvé pour un temps transporté au sein de l'existence d'un ancien Hellène que s'achève *La Naissance de la tragédie*. Et c'est, de l'aveu même de son auteur, un ouvrage lui-même à bien des égards étranger que celui-ci : s'y fait entendre publiquement pour la première fois, ainsi que l'écrira Nietzsche en 1886 dans l'*Essai d'autocritique* qui en sera désormais la préface, « une voix étrangère, le disciple d'un “dieu” encore “inconnu” » (*EA*, § 3), un esprit animé d'exigences et de questions nouvelles, et qui entend donner voix à « des évaluations étrangères et neuves » (*EA*, § 6). À ses deux extrêmes, *La Naissance de la tragédie* nous indique ainsi quelle position entend adopter son auteur : celle d'un homme capable de ne pas demeurer enfermé dans les limites de sa propre culture et des habitudes de pensée qu'elles recèlent, de se rendre pour ainsi dire à l'étranger et dès lors de se rendre lui-même étranger à ce qui lui était le plus propre. Pour cette raison, Nietzsche envisagera également d'intituler la série d'ouvrages qu'il projette d'écrire en 1873, un an après la publication de *La Naissance de la tragédie*, les *Considérations inactuelles d'un étranger*<sup>1</sup>. Quelques années encore, et il en explicitera les raisons avec plus de précision : c'est que le penseur rigoureux se doit avant tout d'être un « esprit libre », c'est-à-dire « celui qui pense autrement qu'on ne s'y attend de sa part en raison de son origine, de son milieu,

---

1. *FP Considérations inactuelles I et II*, 27 [57].

[...] ou en raison des opinions régnautes de son temps » ; c'est, aussi, que « l'habitude fait que les hommes, cessant de réfléchir à ce qui les entoure de très près, se contentent de l'accepter » ; de sorte enfin qu'il y a « de grands avantages à se faire une bonne fois et dans une large mesure étranger à son temps, à se laisser pour ainsi dire enlever à son rivage et flotter sur l'océan des conceptions passées du monde. De là, reportant ses regards vers la côte, on en embrassera, pour la première fois sans doute, la configuration d'ensemble, et on aura, au moment de s'en rapprocher, l'avantage de la comprendre mieux en totalité que ceux qui ne l'ont jamais quittée<sup>1</sup> ». Ce n'est qu'en devenant étranger à ce qui nous était d'abord le plus proche et le plus propre que nous pouvons l'appréhender d'un regard que l'habitude a généralement émoussé et rendu myope : « On observe que des voyageurs visitant des peuples étrangers n'en saisissent correctement les traits distinctifs généraux qu'au commencement de leur séjour ; plus ils apprennent à connaître un peuple, plus aussi ils désapprennent à en discerner les particularités typiques. Dès que leurs yeux s'accommodent à voir de près, ils cessent de percevoir les lointains<sup>2</sup>. »

Mais il n'en reste pas moins que, dès son premier ouvrage, Nietzsche a parfaitement conscience du caractère « étranger », et en conséquence étrange, aux yeux de la plupart, de son propos. Ce n'est pas là seulement, ainsi qu'en atteste entre autres sa correspondance, le résultat de la lecture rétrospective qu'effectue l'*Essai d'autocritique* : car c'est manifestement de façon tout à fait délibérée, dès le moment où il jette les premiers linéaments de son futur livre, que Nietzsche entend préparer un ouvrage provocant dont il sait qu'il devra nécessairement étonner, voire choquer ses lecteurs bien plus qu'il n'est destiné à les séduire : « Il est nécessaire de choquer. J'ai déjà désappris toute précaution quand il y va de l'essentiel<sup>3</sup> » ; « Commence à

1. *Humain, trop humain I*, § 225, 423 et 616.

2. *Ibid.*, § 423.

3. Lettre à Paul Deussen, février 1870.

présent pour moi la période où je vais *choquer*, après avoir bénéficié quelque temps d'une certaine indulgence pour avoir chaussé les bonnes vieilles pantoufles. Thème et titre du futur livre : "Socrate et l'instinct"<sup>1</sup> » ; « j'évoque cet ouvrage avec grande satisfaction et n'éprouve aucune inquiétude, encore qu'il se présente dès le départ de manière aussi choquante que possible et qu'il faille s'attendre justement à ce que sa publication provoque, de divers côtés, un "cri d'indignation"<sup>2</sup>. »

Mais qu'y a-t-il au juste ici de « choquant » ? À quoi tient donc l'étrangeté de ce premier ouvrage, écrit par un jeune philologue de 25 ans dont les travaux ont été jugés assez brillants pour que lui soit attribuée – alors même qu'il n'est pas encore titulaire d'un doctorat – une chaire de professeur à l'université de Bâle ? Cette étrangeté ne tient certainement pas à l'objet même sur lequel cet ouvrage entend se pencher : quoi de plus banal, pour un philologue classique, c'est-à-dire pour un spécialiste de l'Antiquité, des langues et des textes anciens, que de vouloir étudier ce phénomène spécifiquement grec qu'est la tragédie attique ? Quoi de plus banal encore, dans le contexte culturel de l'Allemagne du XIX<sup>e</sup> siècle, que de se référer aux Grecs comme à un possible « modèle » pour la culture et l'éducation modernes, et même à la tragédie comme à la source d'un possible renouveau de l'art et de la culture allemands ? En quoi Nietzsche prétend-il au juste choquer ses lecteurs, et qui devrait donc être amené à pousser, à la lecture de son ouvrage, un « cri d'indignation » ?

*De la philologie à la philosophie :  
le problème de la vie et de la culture*

Il faut commencer par rappeler ici que les « bonnes vieilles pantoufles » qui ont été évoquées plus haut, et

---

1. Lettre à E. Rohde, 30 avril 1870.

2. Lettre à E. Rohde, 21 décembre 1871.

qu'il s'agit de « quitter », sont avant tout celles des intérêts et des usages inhérents à la discipline que Nietzsche a pratiquée avec honneur jusqu'ici, et qu'il considère cependant depuis quelques années déjà d'un œil on ne peut plus critique : la philologie classique. Dès 1868, il reproche non sans virulence à « la grouillante engeance des philologues » leur seul souci théorique et d'érudition, c'est-à-dire aussi « leur indifférence à l'égard des véritables, des urgents problèmes de la vie <sup>1</sup> ». À une philologie qui se voit réduite à une étude savante de la langue et des sources, Nietzsche oppose l'exigence d'une *autre* philologie, qui répondrait enfin à la vocation pédagogique qui est censée être la sienne, qui aurait donc véritablement la puissance de former les hommes, et qui par là serait susceptible d'avoir quelque effet sur la « vie » – et non plus seulement sur la somme de savoirs – des individus.

Le jeune « professeur extraordinaire » n'hésitera pas à rendre publiques certaines de ces convictions lors de la conférence inaugurale (*Antrittsvorlesung*) qu'il prononce en 1869 lors de ses débuts à l'université de Bâle, et dont le contenu programmatique – ainsi que le remarque judicieusement James I. Porter – annonce bien plus une sortie (*Austritt*) hors des rangs de la philologie universitaire, qu'une entrée (*Antritt*) au sein de ceux-ci <sup>2</sup>. Nietzsche y dénonce en effet les incohérences que recèle cette discipline, qui prétend éduquer l'homme moderne en lui donnant à voir les idéaux de l'Antiquité, mais qui dissout ces derniers en les disséquant dans une optique théorique. Son orientation strictement scientifique la conduit à éradiquer indûment les enjeux pratiques et existentiels des objets qu'elle étudie, ainsi de la littérature et de l'art antiques : « “La vie mérite d'être vécue”, dit l'art avec toute sa séduction ; “La vie mérite d'être étudiée”, dit la science.

1. Lettre à E. Rohde, 20 novembre 1868.

2. James I. Porter, *Nietzsche and the Philology of the Future*, Stanford University Press, 2000, p. 35.

Ce parallèle fait apparaître la contradiction interne souvent douloureuse qui règne dans le concept de philologie classique<sup>1</sup>. » Cette contradiction, cette incapacité qui est celle de la philologie à atteindre la visée pratique à laquelle elle prétend, sont ce qui conduit Nietzsche à énoncer pour finir cette exigence fondamentale : la philologie se doit de devenir enfin *philosophique*, elle doit être encadrée par « une vision philosophique du monde » qui lui permette tout à la fois de ne pas demeurer enfermée dans les présupposés qui sont les siens, et de repenser son statut et ses contenus de manière à ce que sa visée soit autre que purement théorique. Pour dire cette exigence, Nietzsche détourne et retourne une formule de la CVIII<sup>e</sup> *Lettre à Lucilius* de Sénèque : *Philosophia facta est quae philologia fuit* – « Ce qui était philologie est devenu philosophie », ou *doit* du moins devenir telle, c'est-à-dire recherche d'une *sagesse* pratique plutôt que d'une simple somme de *savoirs*. « Qui veut encore devenir sage ? Qui veut encore penser et chercher afin d'agir ?... », regrette ainsi Nietzsche dans un fragment de 1871<sup>2</sup>. Le propre de cette culture supérieure que *La Naissance de la tragédie* désignera comme culture « tragique » consistera précisément en ce qu'« en lieu et place de la science » elle sut faire « de la sagesse la fin suprême » (*NT*, § 18), distincte en cela de la culture socratique, dont l'Europe – et la philologie – moderne est l'héritière. Or, par une telle volonté de repenser, et par là même de *s'excentrer*<sup>3</sup> de la discipline, et plus largement même de l'époque à laquelle il appartient, Nietzsche n'ignore pas qu'il prend le risque d'apparaître à ses collègues philologues comme étranger au domaine qui est

---

1. *Homer und die klassische Philologie*, dans *KGW*, II, 1, p. 251-252 ; *Sur la personnalité d'Homère*, trad. G. Fillion, Nantes, Le Passeur, 1992, p. 15.

2. *FP NT*, 5 [85].

3. On se reportera aussi sur cette idée aux analyses de Michèle Cohen-Halimi dans la préface de *Querelle autour de La Naissance de la tragédie* (Vrin, 2005, p. 11-24).

pourtant censé leur être commun. C'est pourquoi la conclusion de sa conférence inaugurale n'est pas sans ressembler au moins autant à une prédiction qu'à une espérance : « Permettez-moi d'espérer que cette orientation ne fera pas de moi *un étranger* parmi vous<sup>1</sup>... »

Or c'est bien cette même exigence et cette même « orientation » que l'on retrouve en 1872 dans *La Naissance de la tragédie*. Nietzsche n'y prononce certes pas une fois le terme même de philologie (mais il est notable qu'il se garde généralement ici de nommer ce ou ceux qu'il entend critiquer<sup>2</sup>), mais c'est sans aucune ambiguïté néanmoins qu'il critique dans le § 20 ces « cercles dont la dignité pourrait consister à puiser inlassablement au lit du fleuve grec pour le salut de l'éducation allemande », et dans lesquels on se satisfait à tort d'être « un correcteur de textes consciencieux » ou « un historien-naturaliste et microscopiste de la langue », où l'on se contente de « chercher à se saisir "historiquement" de l'Antiquité grecque [...] selon la méthode et avec les airs supérieurs qui sont ceux de notre historiographie érudite actuelle ». À ces insuffisances, Nietzsche oppose l'exigence d'un « combat pour l'éducation » qui permette enfin véritablement de transformer notre culture moderne, que les valeurs socratiques, parmi lesquelles la survalorisation de la science, ont conduite à un état de lassitude et d'insatisfaction (§ 20 et 23). La tâche que doit s'imposer le philologue-philosophe se définit aussi bien, dès lors, comme une « tâche de culture<sup>3</sup> » qui consiste à tenter de trouver, face à une culture qui va s'affaiblissant, un moyen de guérison susceptible de susciter « l'élan d'un retour à la

---

1. *KGW*, II, 1, p. 269 ; p. 41 de la traduction française. Nous soulignons.

2. Voir *EA*, § 5, sur le « silence circonspect et hostile qui est observé durant tout le livre à propos du christianisme ». Nietzsche procède de même de façon seulement allusive à l'égard des individus qu'il entend critiquer, qui demeurent innommés – à l'exception notable d'Otto Jahn (§ 19).

3. *FP NT*, 7 [101].

santé<sup>1</sup> ». La comparaison de la culture moderne avec celle d'époques plus anciennes conduit le philosophe à formuler un *diagnostic* qui rend nécessaire la recherche d'une *thérapeutique*. Un fragment posthume désormais fameux définira en ce sens le philosophe comme un « médecin de la culture<sup>2</sup> ».

Et c'est là la raison pour laquelle, à un objet censé appartenir naturellement au domaine des études philologiques, Nietzsche applique un questionnement original. Sans doute s'agit-il bien ici, pour une part, de tenter d'éclairer, en se fondant sur un certain nombre de sources, l'origine et l'essence de la tragédie grecque, la signification du chœur tragique, la relation problématique entre celui-ci et le drame qui se déroule sur la scène, entre la musique et les images mythiques que la tragédie implique, etc. Mais il s'agit aussi d'embrasser un horizon plus vaste, celui de la culture, ou plutôt *des* cultures, à l'égard desquelles les formes d'art variées (épopée homérique, poésie lyrique, tragédie, ou encore opéra moderne, etc.) – ou le cas échéant la dévalorisation de l'art au profit de la science –, mais aussi les croyances et les pratiques religieuses, les modes d'organisation politique, ou encore les exigences morales, constituent autant de signes révélateurs, de symptômes qui permettent d'appréhender la spécificité, ainsi que le degré de santé d'un peuple et d'une époque déterminés. Ainsi la « naissance de la tragédie » n'est-elle pas ici le seul, ni surtout le dernier objet d'étude de l'ouvrage. D'une part parce qu'elle est elle-même appréhendée en tant que manifestation, en tant que symptôme d'une culture spécifique, et en l'occurrence d'une culture qui se révèle être fondamentalement saine en dépit de son pessimisme apparent – ou plutôt du fait même de celui-ci, puisque les individus s'y avéraient capables non seulement de supporter les aspects les plus terribles de l'existence, mais aussi de les transfigurer pour

---

1. *Ibid.*, 13 [2].

2. *FP Considérations inactuelles I et II*, 23 [15], traduction modifiée.

mieux les surmonter. D'autre part parce qu'il est dès lors possible de commencer de penser au travers de cet exemple les conditions de possibilité et les moyens de l'avènement d'une saine culture : « En réalité la *tragédie* hellénique n'est que le signe annonciateur d'une culture *plus élevée*<sup>1</sup>. »

En reconduisant ainsi la philologie à la philosophie, Nietzsche entend se rendre étranger à la première. Mais la lecture de *La Naissance de la tragédie* nous apprend aussi bien – et ce, dès ses premières lignes – que Nietzsche n'entend sans doute pas davantage se conformer aux modes de pensée qui ont usuellement cours au sein de la seconde, qui n'a peut-être pas su, elle non plus, se soucier suffisamment des « urgents problèmes de la vie », c'est-à-dire aussi de la question de la culture qui donne forme à toute vie humaine.

### *Une philosophie nouvelle : concepts, intuitions, pulsions*

Il faut dire en effet que, si ce premier ouvrage de Nietzsche entend d'emblée se constituer comme œuvre philosophique, c'est cependant en s'opposant dans une large mesure à ce que la philosophie a coutume de valoriser. Il convient en cela de relever que, si des exigences philosophiques viennent modifier radicalement les usages philologiques, l'enquête philologique et historique conduit en retour à mettre en question ce que la philosophie elle-même en est progressivement venue à admettre comme allant de soi.

Dès les premières lignes du livre, le lecteur se trouve en effet confronté à une opposition quelque peu brutale : Nietzsche y affirme nettement l'insuffisance de la pensée rationnelle et conceptuelle, et indique qu'il entend lui substituer l'immédiateté de la pensée intuitive, la perception d'images ou de « figures » qui permettent d'appréhender sensiblement, et non plus abstraitement, la genèse

---

1. *FP NT*, 5 [94], traduction modifiée.

et la nature de l'art. De façon apparemment paradoxale, la rigueur même de la « science esthétique » implique de retirer à la pensée logique et conceptuelle la valeur suprême qu'on lui attribue généralement :

Nous aurons beaucoup apporté à la science esthétique lorsque nous aurons, non pas simplement compris de manière logique, mais acquis la certitude immédiate propre à l'intuition, que le continuuel développement de l'art est lié au caractère double de l'*apollinien* et du *dionysiaque* [...]. Ces noms, nous les empruntons aux Grecs, qui révèlent à l'homme avisé les profonds mystères de leur intuition de l'art, non certes au travers de concepts, mais de l'intense clarté des figures de leur Panthéon (§ 1).

Ce que la « science » doit rechercher, ce n'est plus ici une définition et une essence – universelle et stable – de l'art. Ce sur quoi elle se doit d'enquêter, c'est à l'inverse le « continuuel développement » de celui-ci : car l'apparente unité du « commun terme d'« art » » (*ibid.*) ne fait que masquer la diversité et les transformations qui sont inhérentes à l'activité esthétique, et nous interdit non seulement d'en comprendre, mais même de commencer d'en interroger la nature.

Dès ses premiers écrits, Nietzsche met en effet en évidence le caractère toujours simplement dérivé, et par là aussi le caractère simplifiant, de la conceptualité : le concept, et donc aussi bien le terme général qui le désigne et qui constitue à vrai dire l'essentiel de sa substance, est en effet formé en vertu d'un processus d'abstraction, à partir de l'intuition initiale de réalités singulières :

Pensons encore une fois plus particulièrement à la formation des concepts : tout mot devient immédiatement concept dans la mesure où il n'a précisément pas à rappeler en quelque sorte l'expérience originelle unique et absolument singulière à qui il est redevable de son apparition, mais où il lui faut s'appliquer simultanément à d'innombrables cas, plus ou moins analogues, c'est-à-dire à des cas qui ne sont

jamais identiques à strictement parler [...]. Tout concept surgit de la postulation de l'identité du non-identique<sup>1</sup>.

Le concept ne saurait prétendre primer sur l'intuition, et moins encore en rendre compte, d'une part parce qu'il dépend de l'intuition elle-même, d'autre part parce qu'il se constitue par le biais d'un processus de négation et de simplification de celle-ci. Sans doute une telle simplification présente-t-elle bien des avantages pratiques : le concept est un processus d'abréviation commode, qui évite d'avoir à se confronter aux indéfinies singularités du réel ; en ce sens, il faut comprendre que la pensée logique provient d'un « élément illogique », dans la mesure où elle s'articule à des besoins vitaux et vise à « séduire en faveur de la vie »<sup>2</sup>. Mais il n'en reste pas moins qu'il faut selon Nietzsche accorder la préférence à une appréhension « intuitive » plutôt qu'à une compréhension « logique » d'un phénomène, entre autres dans le cas de l'activité esthétique, puisqu'il serait absurde de prétendre faire d'un concept dérivé et simplifiant un principe susceptible de rendre raison de ce dont il dépend. On pourrait dire aussi bien que le mode de pensée « logique » ne saurait prétendre rendre ultimement compte de l'activité esthétique dont il est déjà *lui-même* un produit, puisqu'il n'est que le résultat d'un processus de création dont l'intuition est le premier matériau : « Le concept, au premier moment de sa formation, est un phénomène artistique : la symbolisation d'une profusion de phénomènes<sup>3</sup>... »

Ce que Nietzsche « emprunte » donc aux Grecs ici, ce sont non seulement ces deux « noms », et ces deux

---

1. *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, § 1, dans *OPC*, I, 2, p. 281.

2. *FP NT*, 7 [125]. On comparera ce propos développé par Nietzsche dès le début des années 1870 avec le § 111 du *Gai Savoir* : « Le penchant prédominant à traiter le semblable comme de l'identique, penchant illogique – car il n'y a en soi rien d'identique –, a le premier créé tous les fondements de la logique. »

3. *FP NT*, 8 [41].

« figures » particulières (Apollon, Dionysos) au sein desquelles se serait incarnée leur « intuition de l'art », mais aussi, plus profondément, un mode de pensée que la survalorisation de la logique induite par le socratisme a conduit à négliger, voire à mépriser, à savoir précisément l'« intuition » (*die Anschauung*, que l'on pourrait encore traduire par le terme plus commun de « vision »). Or cette dernière seule permet de faire que les questions esthétiques, ou plus largement philosophiques, se présentent à l'esprit « de façon concrète et vivante » (§ 16), et non plus de manière abstraite et désincarnée. Telle aurait précisément été, ainsi que l'indiquera Nietzsche dans son écrit inachevé de 1873 intitulé *La Philosophie à l'époque tragique des Grecs*, l'une des tendances caractéristiques des Grecs de l'époque présocratique :

[L']homme était pour eux la vérité et le fond des choses [...]. C'est précisément pourquoi ce leur était une difficulté prodigieuse d'appréhender les concepts comme des concepts, et, à l'inverse de ce qui se passe chez les Modernes, pour qui même ce qui est le plus personnel est sublimé en abstractions, chez eux la réalité la plus abstraite se concrétisait sans cesse dans une personne<sup>1</sup>.

La pensée n'était pas encore soumise alors à la nécessité de la généralité et de l'abstraction, elle ne prétendait pas non plus à une pureté désintéressée et autre qu'humaine, elle procédait avant tout par images et figures, et se présentait donc comme doublement « incarnée », et vivante.

Voilà pourquoi le *retour* à un mode de pensée plus ancien constitue pourtant dans le même temps un grand pas *en avant* pour la considération de l'activité esthétique. Voilà pourquoi il peut être éclairant de s'intéresser aux Grecs de la première hellénité, et aux « profonds mystères de leur intuition de l'art ». Voilà aussi l'une des raisons pour lesquelles le regard que Nietzsche entend

---

1. § 3, dans *OPC*, I, 2, p. 222.

jeter ici sur l'art, et sur les Grecs eux-mêmes, doit sembler « déconcertant » et « singulier » (§ 16). Mais ce retour vers l'intuition ne signifie pas pour autant que Nietzsche accorde nécessairement à celle-ci un statut à proprement parler originaire, non plus qu'une valeur absolue et de vérité : s'il est possible de parler ici d'une « certitude immédiate » de l'intuition, c'est dans la mesure où celle-ci peut être envisagée comme une manière de *factum*, dans la mesure où il est possible de dire que *telle était* la vision de l'art et du monde qui s'imposait immédiatement à cet ancien peuple qui ne privilégiait pas encore la pensée conceptuelle, et qui par là nous offre une autre manière de considérer l'art, plus riche et plus vivante que celle à laquelle nous sommes accoutumés ; mode de pensée singulier dont il est dès lors loisible au philosophe d'interroger la signification et les enjeux.

Cette intuition ne se réduit en effet pas à elle-même : quelque chose se dit ici « non certes au travers de concepts, mais de l'intense clarté des figures [du] Panthéon » grec (§ 1). L'intuition et les images de ces « divinités de l'art » que sont Apollon et Dionysos sont l'incarnation concrète de quelque chose d'autre et de plus qu'elles-mêmes – et qui n'appartient d'ailleurs pas seulement aux Grecs, puisque seuls ces « figures » et ces « noms » leur sont empruntés : Apollon et Dionysos sont des personnifications, des symboles qui permettent de dire de manière imagée ce que les modernes préféreraient à tort (et en vain) tenter de penser conceptuellement, et dont la suite de ce même paragraphe s'attache à éclairer la signification. Ces « noms » et « figures » singuliers signifient de manière imagée ce que Nietzsche désigne tout d'abord comme deux formes d'art, puis immédiatement comme deux types de pulsions (*Triebe*) distincts :

C'est à leurs deux divinités de l'art, Apollon et Dionysos, que nous devons de savoir qu'il existait dans le monde grec une prodigieuse opposition, quant à leur origine et à leurs fins, entre l'art du créateur d'images, l'art apollinien, et l'art

non imagé qu'est la musique, l'art de Dionysos : ces deux pulsions si différentes vont côte à côte, le plus souvent ouvertement en conflit, s'incitant mutuellement à engendrer des naissances toujours nouvelles et plus fortes, pour que se perpétue en elles le combat de ces opposés, que le commun terme d'« art » ne réconcilie qu'en apparence... (§ 1).

L'intuition, la vision grecque de l'activité artistique s'incarne en deux divinités, qui disent l'opposition entre deux formes de création artistique distinctes, qui sont elles-mêmes immédiatement reconduites à deux types de pulsions créatrices, dont la suite du texte (§ 1-2) indiquera en outre qu'elles se manifestent immédiatement au travers de « deux phénomènes physiologiques distincts » qui constituent déjà eux-mêmes comme « deux mondes artistiques séparés » : ceux « du *rêve* et de l'*ivresse* ».

Par ces déplacements successifs – de la pensée conceptuelle vers l'intuition, puis de l'intuition aux pulsions –, Nietzsche induit assurément une modification profonde des perspectives philosophiques traditionnelles. Qu'est-ce, en effet, qu'une « pulsion » ? Si *La Naissance de la tragédie* ne nous en donne pas de définition formelle, une série d'indications ponctuelles permet cependant de cerner le sens que Nietzsche accorde à cette notion, qui demeurera centrale dans la suite de son œuvre. Le terme même de *Trieb* renvoie à l'idée d'une poussée, d'un élan involontaire qui incite et même contraint à un comportement ou à un mode de pensée déterminé. Ces pulsions sont *naturelles* : si elles jouent un rôle au sein de l'individu, elles le dépassent cependant, puisqu'elles sont des « pulsions artistiques de la nature » elle-même, qui se manifestent immédiatement sous forme d'états physiologiques, et médiatement au travers de certaines créations artistiques (§ 2). Nietzsche caractérise aussi en ce sens les pulsions comme « toutes-puissantes » (§ 4) et les associe de manière réitérée aux notions de pouvoir, de puissance, de violence : elles exercent sur l'individu une force contraignante, et s'opposent radicalement en cela aux

notions traditionnelles de volonté libre, de choix délibéré. Il modifie ainsi la conception commune, non seulement de la création artistique, mais aussi de l'homme même : celui-ci n'est plus seulement ici cet être doué de raison et de volonté, et qui par là échapperait au règne de la nature. Il est un être de nature, un être vivant que dominant des besoins, des tendances naturelles, des pulsions qui déterminent sa manière particulière de vivre, d'agir, de voir le monde, ou de le recréer par le biais de l'art. Et il est on ne peut plus important de noter que la volonté de savoir, la science, la logique elles-mêmes sont repensées comme ayant aussi bien de telles sources pulsionnelles, que Nietzsche désigne encore comme sources instinctives : ainsi le § 13 évoquera-t-il la « pulsion logique » qui animait fondamentalement Socrate, pulsion « d'une violence naturelle que nous ne rencontrons [...] que dans le cas des plus grandes forces instinctives ». Cette pulsion apparaît cependant comme à la fois paradoxale et dangereuse, dans la mesure où elle est celle qui, n'aspirant qu'à la clarté de la conscience et du savoir, conduit à dévaloriser les pulsions elles-mêmes, et va jusqu'à nier leur rôle nécessaire au sein de la vie humaine et de la rationalité même : l'homme théorique qu'incarne Socrate prétend en effet récuser comme fondamentalement insuffisant ce qui s'accomplit « seulement d'instinct », et non selon les règles d'un savoir conscient. La pulsion logique est inéluctablement conduite à se retourner, de façon paradoxale, contre elle-même. La « tendance socratique », qui invite à survaloriser la rationalité et à penser l'homme non comme être vivant animé de besoins singuliers, mais comme être de raison, comme esprit pur, conduit dès lors à nier son propre conditionnement et ses enjeux vitaux – et dès lors aussi à négliger les « urgents problèmes de la vie ».

En reconduisant ainsi la pensée conceptuelle à l'intuition, et l'une et l'autre à cet arrière-fond pulsionnel qui non seulement ne peut être maîtrisé par la volonté et l'intellect de l'individu, mais qui plus radicalement

encore sous-tend et dirige cela même que nous nommons usuellement l'intellect, la raison, ou bien encore la volonté libre, Nietzsche s'oppose manifestement à une série de présupposés souvent admis par les philosophes eux-mêmes – eux qui pourtant se targuent d'échapper à tout préjugé et à tout dogmatisme : la croyance à l'autonomie, au caractère pur et désintéressé de nos représentations et de nos choix conscients ; le privilège généralement accordé à la rationalité, au concept ou à l'idée ; la croyance à la libre volonté de l'individu, et à vrai dire à la notion même de volonté, fût-elle schopenhauerienne, dont l'unité prétendue recouvre toujours déjà une multiplicité pulsionnelle. En reconduisant en outre la sphère de la création artistique tout autant que celle du savoir à des pulsions naturelles, il commence aussi de remettre en cause ce que le § 21 désigne non sans brutalité comme « l'opposition populaire et tout à fait fausse de l'âme et du corps », c'est-à-dire aussi la distinction prétendue entre physiologie et psychologie, comme aussi entre l'art, la connaissance, et la vie.

### *Un « centaure » : science, art et moralité*

Le caractère déroutant de l'ouvrage tient dès lors à un autre point encore, à savoir au caractère apparemment divers, mêlé, de son questionnement. On trouve en effet, dans *La Naissance de la tragédie*, d'une part un questionnement de nature esthétique, relatif à l'art, à ses diverses formes, en particulier à l'art tragique, et par là aussi à l'art musical. Mais à ce premier questionnement s'en ajoute un second qui, nous venons de le voir, concerne la science, et un autre encore qui concerne la morale – notions et questions qui semblent d'abord distinctes et étrangères les unes aux autres : si l'ouvrage doit apparaître « choquant » au philologue, il se peut qu'il ne le soit pas moins pour le philosophe, car Nietzsche semble ici brouiller à plaisir les distinctions usuelles entre

notions et domaines de réflexion. « Je crains toujours, s'inquiétera-t-il à cet égard, que les philologues, à cause de la musique, les musiciens, à cause de la philologie, les philosophes, à cause de la philologie et de la musique, *refusent* de lire le livre<sup>1</sup>... » Une telle diversité ne pourrait-elle même faire douter de la cohérence du propos qui est le sien ?

Il pourrait sembler, du moins à première lecture, qu'il s'agit avant tout ici d'opposer purement et simplement la valeur de l'art et de la considération « esthétique » du monde à la rigidité et aux insuffisances de la science, à laquelle Socrate a malheureusement su donner une valeur absolue, et que Nietzsche entend désormais considérer « comme problématique, comme discutable », et ce en repensant non seulement « la science dans l'optique de l'artiste, mais l'art dans celle de la vie » (*EA*, § 2).

Mais s'agit-il vraiment ici d'opposer la science à l'art et d'exiger que l'on substitue celui-ci à celle-là ? Ce n'est pas certain. Au fil de son ouvrage, Nietzsche indique à plusieurs reprises qu'il entend assigner à la notion d'« art » un sens tout autre, et surtout plus vaste, que celui auquel nous sommes accoutumés, de sorte que ce terme ne désigne plus seulement l'art des artistes et des œuvres d'art. C'est ce que Nietzsche laisse entendre dès les premières pages, lorsqu'il précise que tout homme, lorsqu'il rêve, est lui-même artiste, puisqu'il se montre capable d'engendrer la « belle apparence des mondes oniriques » en « artiste accompli » (§ 1). C'est ce qu'il confirme de façon plus nette encore lorsqu'il évoque des « pulsions artistiques » de la nature elle-même, comme susceptibles de donner naissance à des « réalités » (§ 2) ou à des « apparences » variées : la manière dont nous appréhendons le monde, c'est-à-dire aussi bien « notre propre "réalité" » (§ 4), dépend de ces pulsions créatrices, à l'égard desquelles l'« artiste », entendu au sens restreint du terme, n'est jamais qu'un « imitateur », qui prolonge

---

1. Lettre à E. Rohde, 23 novembre 1871.

et redouble ces processus naturels (§ 2). La nature, autrement dit, et plus précisément les pulsions naturelles qui sont en nous, font que nous sommes tous originairement, quoique involontairement et inconsciemment, artistes, créateurs de ces apparences que nous nommons usuellement « réalité », tout comme nous sommes auteurs de cette « apparence de l'apparence » qu'est le rêve lui-même. Tels auraient précisément été, selon un fragment posthume de 1886, le point de départ et les hypothèses directrices de la réflexion philosophique de Nietzsche dans son premier ouvrage :

« À quelle profondeur l'art pénètre-t-il l'intimité du monde ? Et y a-t-il, en dehors de l'artiste, d'autres formes artistiques ? » Cette question fut, comme on sait, mon *point de départ* : et je répondis Oui à la seconde question ; et à la première « le monde lui-même est tout entier art »<sup>1</sup>.

« Le monde lui-même est tout entier art », produit des « pulsions » et des « puissances artistiques de la nature » que décrivent les premiers paragraphes de *La Naissance de la tragédie* – il est tout entier « apparence » artistique, et non pas réalité existant en soi : tel est le sens primordial de la « métaphysique d'artiste » que Nietzsche entend penser en 1872. Et voilà qui permet aussi de comprendre l'affirmation selon laquelle « l'art est la tâche la plus haute et la véritable activité métaphysique de cette vie » (Préface à Richard Wagner), affirmation qui suppose bien sûr avant tout de repenser la notion même d'art « en son sens le plus ample et le plus profond, en son sens métaphysique » (§ 15). Ce que Nietzsche désigne ici uniformément du nom d'art, c'est somme toute ce qu'il pensera par la suite comme activité d'*interprétation* issue du jeu de relation des pulsions – interprétation qu'il continuera néanmoins de thématiser régulièrement au travers de métaphores artistiques : car l'art, cette

---

1. *FP XII*, 2 [119].

« espèce de culte du non-vrai », cette « bonne disposition envers l'apparence », reste ce qui rend possible et supportable « la compréhension de l'illusion et de l'erreur comme condition de l'existence connaissante et percevante »<sup>1</sup>.

Ce propos n'est pas sans avoir d'effet en retour sur la notion même de science : car si ce que nous nommons « réalité » n'est rien d'autre qu'une somme d'apparences qu'engendrent des pulsions, la science elle-même ne dépend-elle pas déjà de l'art, entendu en son sens « le plus ample et le plus profond » ? C'est ce que confirme particulièrement clairement le § 15 de *La Naissance de la tragédie*, qui affirme à deux reprises que l'art peut fort bien se manifester « sous forme de religion ou de science » : paradoxalement, la science n'est pas *l'autre* de l'art, mais *une certaine forme* d'art – qui ne se reconnaît cependant pas pour telle, ce pourquoi elle prétend naïvement « sonder la nature profonde des choses », « dévoiler » et « mettre à nu » la réalité en soi. Ce du moins jusqu'à ce que, se heurtant à ses propres limites et prenant enfin conscience que son objet est déjà le résultat d'un processus de création (ou, en d'autres termes, d'interprétation), elle reconnaisse que la « réalité » qu'elle prétendait sonder ne saurait être tenue pour davantage qu'un apparaître, ou plutôt qu'une apparence, et qu'elle-même doit ainsi renoncer à ses vaines prétentions pour « se convertir en *art* », c'est-à-dire pour devenir ce qu'elle a toujours été sans se l'avouer. En tout ceci Nietzsche s'inscrit assurément pour une part, comme il y insiste lui-même, dans la continuité des philosophies schopenhauerienne et kantienne qui, les premières, surent mettre en évidence les limites inhérentes à la science (§ 18 et 19). Mais en reconduisant la science à l'art, la réalité à l'apparence (et non plus au phénomène ; voir *EA*, § 5), et les uns tout autant que les autres à des sources pulsionnelles, il s'affranchit cependant aussi bien

---

1. *Le Gai Savoir*, § 107.

de ces systèmes antérieurs, ce pourquoi il regrettera par la suite d'avoir trahi la spécificité de son propos en usant de « formules schopenhaueriennes et kantienne » (*EA*, § 6).

On voit en tout cas qu'il ne s'agit pas tant, ici, de renoncer à la science au profit de l'art, que de surmonter leur opposition prétendue. Il s'agit de reconnaître le lien qui unit intimement la science à l'art, et plus profondément aussi à la sphère de la nature et de la vie, puisque la « science est elle aussi soumise au règne de la pulsion vitale<sup>1</sup> ». On comprend mieux alors la nécessité de questionner ensemble ces notions qui ne s'opposent qu'en apparence, et pourquoi Nietzsche entend en effet « considérer la science dans l'optique de l'artiste », et l'art à son tour « dans celle de la vie » : c'est que le statut et la valeur de la science doivent être repensés à titre de création issue des besoins déterminés, c'est-à-dire des pulsions vitales spécifiques d'un certain type d'homme. La science et l'estime qu'on lui accorde généralement doivent être repensées comme interprétations symptomatiques à l'égard d'une certaine forme de vie, d'un certain degré de santé. Leur *valeur* pour l'existence humaine doit être interrogée, ce qui implique naturellement de remettre en question – au moins pour un temps – la croyance en la valeur absolue de la science.

Et de même en va-t-il de la morale : « Que signifie, envisagée dans la perspective de la *vie*, – la morale ? » (*EA*, § 4). Et ces diverses attitudes face à l'existence que sont le pessimisme ou l'optimisme, le refus ou l'acceptation de la souffrance, l'amour ou le mépris de la vie sensible, etc. : de quoi sont-elles le symptôme ? En quel sens faut-il interpréter aussi la condamnation absolue de la fausseté et du mensonge, revers de la valorisation absolue du savoir et de la vérité – qui indiquent que la « moralité » n'est peut-être pas sans entretenir ici une relation fondamentale avec la tendance scientifique elle-même ?

---

1. *FP NT*, 3 [3].

Traduisent-ils un état d'épuisement, « de lassitude de la vie à l'égard de la vie », ou au contraire un haut degré de force, voire un « excès de plénitude » (*EA*, § 5) ? Le § 3 de *La Naissance de la tragédie*, en mettant face à face les idéaux des Grecs apolliniens, grâce auxquels « toutes choses, bonnes ou mauvaises, sont divinisées », et les idéaux issus du christianisme qui invitent à l'« élévation morale », à la « spiritualité désincarnée », à l'« ascèse », ne laisse aucun doute sur l'évaluation que Nietzsche entend mener à l'égard de la moralité propre à la culture occidentale moderne. Par là aussi il dessine les grandes lignes de sa réflexion ultérieure quant au danger de ce qu'il désignera comme les morales du *ressentiment*\* : la morale, *notre* morale, « envisagée dans la perspective de la vie », est un symptôme de maladie, l'un des signes du caractère éminemment problématique de la culture qui est actuellement la nôtre. Car ses exigences impliquent toujours, au moins de façon implicite, un reproche et une condamnation à l'égard de la réalité, de la vie et de l'homme mêmes, toujours imparfaits, toujours mesurés à l'aune d'un idéal abstrait de perfection, d'une *autre* réalité, d'un bien ou encore d'une vérité *absolus* : l'ici-bas est condamné au nom d'un au-delà, d'une réalité supérieure ; la vie humaine, imparfaite, nécessairement animée par des tendances égoïstes et parfois cruelles, est niée au profit d'une autre vie, ou d'un idéal de rationalité pure, de désintéressement, de perfection. Le refus – celui de la science tout autant que de la morale – de reconnaître la dimension fondamentalement « artistique » de toute représentation et du monde même conduit ultimement à se détourner de la vie, à en nier les conditions pulsionnelles nécessaires, et apparaît ainsi comme facteur d'affaiblissement des êtres vivants que nous sommes.

C'est à quoi Nietzsche entend opposer cette « thèse équivoque, selon laquelle ce n'est qu'en tant que phénomène esthétique que l'existence du monde se trouve *justifiée* » (*EA*, § 5 ; voir § 24). « Équivoque », elle l'est au moins dans la mesure où Nietzsche emprunte ici aux

positions mêmes qu'il entend combattre les notions de « justification », de « consolation », ou bien encore de « rédemption », tout en en détournant le sens. L'appréhension esthétique de la réalité, mais aussi bien de la science et de la moralité – c'est-à-dire leur appréhension en tant que résultats de processus de création pulsionnels (de « l'art entendu en son sens le plus ample et le plus profond ») –, met en effet un terme à la prétention d'atteindre à une réalité, à une vérité, à un bien absolu, et ainsi à la perpétuelle volonté de condamner l'imperfection prétendument inhérente à *notre* réalité. Elle permet aussi de comprendre que le caractère éphémère, perpétuellement changeant et soumis à la destruction de celle-ci n'a pas à engendrer le désespoir ou la résignation : car destruction et disparition perpétuelles sont ici le revers et la condition d'une constante (re)création de ce qui est (§ 17), et « la laideur et la disharmonie » elles-mêmes peuvent être pensées comme issues des puissances éternellement créatrices qui constituent la trame même du monde (§ 25). Elle entraîne à aimer cette réalité dans sa diversité et sa totalité, jusqu'en ses imperfections mêmes, et à participer le cas échéant à ce processus de création qui la constitue, de manière à la « transfigurer », à la « magnifier », comme surent le faire les Grecs au travers de l'image de leurs dieux, qui justifient la vie humaine non en tant que représentants d'une *autre* vie, mais « en la vivant eux-mêmes » (§ 3).

Art, science, moralité : on voit que, en ce « faisceau de graves questions dont s'est chargé ce livre » (*EA*, § 4), on n'a pas seulement affaire à un pur effet de juxtaposition. Ces différents « points d'interrogation » sont intimement mêlés et renvoient ultimement l'un à l'autre, et leur cohérence se fonde sur l'unité non d'un principe, mais d'un questionnement relatif à la vie et à ses diverses formes, relatif aussi bien à la culture qui informe, dans le cas de l'homme, ces divers modes d'existence. Pour cette raison, Nietzsche en 1870 décrit en ces termes l'originalité du questionnement qu'il est progressivement en train de

construire : « À présent science, art et philosophie croissent en moi simultanément, au point que, de toute manière, j'engendrerai quelque jour un centaure<sup>1</sup>. » Un centaure : image d'un être hybride – d'un être monstrueux, eu égard à ce à quoi la nature nous a habitués –, et doué cependant d'une unité organique qui assure la cohérence d'éléments apparemment disparates, étrangers les uns aux autres. Telle est l'étrangeté d'un texte qui ne bouleverse manifestement pas moins les modes de pensée et d'interrogation philosophiques, que les usages philologiques.

### *Le dionysiaque et l'apollinien*

La multiplicité que recouvre le concept indûment général d'« art » et la multiplicité des modes de pensée et de vie, ou en d'autres termes la multiplicité des cultures, se trouvent en tout cas renvoyées ici à deux pulsions, qui se présentent d'abord comme distinctes, et même radicalement opposées « quant à leur origine et à leurs fins » (§ 1) : la pulsion apollinienne et la pulsion dionysiaque, qu'étudient les deux premiers paragraphes de *La Naissance de la tragédie*.

Ce que symbolise la figure d'Apollon, c'est d'une part le besoin et la capacité de créer de belles apparences individualisées, et ainsi également l'exigence de mesure, de respect des limites inhérentes à l'individuation que supposent de telles apparences. Mais c'est aussi, d'autre part, la capacité de jouir de ces apparences *en tant qu'apparences*, c'est-à-dire à la fois sans jamais les confondre avec la « grossière réalité » (§ 1), mais sans jamais non plus les dévaloriser par là même : sous l'impulsion de l'apollinien, l'homme prend plaisir à l'apparence qu'il reconnaît comme telle, ce qui revient à dire qu'il ne lui préfère pas d'emblée son opposé prétendu, la « réalité ».

---

1. Lettre à E. Rohde, fin janvier et 15 février 1870.

C'est là ce que met nettement en évidence le modèle physiologique du rêve, et plus précisément du rêve lucide, en tant que manifestation naturelle immédiate de la pulsion apollinienne : le rêveur lucide a conscience de rêver, il est conscient que les images et événements oniriques ne sont qu'apparence ; mais il n'en éprouve pas moins les plaisirs, les souffrances ou les terreurs que le rêve recèle. Il n'appréhende pas celui-ci comme un pur et simple spectacle dont il considérerait à distance le caractère illusoire et donc indifférent. Le rêve n'est pas pour lui « un simple jeu d'ombres – car ces scènes, il les vit et il en souffre », même s'il n'est pas non plus « sans éprouver cependant le sentiment fugace que tout cela n'est qu'apparence » (§ 1). L'apollinien implique donc la reconnaissance de l'« heureuse nécessité » de l'apparence (onirique, mais aussi artistique) au sein de notre existence, là où nous sommes accoutumés à considérer qu'elle n'en est qu'un aspect contingent, voire indifférent, puisque nous estimons que l'apparence s'oppose absolument à, et est de moindre valeur que la réalité.

Nietzsche entend indiquer ici à l'inverse la possibilité d'une conception et d'une « évaluation opposée du rêve » (§ 4), et plus généralement de l'apparence, comme n'étant pas l'autre de la réalité, comme n'étant pas absolument *irréels*, mais comme un aspect nécessaire de la réalité elle-même, c'est-à-dire de toute vie humaine. Pour les Grecs, le rêve n'était pas un à-côté de la prétendue vie « réelle », mais un aspect nécessaire de celle-ci, et même ce grâce à quoi il était possible d'interpréter la vie elle-même et de s'exercer à vivre (§ 1). Et le philosophe authentique tel que Nietzsche commence ici de le concevoir est celui qui, remettant en cause les oppositions anciennes, et la croyance naïve à l'existence en soi de la « grossière réalité », est capable de commencer à appréhender celle-ci comme n'étant peut-être elle-même qu'une apparence. « C'est un rêve – je veux continuer de rêver ! » se dit le rêveur lucide qui éprouve réellement les terreurs du rêve tout en reconnaissant son caractère d'apparence, ce qui

lui permet d'en jouir en tant que création nécessaire. De même le philosophe se doit-il d'en venir à cet acte de reconnaissance à l'égard de la réalité : celle-ci n'est elle-même qu'une apparence issue des pulsions créatrices qui sont en nous – elle n'est que le résultat d'un processus déterminé d'interprétation ; mais elle n'en est pas moins une création qui, quand bien même elle pourrait encore être transformée, constitue dans l'immédiat pour le vivant humain une condition d'existence nécessaire. Ainsi parlera encore le penseur nietzschéen du *Gai Savoir*, qui, tel le rêveur lucide de *La Naissance de la tragédie*, se voit capable, au sortir d'un rêve nocturne, d'appréhender en des termes analogues la réalité diurne :

Je me suis soudain réveillé au beau milieu de ce rêve, mais seulement pour prendre conscience que je suis en train de rêver, et que je dois continuer à rêver si je ne veux pas *périr* : tout comme le somnambule doit continuer à rêver pour ne pas s'écraser au sol. Qu'est-ce à présent pour moi que l'« apparence » ! Certainement pas le contraire d'une quelconque essence, – que puis-je énoncer d'une quelconque essence si ce n'est les seuls prédicats de son apparence ! [...] L'apparence, c'est pour moi cela même qui agit et qui vit, qui pousse la dérision de soi-même jusqu'à me faire sentir que tout est ici apparence, feu follet, danse des esprits et rien de plus, – que parmi tous ces rêveurs, moi aussi, l'« homme de connaissance », je danse ma propre danse, que l'homme de connaissance est un moyen de [...] *prolonger la durée du rêve*<sup>1</sup>.

La réalité, les prétendues essences, sont toujours déjà le résultat d'une interprétation, d'une création – elles ne sont jamais qu'apparences nécessaires à un vivant particulier. La distinction absolue entre essence et apparence se révèle vaine : là où un vivant appréhende, pense, décrit une « essence », le caractère relatif de cette appréhension implique qu'il ne saurait jamais prétendre énoncer autre chose que « les seuls prédicats de son apparence ». On

---

1. *Le Gai Savoir*, § 54.

commence dès lors à comprendre pourquoi les arts de la belle apparence (peinture, sculpture, poésie épique) auxquels donne lieu médiatement la pulsion apollinienne ne sauraient être considérés comme un simple à-côté de l'existence, comme un simple divertissement, un « bruit de grelot parfaitement négligeable » (Préface à Richard Wagner), mais bien comme un « complément » et un « accomplissement de l'existence » (§ 3), comme ce qui est susceptible de transfigurer de l'intérieur les apparences au sein desquelles nous vivons – comme un moyen de « prolonger la durée du rêve », mais aussi, le cas échéant, de le magnifier, et ainsi de rendre « la vie possible et digne d'être vécue » (§ 1).

La pulsion dionysiaque, quant à elle, semble bien s'opposer en tous points à la précédente : conformément au modèle et à l'état physiologique qui lui correspond, celui de l'ivresse – de cette ivresse qui est propre au délire extatique induit par quelque « boisson narcotique » ou par l'éveil des forces printanières (§ 1) –, le dionysiaque se caractérise par l'abolition des limites et de l'individualité, donc par la perte du soi, qui fait place au sentiment d'une union avec la totalité naturelle, par-delà les séparations et les oppositions inhérentes à la réalité empirique. Là où Apollon symbolisait le principe d'individuation, Dionysos représente à l'inverse la dissolution de celui-ci, et par conséquent une expérience au sein de laquelle l'individu, dans l'instant où il se perd lui-même, devient aussi autre et davantage que lui-même. L'homme apollinien contemple avec plaisir les figures divines qui lui apparaissent en rêve, ou les belles formes artistiques que lui donnent à voir le peintre, le sculpteur, le poète épique. L'homme dionysiaque se sent lui-même « comme un dieu », élevé au-dessus des limites inhérentes à l'existence humaine individuelle ; il « n'est plus artiste, il est devenu œuvre d'art », tout entier transformé par la force de la pulsion dionysiaque (§ 1). Parce que l'expérience dionysiaque est tout à la fois celle d'une perte radicale (du soi, des limites qui donnent forme à la réalité empirique) et celle d'une union

retrouvée ainsi que d'un accroissement de soi, elle se caractérise par un état affectif « double », lui-même union des contraires : une « joie supérieure fait résonner un cri d'épouvante » (§ 2), la terreur se joint à l'exultation, le plaisir naît de l'horreur et de la douleur elles-mêmes. La pulsion et l'expérience dionysiaques ne sauraient, du fait de leur nature même, être représentées par aucune forme ni aucune image, celles-ci impliquant nécessairement des limites et de l'individuation ; c'est pourquoi l'art qui leur est propre est cet art « non imagé » (§ 1) qu'est la musique véritable, dont le « pouvoir émotionnel » (§ 2) demeure en effet irréductible à quelque représentation déterminée que ce soit (voir § 6, et § 16-18).

L'apollinien et le dionysiaque se présentent donc bien comme des forces radicalement opposées, par leur nature tout autant que par leurs effets. Mais l'affirmation de cette opposition s'accompagne de la tout aussi claire affirmation de leur nécessaire relation, affirmation qui exclut de considérer que Nietzsche accorderait, comme on le croit parfois, sa préférence absolue à l'une seulement de ces deux pulsions, et qu'il reconduirait ici un schème de pensée dualiste au sein duquel l'opposition serait nécessairement synonyme de hiérarchisation et d'exclusion absolues. Apollinien et dionysiaque apparaissent en effet intimement unis par le lien qui existe nécessairement entre deux adversaires qui ne se réconcilient provisoirement que pour mieux poursuivre leur lutte : le « caractère double », ou plus littéralement la « duplicité » (*Duplizität*, § 1, voir note 2) des deux pulsions, a manifestement pour revers leur nécessaire et paradoxale complicité. C'est qu'en effet le combat de deux adversaires, s'il implique une désunion, n'en suppose pas moins également une nécessaire relation : aussi ces deux pulsions ne « peuvent[-elles] être l'une sans l'autre. Leur lutte, leur discorde, c'est aussi une certaine concorde ; elles sont unies comme le sont dans le combat

ceux qui s'affrontent<sup>1</sup> ». Et c'est cette relation d'adversité, au sein de laquelle chacun des opposants est susceptible de dominer tour à tour, dans laquelle il peut arriver aussi que tous deux s'associent au moins pour un temps (ainsi dans le cas de l'art lyrique et tragique), qui apparaît ici seule productrice : c'est la lutte ou, pour le dire en termes mythologiques, la bonne *eris* d'Hésiode, et non le calme statique d'un pur état de paix, qui rend possible le développement de multiples formes artistiques et culturelles. Et Nietzsche ne cesse ensuite de le répéter tout au long de l'ouvrage : l'apollinien et le dionysiaque ne peuvent en dernière analyse être pensés l'un sans l'autre, à la manière de principes autonomes. La disparition de l'un implique toujours aussi la perte de l'autre : « Apollon ne [peut] vivre sans Dionysos » (§ 4) ; celui qui, comme Euripide, prétendrait abandonner Dionysos se verrait aussi inévitablement abandonné par Apollon (§ 10). Ces deux divinités ennemies n'accomplissent la fin créatrice qui est la leur qu'en étant unies par un lien intime, et le « sommet des fins artistiques apolliniennes tout autant que dionysiaques » que fut la tragédie consistait précisément dans l'accomplissement du « lien fraternel des deux divinités de l'art » (§ 22 ; voir déjà la fin du § 21) : « ce lien fraternel d'Apollon et de Dionysos constituait le sommet des fins artistiques apolliniennes tout autant que dionysiaques » (§ 24).

Il faut encore aller plus loin : est-il même possible de *penser* le dionysiaque indépendamment de l'apollinien ? Du moins faut-il commencer par admettre que la figure individuelle de Dionysos, qui symbolise un certain type de pulsion et d'expérience, suppose que joue déjà l'exigence de limitation et de mesure apollinienne – là où l'expérience dionysiaque, qui implique précisément l'absence de toute mesure et de toute délimitation, devrait interdire toute représentation déterminée.

---

1. Eugen Fink, *La Philosophie de Nietzsche*, trad. H. Hildenbrand et A. Lindenberg, Minuit, 1965, p. 31.

Nietzsche affirme d'ailleurs à cet égard que là où Dionysos apparaît avec une « détermination » et une « clarté épiques », il faut admettre que l'apollinien joue déjà un certain rôle, puisque lui seul offre la possibilité d'une « interprétation » symbolique et figurative de l'« état dionysiaque » (§ 10). C'est sans doute aussi la raison pour laquelle Nietzsche lui-même ne peut que faire appel à des récits mythiques et symboliques pour décrire les époques culturelles dominées par le dionysiaque : ainsi de la rencontre mythique de Midas et Silène (§ 3) ; ainsi également de la description des différents moments de la culture grecque, qui s'énonce au travers de la distinction des « âges » mythiques des *Travaux et les Jours* d'Hésiode (§ 4). Ne faut-il pas alors admettre aussi plus généralement, comme le veut J. I. Porter, que l'intuition de l'art au travers de ces deux figures divines individuelles que sont Apollon et Dionysos est elle-même d'emblée conditionnée par ce qu'elle permet d'appréhender, à savoir justement par la pulsion apollinienne, s'il est vrai en effet que c'est elle qui fit d'abord apparaître à l'esprit des hommes les glorieuses figures divines (§ 1)<sup>1</sup> ? Par là, Nietzsche non seulement affirmerait l'intime intrication des deux pulsions, mais il reconnaîtrait aussi le caractère interprétatif de cette intuition et de cette distinction grecques – toujours déjà soumises à la pulsion apollinienne –, et donc celui aussi de son propre propos.

Et en retour, les premiers paragraphes de *La Naissance de la tragédie* ne nous indiquent-ils pas on ne peut plus clairement que l'apollinien suppose toujours déjà le dionysiaque ? Sans doute celui-ci apparaît-il dans un premier temps comme une puissance étrangère au monde grec et propre aux peuples « barbares » – plus précisément aux cultures asiatiques, par exemple babylonienne (§ 1-2) ou indienne (§ 20-21) –, comme une force dont le caractère sauvage, violent, voire licencieux, vient mettre

---

1. James I. Porter, *The Invention of Dionysus. An Essay on The Birth of Tragedy*, Stanford University Press, 2000, p. 42.

à mal l'ordre et l'harmonie du monde grec apollinien (§ 2). On peut rappeler à cet égard que les Grecs eux-mêmes se représentaient Dionysos comme un dieu, sinon barbare (*barbaros*), du moins étranger (*xenos*), venu d'ailleurs, toujours errant et nulle part jamais chez lui : « Il est le dieu qui vient du dehors ; il arrive d'un Ailleurs », et est ainsi à la fois « l'étrange et l'étranger, selon le double sens de *xenos*<sup>1</sup> ». Thomas Mann s'en souviendra lui aussi, qui décrira l'irruption, dans le rêve du héros de *La Mort à Venise*, du « dieu étranger » qui ne peut être autrement nommé ni décrit, et qui met à bas l'ordre, la mesure et la beauté auxquels était jusqu'alors vouée la vie de l'artiste von Aschenbach : « Grande était sa répugnance, grande sa crainte, loyale sa volonté de protéger jusqu'au bout ce qui était sien contre l'étranger, l'ennemi de l'esprit qui veut se tenir et se contenir<sup>2</sup> ». De même le dionysiaque apparaît-il d'abord, dans *La Naissance de la tragédie*, comme l'élément étranger qui vient bouleverser le *propre* de la culture grecque apollinienne, toute d'harmonie, de mesure et de beauté.

Il faut voir cependant que Nietzsche met en évidence, dans le § 2, un processus plus subtil. Car s'il est vrai que l'élément dionysiaque fait une intrusion violente au sein de la culture apollinienne, il conduit cependant les Grecs à redécouvrir ce qui se trouvait déjà en eux, et que cette culture avait contribué à leur masquer ou à leur faire oublier : si la résistance de l'apollinien face au dionysiaque ne peut perdurer, c'est que le Grec apollinien voit peu à peu « des pulsions similaires » au dionysiaque « se frayer un chemin à partir des racines les plus profondes de l'hellénité », et qu'il est conduit à reconnaître que cet élément ne lui est en réalité nullement « étranger » (§ 2). L'apollinien suppose déjà le dionysiaque qui, là même où l'apollinien en vient à le voiler, n'est pas moins propre à l'Hellène que

1. Marcel Détiéne, *Dionysos à ciel ouvert*, Hachette, 1998, p. 18-19.

2. Thomas Mann, *La Mort à Venise*, chap. VI, trad. F. Bertaux et Ch. Sigwalt, Stock, 2003, p. 144-147.

ce dernier. À la culture grecque considérée dans son ensemble, c'est-à-dire dans son développement et ses changements, la pulsion nommée « dionysiaque » appartient tout autant en propre que la pulsion apollinienne – même si sa manifestation et sa figuration sous les traits de Dionysos ont requis de manière médiate l'intrusion d'un culte et de coutumes étrangers et étranges : « Avec quel étonnement devait le regarder le Grec apollinien ! Un étonnement d'autant plus grand que s'y mêlait le sentiment horrifié que tout cela ne lui était au fond pas si étranger, et même que sa conscience apollinienne n'était qu'une manière de voile dissimulant à sa vue ce monde dionysiaque » (§ 2). Apollinien et dionysiaque ne sont pas des principes extrinsèques, mais ils renvoient sans cesse et indissolublement l'un à l'autre – et l'intrusion de l'étranger est ici la condition de la redécouverte de ce qui, quoique oublié ou dissimulé, est pourtant aussi le plus propre.

### *Les Grecs et l'étranger*

On voit ainsi que, si l'originalité de cette étude ne tient pas d'emblée à son objet, elle tient cependant aux questions qu'elle entend susciter et aux hypothèses qu'elle entend proposer à l'égard des Grecs (*EA*, § 1). Et c'est là aussi ce qui permet de rendre compte du caractère inévitablement « choquant » du propos de Nietzsche, qui entre à bien des égards en contradiction avec les opinions généralement admises à leur sujet.

Le point le plus manifeste à cet égard concerne l'attention que Nietzsche entend prêter à la diversité que recèlent ce peuple et cette culture antiques, que l'on a trop souvent tendance à penser de manière unifiée et par conséquent simplifiée, sous le couvert d'une unité nominale qu'une admiration convenue épargne d'interroger davantage : « Ô ces Grecs ! soupignons-nous... » (§ 7). Nietzsche n'entend pas seulement s'opposer à une vision commune et naïve de l'Antiquité grecque, mais bien aussi