

Nietzsche

La Naissance de la tragédie

Traduction et présentation
par Céline Denat



GF

NIETZSCHE

LA NAISSANCE
DE LA TRAGÉDIE

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

par
Céline DENAT

GF Flammarion

La Naissance de la tragédie

GF Flammarion

© Flammarion, 2015

Dépôt légal : septembre 2015

ISBN Epub : 9782081374065

ISBN PDF Web : 9782081374072

Le livre a été imprimé sous les références :

ISBN : 9782081260979

Ouvrage composé et converti par Meta-systems (59100 Roubaix)

Présentation de l'éditeur

Paru 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 évaluer les cultures, en vue de mieux comprendre le présent et de transformer l'avenir.

La Naissance de la tragédie

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 Laune, 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 sa 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'elle 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*, l'*Considérations inactuelles d'un étranger*¹. 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, [...] ou en raison des opinions régnantes 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 » ; et 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 mieux comprendre mieux en totalité que ceux qui ne l'ont jamais quittée² ». 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 différents 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'accoutument à voir de près, ils cessent de percevoir les lointains³. »

Mais il n'en reste pas moins que, dès son premier ouvrage, Nietzsche a parfaitement conscience de ce caractère « étranger », et en conséquence étrange, aux yeux de la plupart, de son propos. Ce n'est pas 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'essentiel⁴ » ; « Commence à 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”⁵ » ; « 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”⁶. »

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^e 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 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 d'érudition, c'est-à-dire aussi « leur indifférence à l'égard des véritables, des urgents problèmes de vie⁷ ». 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 sera susceptible d'avoir quelque effet sur la « vie » – et non plus seulement sur la somme de savoirs – de l'individu.

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-ci⁸. 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 séduction ; “La vie mérite d'être étudiée”, dit la science. Ce parallèle fait apparaître la contradiction interne souvent douloureuse qui règne dans le concept de philologie classique⁹. » Cette contradiction est cette incapacité qui est celle de la philologie à atteindre la visée pratique à laquelle elle prétend, son 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^e *Lettre à Lucilius* de Sénèque : *Philosophia facta est quae philologia fuit* – « Ce qui était philologie est devenue philosophie », ou *doit* du moins devenir telle, c'est-à-dire recherche d'une *sagesse* pratique plutôt qu'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 1871¹⁰. Le propre de cette culture supérieure que *La Naissance de la tragédie* désignera comme culture « tragique » consiste 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*¹¹ de la discipline, 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 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 vous¹² ... »

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 critiquer¹³ 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 définit aussi bien, dès lors, comme une « tâche de culture¹⁴ » 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 santé¹⁵ ». 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 culture¹⁶ ».

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*, l'égard desquelles les formes d'art variées (épopée homérique, poésie lyrique, tragédie, ou encore l'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 mieux les surmonter. D'autre part parce qu'il est dès lors possible de commencer de penser à 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*¹⁷. »

En reconduisant ainsi la philologie à la philosophie, Nietzsche entend se rendre étranger à 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, s'inquiéter 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 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 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 continuel 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 la 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 « continuel développement » de celui-ci : car l'apparente unité du « commun terme d'“art” » (*ibid.*) ne fait que masquer la diversité des transformations qui sont inhérentes à l'activité esthétique, et nous interdit non seulement de le 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 à la 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-identique¹⁸.

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-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 pens

logique provient d'un « élément illogique », dans la mesure où elle s'articule à des besoins vitaux visés à « séduire en faveur de la vie »¹⁹. 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 phénomènes²⁰ ... »

Ce que Nietzsche « emprunte » donc aux Grecs ici, ce sont non seulement ces deux « noms », et ces deux « 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, 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 personne²¹.

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 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, puisqu'en plus de 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

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 deux 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 nature » elle-même, qui se manifestent immédiatement sous forme d'états physiologiques, et immédiatement 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 dominent 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 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'aspire 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,

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 de la science à des pulsions naturelles, il commence aussi de remettre en cause ce que le § 21 désigne notamment sans brutalité comme « l'opposition populaire et tout à fait fautive de l'âme et du corps », c'est-à-dire aussi la distinction prétendue entre physiologie et psychologie, comme aussi entre l'art, la science, 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 livre²² ... » 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 » (*Essai de critique*, § 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'égal desquelles l'« artiste », entendu au sens restreint du terme, n'est jamais qu'un « imitateur », qui prolonge 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, quoiqu'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 »²³.

« 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 « 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 »²⁴.

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 prétend 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 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 kantiennes » ([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 et 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 vitale²⁵ ». 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 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*, – morale ? » (EA, § 4). Et ces diverses attitudes face à l'existence que sont le pessimisme et l'optimisme, le refus ou l'acceptation de la souffrance, l'amour ou le mépris de la vie sensible, etc. : à 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 ? 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, 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 que 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 engendré 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 à travers de l'image de leurs dieux, qui justifient la vie humaine non en tant que représentants d'un

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 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 même temps simultanément, au point que, de toute manière, j'engendrerai quelque jour un centaure²⁶. » Le 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 renvoyés 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. On 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 ». 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 pourtant 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 dont il se rendrait 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 ce qui 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 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 à 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 et de définir 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*²⁷.

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 l'essence et l'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 commence dès lors à comprendre pourquoi les arts et les belles apparences (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 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. L'impulsion et l'expérience dionysiaques ne sauraient, du fait de leur nature même, être représentées sous 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 tout aussi claire affirmation de leur nécessaire relation, affirmation qui exclut de considérer qu'un quelconque de 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'affrontent²⁸ ». 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 » qui 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. 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

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)²⁹ ? Par là, Nietzsche non seulement affirmerait l'intime intrication de ces 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 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) et indienne (§ 20-21) –, comme une force dont le caractère sauvage, violent, voire licencieux, vient mettre 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*³⁰ ». 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 contenir³¹ ». 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 si c'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 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 d'une 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, quoiqu'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 de

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 conventionnelle 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 et avant tout à celle qu'en ont les « hommes cultivés » (EA, § 3) – c'est-à-dire les philologues et spécialistes de l'Antiquité eux-mêmes –, et qui tient à leur commune conception de « l'Antiquité classique³² ». Ce qui est caractérisé comme « classique », c'est ce qui est jugé exemplaire, et par là digne d'être étudié et imité. Si la culture grecque antique peut être dite telle, c'est parce qu'elle représenterait – ainsi pour l'archéologue et historien de l'art J. J. Winckelmann, qui exercera sur la vision allemande moderne de la Grèce une influence majeure – l'idéal d'un monde tout entier imprégné de beauté, d'harmonie, d'une « noble simplicité et d'une grandeur sereine » dont témoignent les œuvres d'art des « meilleures périodes » de la culture et de l'art grecs : celles de Socrate et de ses successeurs³³. À cet égard, les périodes antérieures – celles des présocratiques ou d'Eschyle, par exemple, moins sereines, plus violentes et plus sombres peut-être – ne sont considérées que comme des moments préparatoires imparfaits balbutiements d'une culture encore immature : « ce qui est calme et posé, profond, ne vient qu'en dernier lieu³⁴ ». Là même donc où l'on reconnaît l'existence d'une diversité et d'un devenir, ceux-ci se trouvent réduits à l'unité par une vision quasi finalisée de la culture grecque, par l'idée d'un développement progressif articulé à un idéal de beauté, de « sérénité », bref, d'une perfection que l'époque moderne ne peut qu'aspirer à retrouver ou à recréer. La vision classiciste de la Grèce est double dès lors aussi d'une vision idyllique de celle-ci, considérée comme état originaire harmonieux « que les modernes regardent avec [...] nostalgie » comme une manière de « paradis de l'humanité » (§ 3).

Or, en reconduisant « la » culture grecque au « caractère double » des pulsions apolliniennes et dionysiaques (§ 1), et en parvenant ainsi à « démanteler pierre à pierre cet édifice artistique de la culture apollinienne » (§ 3) – cette culture faite de beauté et d'harmonie, que considèrent et valorisent avant tout ceux qui prétendent éclairer le monde hellénique –, Nietzsche montre, premièrement, que la culture grecque n'est pas une, mais indissolublement multiple ; deuxièmement, que l'harmonie et la beauté du monde apollinien présupposent nécessairement la disharmonie, les violences et les terreurs du monde dionysiaque, dont il est donc indissociable ; troisièmement, que le moment le plus élevé de la culture grecque n'est nullement celui où culmine l'art apollinien, non plus que les époques socratique et post-socratique, mais cet éphémère moment durant lequel l'apollinien et le dionysiaque s'unissent et s'expriment conjointement au sein de l'art tragique, et qu'ainsi le devenir de la culture grecque ne se conçoit nullement comme un progrès linéaire vers une fin.

La fin du § 4 met ainsi en évidence, sur un mode à la fois récapitulatif et prospectif, une distinction entre plusieurs périodes, que Nietzsche décrit en usant de l'analogie déjà évoquée avec les « âges mythiques décrits par Hésiode. L'enquête régressive conduite dans les § 3 et 4 à l'égard de l'« édifice artistique de la culture apollinienne » permet en effet de montrer que celui-ci est nécessairement précédé par :

1. L'âge préhomérique, dominé par la pulsion dionysiaque, âge terrifiant et désespérant de cette « âpre sagesse populaire » qu'est la « sagesse de Silène » selon laquelle, pour cet être éphémère que l'homme, le plus grand bien est de « ne pas être né, ne pas être, n'être rien », et le second « de mourir bientôt » (§ 3). Un tel état, considéré en lui-même, ne manquerait pas de conduire l'homme à une volonté d'autoannihilation, ou du moins à une résignation sans espoir.

2. C'est pourquoi lui succède l'âge homérique et épique, durant lequel l'apollinien parvient à transfigurer ce fond désespérant de l'existence grâce à la création apollinienne des belles apparences et celle avant tout des figures des dieux olympiens qui « justifient la vie humaine » en « la vivant eux-mêmes », c'est-à-dire en présentant à l'homme une image magnifiée, un reflet glorieux de sa propre existence. La sagesse de Silène s'en trouve alors inversée : pour l'homme homérique, le plus grand mal, c'est de mourir, et de mourir bientôt, ce pourquoi « il n'est pas indigne du plus grand des héros de désirer continuer à vivre, fût-ce comme journalier » (§ 3).

3. Puis l'irruption du dionysiaque, venu de contrées étrangères et barbares, « abolit » pour un temps la beauté et la mesure apolliniennes, faisant ressurgir la démesure, la contradiction et la souffrance inhérentes à toute existence (§ 2).

4. Alors surviennent l'âge, l'art et l'État doriques, conçus comme mouvement de résistance et de raidissement de l'apollinien face aux assauts du dionysiaque : aux émotions frénétiques, à l'ivresse et au délire propres à ce dernier, l'apollinien oppose un degré d'ordre, de froideur, de sévérité accru (§ 4). Cette « majestueuse attitude de refus d'Apollon » ne saurait toutefois perdurer, car l'apollinien suppose en réalité le dionysiaque, qui se tient déjà « aux racines les plus profondes de l'hellénité » (§ 2).

Il faut sur ce point faire une remarque importante : le développement progressif de la culture grecque (jusqu'à son sommet tragique) est rattaché par Nietzsche à la capacité qu'eurent les Grecs d'accueillir des éléments étrangers, soit à titre de moyens de redécouverte de ce qu'un enfermement de plus en plus étroit dans une culture bornée les aurait conduits à négliger, soit encore à titre d'éléments extérieurs qu'ils savaient s'assimiler et faire leur. « Jamais ils n'ont vécu dans un isolement hautain », écrira-t-il à la fin de la deuxième *Considération inactuelle*, « leur “culture” fut au contraire, pendant longtemps, un chaos de formes et d'idées étrangères, sémitiques, babyloniennes, lydiennes, égyptiennes, leur religion un véritable combat des dieux de tout l'Orient...³⁵ » Mais cette diversité n'était pas seulement pour eux l'objet d'une simple connaissance désintéressée, une collection offerte à une vaine curiosité théorique – comme c'est, selon Nietzsche, malheureusement le cas pour la culture européenne moderne, sans cesse affamée de savoir quant à d'autres cultures, mais dont la vaine curiosité ne saurait jamais être rassasiée (§ 23). Les Grecs quant à eux surent choisir, et le cas échéant transformer, les éléments susceptibles de nourrir et accroître véritablement leur propre culture :

Rien n'est plus absurde que d'attribuer aux Grecs une culture autochtone : ils se sont au contraire entièrement assimilés la culture vivante d'autres peuples. [...] Ils sont admirables dans l'art d'apprendre avec profit, et, comme eux, nous devrions apprendre de nos voisins en mettant le savoir acquis au service de la vie, [...] et non pas au service de la connaissance érudite³⁶.

C'est ce rapport vivant à l'étranger qui permet le développement de la culture grecque par-delà son moment épique-apollinien, par-delà aussi son raidissement et sa rigueur doriques ; c'est grâce à l'accueil fait à un dieu et un culte venus d'Orient que les Grecs purent seulement atteindre à ce degré de culture supérieur que fut la culture tragique. Nietzsche toutefois l'affirme nettement : les « Grecs dionysiaques » ne sont en rien semblables aux « barbares dionysiaques », ils en sont au contraire séparés comme par un « prodigieux abîme » (§ 2). C'est que, dans le moment même où ils font accueil à un élément venu du monde non hellénique, les Grecs lui imposent aussi une certaine forme et un certain ordre inhérents à leur propre culture – celui qui est inhérent à la pulsion apollinienne – de manière à ce que cet élément étranger vienne véritablement vivifier et accroître, et non pas seulement orner, leur existence. C'est pourquoi aussi le dieu Dionysos n'est finalement pas pour eux un dieu barbare, mais un dieu étranger, *xenos* : celui qui n'est nulle part chez lui certes, qui erre de cité en cité et n'appartient en propre à aucune, mais qu'il faut néanmoins accueillir avec la dignité due à un hôte parce qu'il appartient désormais au monde hellénique³⁷.

L'intrusion et l'assimilation de cet élément étranger permettent ainsi aux Grecs de redécouvrir

que l'apollinien en était venu à dominer et à dissimuler, et rendent enfin possible l'« union », voire l'« unité » (§ 4-5) des deux pulsions opposées. Cette union de l'apollinien et du dionysiaque se déploie selon deux moments, ou du moins dans deux directions :

5a. D'une part, dans la poésie lyrique, qu'incarne le poète Archiloque (§ 5-6). Le dionysiaque parvient ici à s'exprimer à la fois dans l'élément musical qui lui est propre et dans des images apolliniennes jaillies de la musique elle-même – images qui sont ici au plus près du poète « personne, ce pourquoi la poésie lyrique se présente sous une forme subjective, là même où elle exprime tout autre chose que la simple subjectivité du poète.

5b. D'autre part, dans l'art tragique proprement dit (§ 7-10), celui d'Eschyle surtout, et de Sophocle. C'est là que l'union de l'apollinien et du dionysiaque atteint son plein déploiement : dans la tragédie, le dionysiaque s'exprime d'abord dans l'élément musical qui appartient au chœur, mais se trouve également transposé et transfiguré dans les images apolliniennes du drame.

On a affaire dans cette description à cinq moments distincts – auxquels viendra encore s'ajouter un sixième moment, celui qui fait suite à la rupture qu'auraient opérée de concert Socrate et Euripide, celui donc de la culture dite « socratique » et « alexandrine », avec sa valorisation de la science et son « optimisme théorique » (§ 11-15).

Il importe cependant de voir que l'on n'a pas seulement affaire ici à une stricte succession impliquant une série de ruptures brutales. La domination de l'apollinien, nous l'avons vu, n'est en effet pas synonyme de la disparition du dionysiaque ; de sorte qu'en un sens l'âge homérique, par exemple, ou encore l'âge dorique, continuent de reposer sur l'« âpre sagesse de Silène » caractéristique du dionysiaque, sur le caractère terrifiant de l'existence, quand bien même ceux-ci ne s'exposeraient plus à la conscience ou au regard. C'est pourquoi Nietzsche ne décrit nullement ces « âges » sur un mode proprement parler historique : non seulement il n'assigne à chacun de ces moments aucune limite temporelle précisément déterminée, mais, en usant en outre d'un mode de discours mythique, il invite son lecteur à ne pas en rester à une compréhension naïve, à savoir strictement chronologique, de ces distinctions. Diverses mentions viennent encore renforcer cette idée. Nietzsche indique, par exemple, que ce n'est nullement une fois pour toutes, dans l'ordre irréversible du temps, mais bien « sans cesse » à nouveau, que la culture apollinienne se doit de « renverser un empire de Titans », afin de triompher des terreurs du monde dionysiaque (§ 3). Il nous explique encore que ce que la culture épique et apollinienne caractérise comme « appartenant à l'époque préapollinienne, à l'âge des Titans », à savoir l'arrogance et la démesure, c'est aussi bien ce qui appartient au « monde extrapollinien », c'est-à-dire au « monde barbare » (§ 4) : la succession des âges mythiques que représente ici le Grec apollinien est aussi bien l'expression d'une distinction synchronique.

L'attention portée au détail des analyses confirme par ailleurs que les formes artistiques culturelles qui sont distinguées ici se compénètrent, et qu'elles sont toujours sous-tendues aussi par des moments et des éléments de transition. On pourrait dire que les distinctions ou oppositions statiques supposent dans le même temps une parenté dynamique, et ce à l'endroit même où les distinctions semblent les plus radicales : si le socratisme semble mettre fin à l'âge tragique, Nietzsche n'affirme-t-il pas cependant que la tragédie porte déjà en elle-même le germe de sa propre disparition puisqu'elle meurt non point assassinée mais « par suicide à la suite d'un conflit insoluble » (§ 11) ? Ne nous indique-t-il pas en effet que même cette rupture apparemment brutale qu'opère le socratisme est en réalité préparée par nombre d'éléments antérieurs – l'exigence de « mesure » et de « connaissance de soi » qui est déjà le propre de l'apollinien (§ 4), mais aussi l'élément dialogique, ou dialectique, inhérent à la tragédie (§ 9) ? Ou bien encore : si Socrate et Platon sont présentés comme ceux par lesquels périclète la culture grecque la plus haute, ne faut-il pas se rappeler pourtant que la distinction platonicienne entre l'« idée » et l'« idole » est « généralement profondément ancrée dans le caractère hellénique » (§ 10) ? et que le socratisme préexiste paradoxalement, de l'aveu même de

Nietzsche, à l'existence même de Socrate³⁸ ? S'il se révèle être un penseur de la multiplicité et des différences, Nietzsche n'est pas pour autant un penseur des oppositions radicales et des ruptures brutales – ainsi qu'on l'a d'ailleurs déjà vu dans le cas des relations qu'entretiennent ces pulsions opposées que sont le dionysiaque et l'apollinien.

Il faut aussi prêter attention en ce sens à l'usage qu'il fait, dès ce premier ouvrage, d'une notion qui continuera de jouer dans ses œuvres ultérieures un rôle déterminant : celle de « type », qui lui permet d'approfondir la diversité précédente et d'indiquer aussi qu'elle est autant synchronique que diachronique. Qu'est-ce, au juste, qu'un type ? *La Naissance de la tragédie* nous indique que cette notion désigne une forme d'existence incarnée de manière particulièrement claire par un individu singulier : ainsi Homère constitue-t-il le « type de l'artiste apollinien et naïf » (§ 5) ; ainsi Socrate peut-il être caractérisé à son tour comme le « type de l'homme théorique », et par là aussi comme « type d'une forme d'existence inconcevable avant lui » (§ 15). La notion de type s'oppose en ce sens à toute conception uniformisante de l'humanité, comme aussi de toute culture déterminée qui, là même où elle est largement dominée par un certain type humain, n'en recèle pas moins généralement d'autres types, d'autres possibilités de vie³⁹. Un « type » n'est pas une abstraction, un concept, mais un individu représentatif d'une forme de vie particulière, qui est donc susceptible de se rencontrer aussi en divers lieux et à des époques variés : si Homère est l'exemple le plus typique et le plus pur de l'artiste apollinien, il n'en reste pas moins que tout grand sculpteur ou « créateur de bas-relief » (§ 2) doit aussi être considéré comme tel – et Raphaël encore n'est-il pas « l'un de ces immortels “naïfs” », lui qui se met en évidence le processus de « transfiguration » opéré par la pulsion apollinienne dans son œuvre du même nom (§ 4) ? Si nous-mêmes, hommes modernes, nous « trouvons à la frontière de deux formes d'existence distinctes » (§ 19), n'est-ce pas précisément parce que notre culture est elle aussi multiple et que, bien qu'elle subisse généralement l'autorité de la culture socratique, elle recèle encore en elle d'autres possibilités d'existence, et ainsi d'avenir ? La succession des « âges » de la culture grecque a certainement, comme le veut James I. Porter, une signification « symptomatique » plutôt que purement et simplement « chronologique »⁴⁰. Car ces « âges » indiquent des distinctions entre des types *dominants* et invitent à penser tout à la fois des distinctions entre diverses formes de vie, mais aussi la perpétuation de certaines d'entre elles au fil des siècles et au sein de cultures apparemment diverses. Dès son premier ouvrage, Nietzsche commence donc d'esquisser une « typologie »⁴¹ des modes de vie et de pensée – typologie qui est nécessaire à la comparaison et à la réflexion sur la valeur de ces derniers. Il commence de dessiner aussi ce qu'il désignera ultérieurement comme des « lignes isochroniques de cultures », qui impliquent à la fois de penser la diversité (diachronique *et* synchronique) inhérente à celles-ci, en même temps que les relations de similitude et de continuité qui sont susceptibles d'exister entre les types que recèlent chacune d'elles – mettant par là en cause l'idée d'un développement et d'un progrès linéaires de l'humanité⁴², et en lumière les possibilités multiples, souvent négligées, que recèle toute culture, et qu'il est nécessaire de considérer si l'on entend tenter de la transformer.

« Sérénité grecque », pessimisme, optimisme

En mettant en évidence cette diversité inhérente à la culture grecque, Nietzsche démontre autre chose encore, à savoir que celle-ci ne se caractérise en rien fondamentalement par cette « noblesse, simplicité et cette grandeur sereine » que prétendait lui attribuer J. J. Winckelmann, et qu'une telle caractéristique n'appartient à vrai dire qu'à une époque tardive et déjà décadente de l'Antiquité grecque – et nullement à sa « meilleure période » : « la fameuse sérénité grecque, seulement u

- [read online Growing and Marketing Ginseng, Goldenseal and other Woodland Medicinals](#)
- [download online American Gods online](#)
- [The Cat, the Quilt and the Corpse \(A Cats in Trouble Mystery, Book 1\) online](#)
- [read online Rainfall and agriculture in Northern Mesopotamia: proceedings of the Third MOS Symposium](#)
- [D.C. Noir 2: The Classics \(Akashic Noir\) pdf](#)

- <http://paulczajak.com/?library/Growing-and-Marketing-Ginseng--Goldenseal-and-other-Woodland-Medicinals.pdf>
- <http://transtrade.cz/?ebooks/Future-Smart--Managing-the-Game-Changing-Trends-that-Will-Transform-Your-World.pdf>
- <http://chelseaprintandpublishing.com/?freebooks/The-Cat--the-Quilt-and-the-Corpse--A-Cats-in-Trouble-Mystery--Book-1-.pdf>
- <http://www.1973vision.com/?library/Rainfall-and-agriculture-in-Northern-Mesopotamia--proceedings-of-the-Third-MOS-Symposium.pdf>
- <http://cavalldecartro.highlandagency.es/library/Your-Questions-Answered-Volume-3.pdf>