



<http://www.horlieu-editions.com>  
[contact@horlieu-editions.com](mailto:contact@horlieu-editions.com)

Georges Leyenberger

## **Le signe du nihilisme**

Conférence prononcée à Horlieu (Lyon) le 28 avril 1997

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites à l'exclusion de toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'auteur, le nom du site ou de l'éditeur et la référence électronique du document.

Document accessible à l'adresse suivante:  
[horlieu-edition.com/brochures/leyenberger-le-signes-du-nihilisme.pdf](http://horlieu-edition.com/brochures/leyenberger-le-signes-du-nihilisme.pdf)  
© Georges Leyenberger

Conférence prononcée à Horlieu (Lyon) le 28 avril 1997

Georges Leyenberger

Le signe du nihilisme

La modernité éprouve durement la fin de l'art. Elle l'éprouve comme le règne sans partage de la rationalité, d'abord sous la forme philosophique du concept, puis sous la forme accomplie de la technique.

Evoquant « la pâle et stérile sécheresse du concept<sup>1</sup> », Hegel a été un des premiers à souligner que seul l'art aurait pu être en mesure de vivifier et d'égayer (*erheitern*) « le royaume des ombres de l'idée<sup>2</sup> », de rendre à la pensée sa vie, sa sérénité et sa clarté – son « dimanche » – s'il n'avait précisément pas été recouvert par le prosaïsme du savoir philosophique.

Nietzsche prendra Hegel au mot, sans le nommer, en affirmant que l'art est seul à même de donner vie à la vie, de faire en sorte que la vie soit une vie – autre chose qu'une erreur – et surtout, que l'art est l'unique possibilité d'une sérénité – *Heiterkeit* – après l'éclipse totale et l'obscurcissement absolu qu'a été et qu'est encore la mort de dieu. L'art de la modernité, s'il arrive à se déployer après la fin de l'art, devra être nécessairement un art serein et lucide, un art délié de l'ivresse divine – désenivré du divin – sobre et clair, *heiter*.

Aussi l'affirmation de la fin de l'art est-elle le point où convergent toutes les pensées modernes de l'art. De Hegel à Nietzsche, sans oublier Hölderlin, le point de convergence est défini clairement : la modernité est l'époque de la fin de l'art, parce qu'elle est l'époque de *la mort de la tragédie*.

La mort de la tragédie, en effet, est le signe le plus évident de la fin de l'art ; c'est en elle que se joue la fin de l'art, ce qui veut dire aussi – et avant tout – la possibilité d'un art après la fin de l'art, d'un art pour notre époque. La mort de la tragédie peut nous conduire à la fin absolue de l'art – un art définitivement mort – ou à une fin comme signe d'une autre naissance. Elle est un événement crucial, parce qu'elle marque la fin de l'art et qu'on ignore si la fin délimite l'art comme un simple passé ou comme un passé qui a, sur l'autre bord, un avenir. Comme la tête de Janus, la mort de la tragédie est-elle un signe à la fois tourné vers le passé et vers l'avenir, l'ultime signe de ce qui est derrière nous et le premier signe de ce qui est en avant ?

A partir de la pensée de Nietzsche, nous montrerons que la mort de la tragédie est un événement décisif en tant qu'elle est l'événement encore obscur – nous n'en connaissons ni les causes ni les conséquences – où se décide la possibilité de l'art, ce qu'est notre époque – l'époque du nihilisme – et notre rapport à elle – *le signe du nihilisme*.

## **I. La mort de la tragédie**

Dans *La naissance de la tragédie*, Nietzsche nous expose *la mort de la tragédie*. L'événement est affirmé au milieu du livre, dans un passage absolument décisif : « La tragédie grecque a péri tout autrement que les autres genres dont elle était la plus jeune sœur : elle s'est suicidée à la suite d'un conflit insoluble, tragique donc<sup>3</sup> ». Le fait que la tragédie meurt autrement que les autres

genres qui sont morts de leur belle mort, « sans convulsions et avec l'assurance d'une belle postérité », a une conséquence cruciale : « Avec la mort de la tragédie, au contraire, c'est un vide immense qui se creuse et qu'on ressent partout profondément<sup>4</sup> ».

Pour expliciter la mort de la tragédie et ses conséquences, il faut partir du conflit insoluble. Il a trois causes qui sont liées entre elles et qui traversent la seconde moitié de *La naissance de la tragédie* : le devenir-drame de la tragédie, l'émergence d'une nouvelle figure de la mort, la fin de la maîtrise apollinienne.

### *1. Le conflit insoluble : comment la tragédie devient drame*

Le conflit insoluble, décrit par Nietzsche à la suite de l'annonce de la mort de la tragédie, porte un nom – Euripide. Euripide est l'auteur du conflit insoluble qui a provoqué la mort de la tragédie. Le conflit, on pourrait le définir très brutalement comme le conflit entre la tragédie et le drame, c'est-à-dire entre un art compris comme exposition systématique du mythe, de la fable ou de l'histoire (*muthos*) – le « système des faits » selon la définition aristotélicienne de la tragédie – et un art compris comme simple production d'effets.

Nietzsche n'a pas été le premier à mettre en évidence le glissement de la tragédie dans le pathos dramatique. A sa manière, Aristote l'avait déjà reconnu, mais sans insister sur la mort de la tragédie. Disons qu'il avait pressenti le danger pour la tragédie. Et ce danger, là aussi, porte le nom d'Euripide.

La reconnaissance aristotélicienne a lieu à la fin du chapitre XIII de la *Poétique*<sup>5</sup> qui définit « la structure de la tragédie la plus belle » : « ... Euripide, s'il laisse à désirer pour l'organisation d'ensemble de l'œuvre (*oikonomei*), se révèle néanmoins le plus tragique des poètes » (53a).

Euripide occupe une double place ; il est le meilleur et le pire des poètes tragiques. Comment comprendre cette contradiction ?

Il n'y a qu'un seul moyen : distinguer la tragédie et le tragique. Euripide excelle dans l'effet tragique sans inscrire cet effet dans la composition du système des faits. L'effet tragique ne s'appuie plus sur l'organisation du *muthos*, mais sur ce qui est secondaire – les caractères et surtout le spectacle. Euripide réussit dans la mise en scène du tragique, entendu que la réussite à la scène n'est jamais une preuve suffisante de la qualité de l'œuvre.

Quelle que soit sa mesure, la critique d'Aristote révèle un danger pour la tragédie : la tendance à abandonner la cohérence du *muthos* au profit de l'effet spectaculaire. Même s'il n'est pas encore perçu comme un danger de mort, le risque est déjà réel. C'est pourquoi Aristote dénonce nettement les poètes qui, au lieu de se soucier de l'économie de l'œuvre, « se laissent mener et se conforment, en composant, aux souhaits des spectateurs » (53a).

Ce risque, sans se référer à Aristote qui est pourtant si proche, Nietzsche le nomme abruptement : « Euripide est le premier à avoir fait monter le spectateur sur la scène<sup>6</sup> ».

Faire monter le spectateur sur la scène revient à ramener « le miroir, qui ne reflétait naguère que les traits de la grandeur et de l'intrépidité », à une « fidélité exaspérante ». En d'autres termes, cela revient à affirmer la primauté de l'*èthos* et de l'*opsis* sur le *muthos*, des motivations du sujet et des effets spectaculaires sur le système des faits.

Nous glissons de la tragédie à l'émotion tragique qui n'est rien d'autre que le drame. La tragédie devient drame dès lors qu'elle cherche à justifier l'action et à exhiber les effets tragiques. La froide rationalisation — la justification psychologico-éthique de l'action — n'ira plus sans la mise en scène des effets, sans l'exagération du spectacle, la forme la plus pauvre de la *katharsis*.

Nous avons une certaine expérience en ce domaine qu'Aristote (Nietzsche ?) n'avait pas.

## 2. L'émergence d'une nouvelle figure de la mort – Socrate

Le drame est une reconstruction totale. En lui, les éléments constitutifs de la tragédie sont écartés au nom d'un nouveau principe: «Tout, pour être beau, doit être rationnel». Selon Nietzsche, c'est ce principe philosophique qui a fondé le travail d'Euripide, lorsqu'il «entreprend d'évaluer et de rectifier, un à un, tous les éléments de la tragédie: langage, caractères, construction dramatique, musique chorale<sup>7</sup>».

La rationalité instaure sa domination en subordonnant les éléments tragiques au règne sans partage du logos philosophique, d'un *logos* qui s'est séparé de son origine – le *muthos* – et est devenu totalement autonome.

Socrate est le nom propre de l'instauration de la rationalité, dans la mesure où la parole socratique est la première manifestation – et nécessairement la manifestation la plus vivante – du logos. Mais pour que l'instauration réussisse, il faut qu'elle vienne à bout de l'ultime élément tragique – la mort.

On commence à entrevoir que le véritable centre du «socratisme esthétique» est l'érection d'une *nouvelle figure de la mort*: le principe de la rationalité exige une transformation radicale de la mort, le passage de la mort tragique à une autre mort. Tout se joue dans la mort: la transformation de la mort signe la mort de la mort tragique, elle signe la mort de la tragédie; de plus, la transformation ayant lieu au sein du déploiement historique de la tragédie, on comprend pourquoi Nietzsche parle de *Selbstmord*. La tragédie meurt d'autant plus sûrement qu'elle meurt par elle-même.

En effet, la mort de Socrate transforme radicalement la mort. Elle érige une nouvelle figure de la mort, une figure dramatique, éthique et philosophique.

Un demi-siècle après *La naissance de la tragédie*, Walter Benjamin pense le passage de la tragédie au drame comme «un tournant dans l'histoire de l'esprit grec lui-même», et le tournant à partir de la mort de Socrate: «Socrate mourant a donné naissance au drame du martyr, comme parodie de la tragédie<sup>8</sup>». La tragédie devient *Trauerspiel*, elle passe de l'exposition de la mort violente au deuil et à la tristesse, à la mise en scène édifiante de la mort, dans le but d'éveiller la compassion des disciples et des spectateurs. La mort n'est plus prise dans le système des faits, mais se déploie comme jeu de la tristesse et du deuil (*Trauer*), comme «jeu où la tristesse trouve son compte – un jeu devant des gens tristes<sup>9</sup>».

La portée philosophique de la mort de Socrate est plus connue. On peut se référer à l'analyse qu'en propose Hegel dans les *Leçons sur l'histoire de la philosophie*: si la mort de Socrate est «le tournant principal de l'esprit» – Benjamin reprend l'expression à Hegel – c'est parce que la subjectivité se joue en elle. La mort de Socrate constitue la première figure de la subjectivité: en décidant de la mort, le sujet se constitue comme facteur décidant, il décide de lui-même, il *se* décide. La décision de la mort est la décision du sujet. La première proposition du sujet est bien *je meurs, donc je suis*.

Nietzsche réunit les deux aspects, la décision philosophique et l'absence de tout sentiment tragique face à la mort: «Mais on réclama la mort et non le bannissement, et il semble bien que ce soit Socrate lui-même qui l'ait obtenue, en toute lucidité, et sans connaître ce frisson naturel qui s'empare de tout être à l'approche de la mort. [...] *Socrate mourant* devint l'idéal nouveau, encore jamais vu, de l'élite des jeunes Grecs. Platon surtout<sup>10</sup>...».

Pourtant, à en croire un texte plus tardif, Socrate aurait connu malgré tout un semblant de frisson. Mais le frisson de Socrate ne concernerait pas tant la mort que la vie, la vie comme souffrance et comme ressentiment, la vie en tant qu'elle «est une maladie<sup>11</sup>». L'ultime frisson est

proprement dramatique et détruit définitivement l'*èthos* tragique; c'est le sentiment réactif qui accompagne désormais la décision philosophique, le frisson du ressentiment et de la vengeance à l'égard de la puissance de la vie. Nous sommes à l'origine du *Trauerspiel*, c'est-à-dire d'un nouveau jeu de la mort comme aveu du deuil et de la tristesse de la vie, d'un jeu qui s'adresse à une époque triste – l'époque du christianisme et de la « sécheresse du concept ».

Avec la mort de la mort tragique, c'est la forme la plus accomplie de l'art, la tragédie comme art de la mort ou comme représentation (*mimèsis*) soignée de la mort, qui disparaît. Il n'y a plus de construction artistique où le héros est effectivement saisi par la mort. Le public n'éprouvera plus jamais le plaisir propre à la tragédie, le plaisir à voir (theôrein) la mort la plus violente qui provient de la construction du *muthos* et des affects qu'elle produit<sup>12</sup>.

La fable ou l'histoire tragique confrontait l'homme grec à un autre rapport entre mort et vie que le rapport philosophico-dramatique; elle lui apprenait à voir un rapport qui n'est ni de l'ordre de la décision ni de l'ordre de la relève, ni de l'ordre de l'étrangeté ni de l'ordre de la fuite, un rapport dont l'énoncé le plus rigoureux pourrait être ce vers que Hölderlin, une fois n'est pas coutume, reprend à Euripide: « *Leben ist Tod, und Tod ist auch ein Leben* » (*In lieblicher Bläue*).

Ou ce mot de Nietzsche: « Gardons-nous de dire que la mort serait opposée à la vie. Le vivant n'est qu'un genre de mort, et un genre très rare<sup>13</sup> ».

### 3. La fin de la maîtrise apollinienne et le recouvrement du dionysiaque

La mort de la tragédie, causée par le devenir-drame et l'émergence de la mort philosophique, a un dernier sens: la fin de la maîtrise apollinienne de l'art.

Comme Aristote, Nietzsche reconnaît en Sophocle le maître de la construction artistique. L'œuvre de Sophocle est le meilleur exemple de la maîtrise du monde apollinien de l'apparence.

Cependant Nietzsche ne se contente pas d'affirmer, à la suite d'Aristote, la maîtrise de la construction du *muthos* (du système de la représentation ou du monde de l'apparence); il interprète cette maîtrise comme un obscurcissement de l'essence de la tragédie, un recouvrement du monde dionysiaque, renvoyant Sophocle et Aristote à une première destruction de la tragédie.

Nous nous approchons de la conceptualité nietzschéenne la plus connue, l'opposition de l'apollinien et du dionysiaque. Sans entrer dans l'analyse détaillée des premiers paragraphes de *La naissance de la tragédie*, retenons, pour l'instant, que Nietzsche élabore une nouvelle lecture de la tragédie en faisant un pas en arrière, un pas en direction de l'origine. L'exemplarité de l'œuvre de Sophocle – reconnue non seulement par Aristote, mais aussi par l'idéalisme allemand – est suspectée, dans la mesure où la construction du système des faits est une ouverture trop prononcée du tragique au philosophique, de la tragédie à la dialectique, du *muthos* au *logos*.

Le paragraphe 14 de *La naissance de la tragédie* est particulièrement explicite: il montre que « la pensée philosophique recouvre l'art telle une végétation proliférante et l'oblige à rester étroitement agrippé au tronc de la dialectique ». Le recouvrement a lieu avec Socrate et Platon, mais il commence *déjà* avec Sophocle. Ce qui commence *déjà* avec Sophocle, c'est l'auto-suffisance de la construction apollinienne, et cette auto-suffisance est la première destruction de l'élément originaire de la tragédie – le chœur dionysiaque: « Dans Sophocle déjà perce cette gêne à l'égard du chœur – signe non négligeable que, chez lui, le sol de la tragédie commence à se désagréger. Il n'ose plus confier au chœur la responsabilité principale de l'effet, il en restreint tellement le domaine qu'il paraît presque le subordonner aux acteurs, comme s'il le faisait passer de l'orchestre à la scène: ce qui assurément, quelle que soit la caution fournie par Aristote à cette conception, en détruit l'essence même. »

Le chœur est la véritable origine de la tragédie. *La naissance de la tragédie est enfantée par l'esprit de la musique*, et non par l'esprit de la construction dialectique ou de l'agencement systématique des faits.

La généalogie nietzschéenne insiste sur l'origine afin de marquer les étapes de la destruction ; l'accomplissement se situe dans l'origine, et du coup, tout ce qui vient après elle est une destruction de plus en plus massive. Il y a deux étapes de la mort de la tragédie : le glissement de la tragédie originaire comme chœur dionysiaque dans la tragédie comme construction apollinienne (Sophocle) et le glissement de celle-ci au drame (Euripide).

A travers ces deux glissements, la mort de la tragédie est assurée. Il reste à voir comment la mort de la tragédie s'articule au nihilisme, et surtout si elle peut libérer d'autres possibilités pour l'art. Un art, *signe du nihilisme* ?

Les autres possibilités, si elles existent, ne peuvent provenir que de la connaissance la plus rigoureuse de ce qui a causé la mort de la tragédie. Pourtant, même en connaissant mieux les causes de la mort de la tragédie, il n'est pas sûr que nous parvenions à produire une *autre* tragédie, une tragédie plus fidèle à la modernité.

Cela reste de l'ordre de l'exigence. Or il s'avère que cette exigence a, elle aussi, une histoire. Si Socrate est celui qui a institué la mort philosophique et dramatique, s'il a momifié la maîtrise apollinienne et expulsé l'esprit de la musique, il a connu, lui aussi, une autre voix.

Socrate a entendu la voix la plus démoniaque : « Assez souvent, comme il le raconte en prison à ses amis, lui venait en rêve une apparition, toujours la même, qui lui disait chaque fois – « Socrate, fais de la musique<sup>14</sup> ».

## II. La mort de la tragédie et le déploiement du nihilisme

Avant d'interroger la chance de faire ou de refaire de la musique, il est nécessaire d'analyser le rapport entre la mort de la tragédie et la délimitation de l'époque moderne comme époque de la mort de dieu ou du nihilisme.

Pour ce faire, il est nécessaire de revenir sur la lecture nietzschéenne de l'origine.

Nous expliciterons, tout d'abord, la position la plus évidente de Nietzsche – la naissance comme origine pleine, la perte du rapport à l'origine et la nostalgie de ce qui a été perdu – puis nous compliquerons ce schème, afin de penser un art qui soit à la hauteur du nihilisme.

### 1. L'origine, la perte et la nostalgie

A lire les premiers paragraphes de *La naissance de la tragédie*, on ne peut pas ne pas être frappé par le fait qu'à la recherche de l'origine de la tragédie – le chœur des satyres et des possédés de Dionysos – s'ajoutent deux autres dimensions : la logique de la perte irrémédiable (ou de la destruction) et la nostalgie du grand art grec. Les deux dimensions s'entretiennent : la nostalgie consolide la perte de l'origine, puisqu'elle est, elle aussi, une forme de la tristesse instituée par le *Trauerspiel*.

Tout se tient. Rien ne semble pouvoir sauver la modernité de la perte et de son aggravation historique : la destruction n'obéit même pas à une vision dialectique de l'histoire ; la perte est en deçà de la négativité dialectique – c'est une perte sèche, une perte sans reconquête ; les bascule-

ments se succèdent et détruisent de plus en plus nettement l'esprit originaire de la tragédie – l'esprit de la musique. La mort de la tragédie est le signe du nihilisme le plus dramatique, un nihilisme de la destruction, de la souffrance et du pathos que Nietzsche nommera, plus tard, *nihilisme passif*. La pensée de Nietzsche n'aurait rien d'autre à nous apprendre que ceci : l'histoire de l'art est l'histoire de son anéantissement, de son *devenir-rien* ; elle n'offre aucune autre possibilité que la nostalgie, la tristesse, la souffrance et le deuil ; la modernité est l'époque du vide et du nihilisme artistiques pensés comme une perte et une nostalgie sans fin.

En tant que signe archi-négatif de la mort de l'art, la mort de la tragédie n'offrirait plus rien à l'humanité moderne. Le ton de la modernité serait le ton de la déploration, voire du ressentiment et de la vengeance, le ton d'un nihilisme, d'un devenir-rien et d'une destruction non assumés.

À l'évidence, ce ton n'est pas le ton le plus nietzschéen ; bien qu'elle n'ait cessé de succomber à la nostalgie de la Grèce (comment y échapper ?), à la suite de beaucoup d'autres (n'est-ce pas un passage obligé pour la philosophie allemande ?), la parole nietzschéenne est la tentative la plus sérieuse d'exprimer le nihilisme sur un autre ton.

Seize ans après *La naissance de la tragédie*, à la veille de sombrer dans la folie, Nietzsche reviendra sur son livre pour le juger comme « un livre impossible, [...] mal écrit, lourd, pénible, frénétique et chaotique dans l'image, sentimental, sucré ici et là jusqu'à l'efféminé, inégal dans le tempo, sans volonté de netteté logique, trop convaincu pour s'obliger à fournir des preuves<sup>15</sup>... ».

En un mot, le livre est trop romantique, il appartient encore au « pessimisme romantique », strict équivalent du nihilisme passif. Le romantisme est évidemment un romantisme de l'origine et de la perte, un romantisme qui ne comprend pas assez rigoureusement la mort de la tragédie, un romantisme qui n'arrive pas à percevoir le nihilisme autrement que comme souffrance et qui risque, du coup, de se réfugier dans les figures du drame sans s'en rendre compte, un romantisme qui, par besoin de consolation, finirait « comme finissent tous les romantiques, *chrétienne-ment*<sup>16</sup>... ».

L'auto-critique est sans faiblesse et sans concession. Elle est presque injuste, s'il est vrai que le livre de Nietzsche contient déjà une autre perspective, une perspective qui permet d'aborder autrement le rapport entre la mort de la tragédie et le nihilisme.

## 2. *L'impossible assignation de l'origine*

L'histoire de la tragédie est plus énigmatique et plus intéressante que la succession d'une origine accomplie, d'une perte irrémédiable et d'une déploration interminable. L'histoire est plus intéressante, parce que la tragédie n'obéit pas à une temporalité comme succession chronologique des événements.

Trois choses compliquent le schème romantico-nostalgique : l'impossibilité de comprendre la naissance comme origine, l'impossibilité d'inscrire la mort de la tragédie dans une chronologie, la stricte appartenance de la mort de la tragédie et de la mort de dieu en tant que purs événements sans présence.

L'impossible assignation de l'origine et de la perte, loin d'être une inquiétude supplémentaire, nous libérera-t-elle du retour nostalgique à l'origine en convertissant le signe négatif (passif) du nihilisme en signe positif (actif) ?

Que Nietzsche parle de naissance (*Geburt*) et non d'origine (*Ursprung*) de la tragédie, cela n'est pas totalement insignifiant. On peut évidemment identifier les deux termes comme nous l'avons fait jusqu'ici. Mais on peut aussi supposer que Nietzsche parle de naissance pour marquer l'impossibilité d'assigner l'origine. La naissance n'est pas l'origine. Les approches contemporaines

du sujet nous ont appris que la naissance ne coïncide pas avec l'origine ; elle vient toujours après coup, en retard. La naissance est le retard de l'origine ; elle est la preuve que l'origine ne se présente jamais en tant que telle, qu'elle ne coïncide pas avec elle-même, qu'elle diffère d'elle-même. Derrida a nommé la non-coïncidence temporelle de l'origine, il y a presque trente ans, *différance* avec un *a*, le petit *a* étant là pour marquer, à même l'écriture, la différence entre une différence originaire et une différence seconde qui repose sur une identité originaire.

La *différance*, avec un *a*, c'est la *naissance*. Les sujets tragiques séjournent rigoureusement dans la différence entre origine et naissance sans jamais l'occulter, et ce, jusqu'à en mourir. Œdipe en est la preuve la plus belle, pour Nietzsche comme pour Hölderlin : son destin est celui d'un retard qui ne se rattrape pas, qui se creuse au fur et à mesure que le sujet tente de revenir sur son origine et de satisfaire son désir en comblant la différence entre naissance et origine ; en lui domine « la quête (*Fragen*) démente d'une conscience », comme le souligne Hölderlin dans les *Remarques sur Œdipe*, la quête d'un sujet qui veut absolument connaître et maîtriser son origine.

Si Œdipe cherche tellement à saisir son origine c'est parce qu'elle lui fait totalement défaut. Abandonné à sa naissance, Œdipe est confronté, plus que nul autre, à l'abîme de l'origine, et c'est cet abîme qu'il tente de recouvrir en saisissant ou en concevant l'origine, la recherche étant évidemment vouée à l'échec, tragique.

Il en est de même pour la tragédie. Sa naissance cache l'origine. Sa naissance est la marque de l'impossible assignation de l'origine.

Pour le dire autrement : si la naissance de la tragédie a lieu avec l'œuvre d'Eschyle, exemple d'une unité équilibrée du dionysiaque et de l'apollinien, du chœur et de la scène, de l'esprit de la musique et du monde de l'apparence, cette naissance est déjà en retard sur l'origine proprement dionysiaque. La tragédie d'Eschyle, quelle que soit son excellence, n'est pas à l'origine, elle ne peut que rappeler l'origine immémoriale.

S'il est vrai que la « mystérieuse union » de l'apollinien et du dionysiaque est le secret de l'œuvre d'art, cela veut dire que l'origine dionysiaque ne se présente jamais en tant que telle. Dionysos a besoin d'Apollon qui a besoin de Dionysos. Ce qui compte c'est le pli, « le libre jeu des plis », le pli qui joue librement du voile apollinien et de l'abîme dionysiaque sans chercher à résoudre l'antagonisme. On pourrait dire — en pensant à Hölderlin — que l'art est le vêtement divin posé sur l'abîme : « Les poètes, habitent au-dessus du vol / De l'oiseau, autour du trône / Du dieu de la joie / Et couvrent l'abîme<sup>17</sup> ».

Dans la conférence intitulée *Socrate et la tragédie*<sup>18</sup>, Nietzsche définit la tragédie d'Eschyle<sup>19</sup> comme une tragédie qui rappelle l'origine (sans l'atteindre) : « Avant Euripide, il s'agissait d'hommes héroïquement stylisés en qui l'on reconnaissait au premier coup d'œil les descendants des dieux ou des demi-dieux de la tragédie la plus ancienne. Le spectateur voyait en eux un passé idéal du monde hellénique... ».

Comme on le voit, la tragédie n'atteint pas l'origine la plus reculée qui appartient à un passé idéal. Il faut donc supposer que cette origine ne s'est jamais présentée. Il n'y a pas, il n'y a jamais eu et il n'y aura jamais de présence de l'origine. La tragédie originaire n'a jamais eu lieu, elle appartient à un passé immémorial. Inversement, lorsque la tragédie a lieu, elle n'est déjà plus une tragédie originaire.

Ce jeu paradoxal du temps est essentiel. C'est lui qui rend l'origine de l'art inassignable et détruit la vision romantique de la perte. Et surtout : l'impossible assignation de l'origine se répercute sur la mort ; elle rend la mort moins dramatique en la détachant d'une temporalité structurée par un commencement et une fin.



La temporalité linéaire ne convient pas à l'art : il y avait de l'art avant l'art, il y aura de l'art après l'art, l'art passant, « afin de durer, de son Déjà-plus à son Toujours-encore<sup>20</sup> ».

### 3. *La temporalité de la mort*

Comme l'origine, la mort de la tragédie n'est pas un événement simple et assignable ; elle n'est pas une présence qui divise le temps en un avant et un après. Autrement dit, elle ne s'inscrit pas d'une manière visible dans l'histoire, même si les noms d'Euripide et de Socrate semblent en être les indices les plus évidents. Il ne faudrait pas se tromper : la mort intervient bien avant Euripide, elle commence son œuvre avec Sophocle et peut-être même avant lui.

Que la mort de la tragédie n'est pas simplement un moment assignable et maîtrisable, on le saisit déjà à travers la lecture de la *Phénoménologie de l'esprit* : la mort de la tragédie a la même dimension tragique chez Hegel que chez Nietzsche, elle est la véritable mort de l'art, c'est-à-dire le moment où la conscience fait l'expérience de la « complète *aliénation* » de l'essence divine et de « la douleur qui s'exprime dans la dure parole – *dieu est mort* ». Il n'y a pas de scission plus radicale dans la *Phénoménologie de l'esprit* : « la confiance dans les lois éternelles des dieux [...] est devenue muette<sup>21</sup> » (*La religion révélée*).

Tout indique que ce silence – la fin de *la religion de l'art* – ne sera pas facilement relevé par *la religion révélée* et *le savoir absolu*. Sans la vie de l'art, la réconciliation philosophique risque d'être stérile et sèche ; sans les couleurs apparentes de l'art, la vérité risque de rester désespérément grise et l'idéal philosophique du jeune Hegel – le libre jeu de la beauté et de la vérité – de s'effondrer définitivement.

La mort de la tragédie n'est donc pas un simple moment qu'on peut situer, maîtriser et dépasser. Elle ne l'est pas plus chez Nietzsche que chez Hegel, bien entendu, et sans doute beaucoup moins, puisqu'elle n'est suivie par rien qui puisse la relever. Il n'y a pas de relève de l'art pour Nietzsche, faut-il le rappeler, la religion et la philosophie n'étant plus en mesure de manifester la vérité. Pour Nietzsche, c'est une constante qui ne souffre d'aucune exception, seul l'art est capable d'exposer, de transporter et de supporter la vérité. S'il venait à disparaître, nous serions soumis à une mort radicale. Ne l'oublions pas – « l'art *vaut plus* que la vérité », il est la « tâche suprême de la vie<sup>22</sup> ».

La mort de la tragédie n'est pas plus assignable que son origine ; elle est différée comme la naissance. Il faudrait même dire que la naissance et la mort sont différées, parce qu'en elles se joue la même *différance* : la naissance diffère la mort et la mort éloigne la naissance de l'origine.

S'il fallait donner une dernière preuve de la complexité de la mort, nous la trouverions dans une des phrases les plus profondes de *La naissance de la tragédie* : « L'agonie de la tragédie, c'est Euripide. Ce genre tardif, on le connaît sous le nom de *comédie nouvelle attique*. C'est en lui que survécit la forme dégénérée de la tragédie, comme un rappel de sa mort infiniment douloureuse et violente<sup>23</sup> ».

On l'entend : la mort ne se présente jamais en tant que telle, elle est révélée et dissimulée par l'agonie qui est en quelque sorte son voile apollinien ; il n'y a pas de don direct de la mort de la tragédie, mais sa mort violente se présente sous la forme d'un rappel différé ; le rappel n'est rien d'autre que la succession des œuvres de plus en plus morbides.

Est-il permis d'espérer que l'étrange temporalité de la naissance et de la mort de la tragédie peut encore, pour ne pas dire *toujours-encore*, réserver une possibilité pour l'art ?

Avant de proposer quelques pistes de réponse, il est nécessaire de rapprocher le nihilisme – la mort de dieu – de la mort de la tragédie.

#### 4. La proximité des deux morts

La proximité de la mort de la tragédie et de la mort de dieu est presque évidente. Bien avant de penser la mort de dieu dans la perspective du nihilisme, Nietzsche lie strictement la mort de la tragédie à la mort de dieu. La liaison entre les deux morts est instaurée juste après l'évocation de la mort violente de la tragédie: «Et de même qu'au temps de Tibère, des marins grecs entendirent un jour, venu d'une île solitaire, ce cri bouleversant «le grand Pan est mort», de même une plainte douloureuse se mit à parcourir le monde hellénique: «La tragédie est morte! Et morte avec elle la poésie<sup>24</sup>!»

Le rapprochement textuel ne suffit pas. Une autre proximité se cache derrière lui: comme la mort de la tragédie, la mort de dieu est recouverte par un voile – le voile de la culpabilité – et sa temporalité est paradoxale, dans la mesure où l'événement n'a pas encore été perçu. En un mot, la mort de dieu est un *événement sans présence*, comme l'expose le fragment 125 du *Gai savoir*: Nietzsche y décrit la temporalité paradoxale de l'événement en soulignant qu'«il faut du temps à la foudre et au tonnerre, il faut du temps à la lumière des astres, il faut du temps aux actions, après leur accomplissement pour être vus et entendus», l'action étant dans le cas de la mort de dieu «encore plus lointaine que les astres les plus lointains». L'événement de la mort de dieu «voyage» donc depuis un temps inassignable et ne suppose aucun dépassement.

On pourrait poursuivre le rapprochement en montrant qu'il s'agit, dans les deux cas, d'une mort violente – le suicide pour la tragédie, le meurtre pour le divin – que les deux morts sont annoncées par des humains qui sont à l'écart – les marins et l'insensé – et enfin, qu'elles ont la même conséquence – un vide que rien ne peut combler.

Il reste, dès lors, à essayer de dire ce que l'art peut faire de ce vide.

On commence à soupçonner que seul l'art est en mesure de nous détacher du deuil et de la souffrance, des nostalgies et des retours, du fait même de sa temporalité paradoxale, de la complexité de sa naissance et de sa mort. Saura-t-il nous apprendre à supporter dignement la mort de dieu, «la grandeur de cette action [...] trop grande pour nous<sup>25</sup>»?

### III. L'art, signe du nihilisme

L'époque du nihilisme, notre temps, est un temps dont l'origine et la fin sont inassignables. C'est la conséquence de la vision la plus rigoureuse de la mort de la tragédie et de la mort de dieu.

La tendance à fixer des dates pour assurer la rupture n'est pas facile à contenir. Nous aimerions connaître la date du commencement du nihilisme, ne serait-ce que pour avoir l'espoir d'en fixer le terme. Dire par exemple que le nihilisme a commencé avec la rationalisation socratique et la dramatisation d'Euripide: c'est une tendance forte chez Nietzsche, une tendance présente jusqu'à la fin, le *Crépuscule des idoles* érigeant encore Socrate en figure originaire de la «*décadence*» comme «rationalité à tout prix<sup>26</sup>».

La tendance à fixer les ruptures, l'origine et la mort, peut-elle nous donner l'espoir d'une sortie du nihilisme?

On peut en douter. Au contraire, la fixation de la mort de la tragédie comme entrée dans le nihilisme et la prévision de la fin du nihilisme ne sont que des visions incomplètes et rassurantes du nihilisme; elles montrent plutôt que nous ne sommes pas capables de faire face à cet événement, encore trop grand pour nous, d'appréhender rigoureusement le *nihil* ou le *rien* du nihilisme. C'est ce que nous avons commencé à penser, il y a quelques années, dans un séminaire intitulé

*Traversées du nihilisme* où il s'agissait précisément d'interpréter le nihilisme comme une traversée sans commencement et sans fin, sans départ et sans arrivée, les repères spatio-temporels classiques étant, sinon annihilés, bouleversés.

L'horizon du nihilisme est «l'horizon du sans-fin», entendu que, comme le souligne Nietzsche dans l'aphorisme qui précède l'annonce de la mort de dieu, «rien n'est plus effrayant que le sans-fin<sup>27</sup>». Aussi la fidélité au nihilisme implique-t-elle une «course à tout risque<sup>28</sup>», une traversée sans assignation de l'origine et sans décision de la fin.

Néanmoins l'affirmation de la course la plus risquée – la traversée sans fin – ne suffit pas. Il faut ajouter que la fidélité au sans-fin ou au sans-limite du nihilisme n'est possible que dans la mesure où l'on abandonne l'inscription de la mort sous ses deux formes les plus imposantes : la philosophie et le drame.

Cela nous donne-t-il un premier aperçu de ce que doivent être l'art et l'artiste au temps du nihilisme ?

Pour Nietzsche l'art a une tâche : exposer le plus fidèlement possible l'étendue du nihilisme, vu que la philosophie – du moins dans sa version socratique et dialectique – n'est plus à même de le faire. La philosophie pourra être à la hauteur de la tâche en devenant artiste, c'est-à-dire en produisant un autre style que la rationalité triomphante, et pour cause.

Lorsque Nietzsche écrit, dans un fragment de l'automne 1887, que «le nihilisme *pourrait être* un *bon signe*<sup>29</sup>», il suppose que le nihilisme ne pourrait jamais être un bon signe sans l'art, sans la «contre-force» qu'est l'art.

Il faudrait donc que l'art devienne *le signe du nihilisme* et transforme le nihilisme en *bon signe*.

Rien n'est plus difficile. Pour être un bon signe du nihilisme, l'art doit se libérer de tous les mauvais signes – les signes de la souffrance, du ressentiment, de la vengeance, de la relève illusoire et de la fausse promesse – il doit s'éloigner de tous ces signes auxquels Nietzsche lui-même n'a cessé d'adhérer. On voit qu'il ne s'agit pas de chercher d'une manière précipitée une quelconque sortie du nihilisme ; mais il ne s'agit pas pour autant d'entériner le nihilisme et de penser l'art comme un signe de consolation. L'art doit éviter deux écueils majeurs qui méconnaissent – tous les deux – l'ampleur du nihilisme et de la mort de la tragédie : le pessimisme de la souffrance et du drame qui n'est qu'une façon de jouir du nihilisme et de se consoler «chrétiennement» ; une distance, une sérénité et une légèreté qui affirmeraient trop rapidement l'anti-nihilisme pour être encore une exposition active du nihilisme.

Les mauvais signes de l'art ne manquent pas.

L'art est mauvais lorsqu'il met en scène la mort, soit en la dramatisant, soit en la transformant en promesse philosophique. La dramatisation et la promesse sont les deux faux pas de l'art qui se rassemblent en un seul nom – Wagner. Celui qui incarnait la possibilité d'une renaissance devient le symbole de la dramatisation la plus excessive et de la rationalisation extrême – Nietzsche affirmant que Wagner «s'est fait l'héritier de Hegel» et a instauré le règne de «la musique comme "Idée"<sup>30</sup>». Le plus important n'est pas la justesse de la critique, mais le fait que l'exemplarité wagnérienne s'effondre. L'exemplarité s'effondre – et avec elle s'effondre le mythe de l'origine et du recommencement – comme elle s'est effondrée chez Mallarmé, à la même époque, afin que demeure la chance d'une «Fable, vierge de tout, lieu, temps et personne sus<sup>31</sup>».

Toute proportion gardée, c'est exactement pour les mêmes raisons – dramatisation et promesse

philosophique de la mort – que Hölderlin a abandonné les deux premières versions de *La mort d'Empédocle* et a commencé à penser une *œuvre tragique sans mort*, une tragédie comme exposition au temps du détournement du divin et de la meurtrissure sans fin. L'art doit bien montrer un temps détaché de l'origine et de sa nostalgie, ainsi que de la mort et de sa promesse.

La *tragédie sans mort* ne sera pas produite par Hölderlin. Elle est et reste une exigence pour l'art à venir.

Les bons signes sont manifestement plus rares.

Ils sont plus rares, dans la mesure où ils doivent être les signes d'un avenir sans en décider. Il n'y a pas encore de tragédie qui expose le tragique du nihilisme, un tragique sans bords, un tragique ne pouvant plus s'appuyer sur une origine – un destin – ni décider d'une fin – la mort.

Cependant, il y a peut-être des œuvres qui sont les signes multiples du bon signe. Nietzsche privilégie deux œuvres : une œuvre musicale – Beethoven, les dernières œuvres qui révèlent la puissance du dionysiaque – et une œuvre poétique – Shakespeare, notamment *Hamlet*, tragédie où « aucune consolation n'opère plus<sup>32</sup> ».

Mais le véritable signe du bon signe est encore grec : *Œdipe à Colone* – une tragédie qui renonce à la fois à la construction apollinienne de l'action et à la dramatisation de la décision, une tragédie où, comme le souligne Nietzsche, « au plus fort de sa passivité [...] le héros accède à cette activité suprême qui outrepassa de loin le terme de sa vie », s'offrant « en pur *patient* à tout ce qui l'atteint<sup>33</sup> ».

On peut imaginer que c'est dans une telle timidité face à la décision que s'offre l'essence du courage.

Pour le dire autrement : l'art est l'expression la plus rigoureuse de la volonté de puissance, de la volonté vers ou en vue de la puissance (Wille *zur Macht*), parce qu'il est *pure puissance*. Sans revenir sur tous les malentendus idéologiques et philosophiques, on peut dire qu'il y a, au cœur de la volonté de puissance, une dimension qui échappe à la simple affirmation de la volonté ou du désir, à savoir que la puissance est toujours puissance pour le contraire, contre-puissance<sup>34</sup>.

L'art comme pure puissance n'exprime donc pas le désir de sortir du nihilisme, la volonté de franchir sa limite, mais expose le nihilisme jusqu'à ses ultimes conséquences, il expose ce que cachent tous les actes du nihilisme – qu'ils soient politiques, philosophiques ou esthétiques – à savoir que la puissance implique déjà la contre-puissance. C'est à partir de cette proximité de la puissance et de la contre-puissance – le fond indécidable de la puissance depuis Aristote – que s'annoncerait une « contre-force » du nihilisme. L'art est la « seule contre-force (*Gegenkraft*) supérieure<sup>35</sup> » lorsqu'il exprime la puissance du nihilisme et de son contraire, c'est-à-dire lorsqu'il est pure puissance. C'est ainsi que l'art pourrait être un *bon signe*, qu'il pourrait rappeler aux signes saturés du nihilisme – aux signes illusoirement nécessaires et éthiquement mensongers, à tous les *il faut* fallacieux – la puissance d'où ils proviennent et la puissance du contraire. L'art n'est pas l'invention d'un nouveau but auquel le désir devrait tendre, mais la restitution de la nécessité des choses à la puissance et à son contraire, restitution qui pourrait délivrer un *après* qui est d'abord un *d'après* le nihilisme, ce que Nietzsche appelle « un *contre-mouvement* (*Gegenbewegung*) » du nihilisme « qui cependant le *présuppose*, logiquement et psychologiquement, qui de toute façon *ne peut* que se référer à lui et ne peut procéder que de lui<sup>36</sup> ».

En exposant le nihilisme jusqu'à ses ultimes conséquences, l'art commence à indiquer un *contre-mouvement*. On le voit, l'art n'est ni la jouissance du statu quo, ni le désir forcé d'autre chose, mais la production d'un devenir in-décidé, *innocent*. C'est ainsi que la volonté de puissance

comme art s'articule rigoureusement à la doctrine de l'éternel retour du même : la puissance de l'art consiste à reconnaître la nécessité du nihilisme et à indiquer la possibilité d'un devenir.

La puissance de l'art, nous en avons des signes, des signes qui nous arrivent encore des Grecs.

Il nous reste à traduire le signe grec en signe(s) moderne(s)<sup>37</sup>. L'œuvre à venir devra s'exposer au nihilisme ; elle ne pourra plus se dissimuler en mettant en scène des figures fallacieuses de la mort ; elle ne pourra plus, en dernière instance, révéler un au-delà du nihilisme, promettre une autre venue.

Pour être un bon signe, l'œuvre devra obéir à une injonction, celle du dieu de Delphes : ne pas révéler par la parole, ne pas dissimuler – faire signe.

L'exemple est encore grec, c'est le fragment 93 d'Héraclite : «Le prince dont l'oracle est à Delphes ne parle pas (*oute legei*), ne cache pas (*oute kruptei*), mais fait signe (*alla sèmainei*)<sup>38</sup>».

L'artiste ou le philosophe qui fera signe sans révéler et sans cacher, sera dans la situation paradoxale d'un « esprit-oiseau prophète (*Wahrsagevogel-Geist*), qui *regarde en arrière* lorsqu'il raconte ce qui va venir<sup>39</sup>».

C'est là que l'art devient *le signe du nihilisme*, autre chose que consolation, désir et volonté – puissance.

© Georges Leyenberger

### Notes

1. G. W. Hegel, *Cours d'esthétique I*, traduction de J.-P. Lefebvre et V. von Schenck, Aubier, Paris, 1995, p.11.
2. *Ibid.*, p. 10.
3. F. Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, traduction par P. Lacoue-Labarthe, O. C., tome I, Gallimard, Paris 1977.
4. *Id.*
5. Aristote, *La Poétique*, traduction par R. Dupont-Roc et J. Lallot, Seuil, Paris 1980.
6. F. Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, op. cit., 11.
7. *Ibid.*, p. 12.
8. W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, traduction par S. Muller (avec le concours de A. Hirt), Flammarion, Paris, 1985 p.120.
9. *Ibid.*, p. 126.
10. F. Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, op.cit., p. 13.
11. F. Nietzsche, *Le gai savoir*, traduction par P. Klossowski, O. C., tome V, Gallimard, Paris, 1967, p. 340.
12. Nous renvoyons au chapitre IV de la *Poétique* et à la distinction hölderlinienne entre «*le meurtre effectif issu de la parole*», dans la tragédie grecque, et la parole «plus meurtrissante que meurtrière» comme propre de la modernité (*Remarques sur Antigone*).
13. F. Nietzsche, *Le gai savoir*, op. cit., p. 109.
14. F. Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, op. cit., 14.
15. F. Nietzsche, *Essai d'autocritique*,
16. *Ibid.*, p. 7
17. F. Nietzsche, *Lorsque pourtant ceux du ciel...*, traduction F. Fédier – *Œuvres*, Gallimard, Paris 1967, p. 897.
18. F. Nietzsche, *Socrate et la tragédie*, trad. J.-L. Backès, O.C., tome I.

19. Et de Sophocle, ce qui témoigne d'un certain embarras : Sophocle est-il encore du côté du grand art ou est-il déjà du côté de la destruction ? Il faudrait penser qu'il est les deux à la fois, qu'il est le passage de l'un à l'autre.
20. P. Celan, *Le Méridien*, traduction par A. du Bouchet, in *Strette*, Mercure de France, Paris 1971.
- 21.
22. F. Nietzsche, *Fragments posthumes*, début 1888 – janvier 1889, traduction par J.-C. Hémary, O. C., tome XIV, 14 (21), Gallimard, Paris 1977.
23. F. Nietzsche, traduction par J.-C. Hémary, O. C., tome VIII, Gallimard, Paris 1974.
24. *Ibid.*, p. 11.
25. F. Nietzsche, *Le gai savoir*, op. cit., p. 125.
26. F. Nietzsche, *Le crépuscule des idoles*, p. 11.
27. F. Nietzsche, *Le gai savoir*, op. cit., p. 124.
28. *Ibid.*, p. 343.
29. F. Nietzsche, *Fragments posthumes*, automne 1887 – mars 1888, traduction par P. Klossowski, O. C., tome XIII, 9 (186), Gallimard, Paris 1976.
30. F. Nietzsche, *Le cas Wagner*, O.C., tome VIII, p. 10.
31. Mallarmé, *Richard Wagner*, O. C., p. 544, Gallimard, Paris 1945. Dans *Mallarmé — La politique de la sirène* (Hachette Livre, 1996), J. Rancière interprète le non-savoir en soulignant le défaut et l'impossible restauration de l'origine : « L'acte scénique comme l'acte politique modernes se doivent d'être strictement allégoriques, de reculer toute incarnation de la puissance anonyme » (p. 76).
32. F. Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, op. cit., p. 7.
33. *Ibid.*, p. 9.
34. G. Agamben insiste sur la proximité de la puissance et de son contraire dans l'œuvre absolument moderne qu'est *Bartleby* de Melville ; nous renvoyons à la remarquable lecture – *Bartleby ou la création* (éditions Circé, 1995).
35. F. Nietzsche, *Fragments posthumes*, O.C., tome XIV, p. 17.
36. L'affirmation suppose qu'on dégage la pensée nietzschéenne de l'accomplissement de la métaphysique de la volonté. Une confrontation à l'interprétation heideggerienne de Nietzsche serait nécessaire. Soulignons simplement que Heidegger a vu, malgré son insistance sur l'essence de la volonté, que Nietzsche « cherche quelque chose d'autre » (*Nietzsche I*, Gallimard, Paris 1971, p. 182). Ce quelque chose d'autre, s'il existe, consiste précisément à se détacher des figures de la volonté, à commencer par la volonté de « réduire » le nihilisme et de le « dépasser ». Nietzsche savait déjà qu'une telle volonté est intenable, même s'il lui arrivait d'y succomber en affirmant notamment la nécessité de créer des nouvelles valeurs. Et c'est pourquoi l'art a une autre tâche que de tracer un nouveau but — endurer l'absence de destination et l'exposer comme un bon signe en brisant la nostalgie et la volonté de recommencement.
37. La traduction doit être rigoureuse. Aussi Nietzsche insiste-t-il sur la tâche de construire une œuvre en abandonnant les solutions trop faciles : l'imitation de la forme antique et la tendance complaisante au désœuvrement, à l'absence de forme. Autre proximité entre Nietzsche et Hölderlin : pour dire l'absence de but ou le désœuvrement de l'époque, l'art doit trouver un style rigoureux, une forme stricte et une construction ferme. Et là aussi, il s'agit d'une puissance : « la possibilité d'une construction dramatique reste toujours à inventer » (*Fragments posthumes*, traduction par J. Hervier, O. C., tome XII, 2 (66)).
38. Nous modifions légèrement la traduction de J.-P. Dumont (*Les Présocratiques*, Gallimard, Paris 1988) qui traduit *sêmeinei* par *signifie*, afin de marquer la distance entre signe et signification : signifier c'est faire signe, rien de plus.
- J. Bollack et H. Wismann (*Héraclite ou la séparation*, Minuit, Paris 1972), qui traduisent *sêmeinein* par *indiquer*, soulignent que « le dieu fait comprendre sans faire connaître » (p. 274). Ce que fait le dieu est de l'ordre du signe, il faut le préciser une dernière fois : le prince ou le maître fait signe, il marque d'un signe — d'un simple ou pur signe.
39. F. Nietzsche, *Fragments posthumes*, O.C., tome XIII, p. 411.