

DE LA SOUFFRANCE A LA JOIE A PROPOS DE L'ESTHETIQUE DE NIETZSCHE



OLIVIA BIANCHI

L'esthétique de Nietzsche ne permet pas que l'homme survive à la laideur, puisque son esthétique qui est, comme il le rappelle dans son *Nietzsche contre Wagner*, une "physiologie appliquée" associe le laid à un amoindrissement de force et le beau à un surplus de force : "l'"embellissement" est une conséquence de l'accroissement de force. L'embellissement, expression d'un vouloir victorieux, d'une coordination plus grande, d'une harmonisation de tous les désirs forts, d'un équilibre infailliblement juste (...) La laideur signifie la décadence d'un type, la contradiction et le manque de coordination des désirs internes, elle signifie le déclin de la force organisatrice, de la "volonté", pour parler en termes de psychologie"¹. Le beau intensifie ma joie de vivre (ou ma volonté de puissance) et le laid l'altère.

Par l'art donc, ma force peut s'en trouver amoindrie comme accrue. Tout se passe comme s'il s'agissait, à partir de la vue d'un beau corps ou à l'écoute d'une belle mélodie, de réfracter en soi la beauté et de la convertir en un surplus de force (c'est en ce sens que Nietzsche comprend l'art comme une force de transfiguration de la vie). Ce surplus de force caractérise la prédominance de

¹ Nietzsche, *La volonté de puissance*, tome I, traduction Geneviève Bianquis, livre II, § 438, p. 381, Paris, Gallimard, 1995.

certains instincts sur d'autres et déterminent même la nature dominante ou dominée des hommes². Ainsi le beau est affaire de domination et de volonté puisque toute volonté est volonté de domination : *" Vouloir, en un mot, équivaut à vouloir devenir plus fort, à vouloir croître – et à en vouloir les moyens"*³.

L'esthétique de Nietzsche repose sur la triade beauté, domination et plaisir. De telle sorte que la beauté qui se définit essentiellement comme un surplus de bien-être et de force, jaillit du désir de domination lequel est dispensateur de plaisir. À plusieurs reprises, en effet, Nietzsche fait du plaisir la sensation qui accompagne l'accroissement de puissance. Or, cette sensation de plaisir pour exister a besoin d'être stimulée, il lui faut des obstacles qui augmentent son intensité : *"la sensation de plaisir consiste justement en ce que la volonté reste inassouvie, en ce qu'elle ne peut se satisfaire si elle ne rencontre ni adversaire ni résistance"*⁴. De tels obstacles sont d'autant plus appréciables et plus efficaces qu'ils s'avèrent toujours plus résistants : *"la volonté de puissance ne peut s'exprimer que contre des résistances ; elle recherche donc ce qui lui résiste"*⁵. En effet, la volonté de puissance survit à tous les défis qui se dressent devant elle. Un défi, c'est-à-dire, accessoirement, semble-t-il, pour Nietzsche, une autre volonté de puissance à laquelle il convient de résister pour se satisfaire.

Une telle satisfaction cependant ne réside pas seule dans l'essence du combat et de son issue, la victoire. Ne perdons pas de vue que pour Nietzsche la victoire ne signifie pas grand chose ; ce qui compte, c'est cette sensation à rapporter à la victoire, sensation dont il n'est pas inutile de rappeler qu'elle a quelque chose de commun avec la douleur d'autrui : *"toute victoire, toute sensation de plaisir, tout phénomène suppose une résistance vaincue"*⁶. Plaisir et

² Idem, § 192, p. 289.

³ Idem, § 384, p. 360.

⁴ Idem, § 389, p. 362.

⁵ Idem, § 73, p. 243

⁶ Idem, § 390, p. 362.

douleur sont liés : *"Il y a même des cas où une certaine succession rythmique de petites excitations de douleur produit une sorte de plaisir et permet d'obtenir une croissance rapide de la sensation de puissance, de la sensation de plaisir. C'est le cas du chatouillement, et du coït également. Nous voyons ainsi la douleur agir comme un ingrédient du plaisir"*⁷. Autrement dit, le plaisir enveloppe sa contradiction qui est la douleur (*"qu'est-ce que le plaisir, sinon l'excitation de la sensation de la puissance, causée par un obstacle (...) ce qui la gonfle. Ainsi dans tout plaisir la douleur est enclose. – Pour que le plaisir devienne très grand, il faut que les douleurs soient très longues et la tension de l'arc inouï"*⁸). Il n'y a donc pas de plaisir qui ne se définisse essentiellement comme plaisir de souffrir ou – et – de faire souffrir et ce, en vue d'accroître la sensation de puissance. Se trouve donc justifié le fait que toute volonté de puissance est stimulée par la douleur tant provoquée que subie ou partagée. Dès lors, nous pouvons dire – dans un langage non nietzschéen – que la souffrance édifie l'être.

Mais arrêtons-nous sur cette question que pose Nietzsche : *"y a-t-il des douleurs dans lesquelles c'est 'l'espèce' et non l'individu qui souffre?"*⁹. Pour éclaircir ce passage, il est nécessaire de se pencher sur l'aphorisme qui le précède : *"Intellectualité de la douleur ; elle ne signale pas ce qui vient d'être endommagé, mais la valeur de ce dommage au point de vue de l'individu en général"*¹⁰. La douleur n'est pas qu'une sensation déplaisante ; elle n'est pas purement physiologique, mais elle est un indice d'évaluation de la volonté de puissance qui, par elle, s'en trouve soit stimulée soit contrariée. Notons qu'une telle contradiction favorise l'émulation de la volonté qui s'en trouve du même coup fortifiée. Par la douleur donc, la volonté de puissance s'éprouve elle-même ; reste à savoir si cette souffrance causée a pour sujet l'individu ou 'l'espèce'. La Naissance de la tragédie, en s'achevant sur l'équation entre souffrance et beauté, celle,

⁷ Idem, § 395, p. 364.

⁸ Idem, § 44.

⁹ Idem, § 394, p. 364.

¹⁰ Idem.

précisément du peuple grec (*"combien dut souffrir ce peuple pour pouvoir devenir si beau"*¹¹), fait de la souffrance, non plus seulement un dommage individuel, mais historique et collectif, bref un destin. Ceci nous amène à saisir la souffrance comme style.

Il y a selon Nietzsche des peuples qui souffrent davantage que d'autres, ce fut le cas du peuple hellénique dont la spécificité reposait tout entière dans sa simplicité et dans son naturel que Nietzsche caractérise précisément comme un style de vie¹². Nous comprenons immédiatement que ce style de vie, dont Nietzsche prévient qu'il demeure pour l'homme d'aujourd'hui inimitable, façonne en quelque sorte l'idéal tragique que Nietzsche oppose à l'idéal ascétique qui représente *"cette haine de l'humain, plus encore, de l'animalité, plus encore, de la matérialité, cette répulsion devant les sens, devant la raison même, cette peur du bonheur et de la beauté, cette exigence d'échapper à toute apparence, à tout changement, à tout devenir, à la mort, au désir, à l'exigence même – tout cela signifie, osons le comprendre, une volonté de néant, une répugnance à la vie, une révolte contre les conditions les plus fondamentales de la vie, mais c'est et cela reste une volonté!..."*¹³. Être tragique, c'est à l'inverse affirmer la brutalité de l'existence, c'est consentir à vivre sans retenue, sans économie (*"c'est ici que je placerai l'idéal dionysiaque des Grecs : l'affirmation religieuse de la vie dans son entier, dont on ne renie rien, dont on ne retranche rien (noter que l'acte sexuel s'y accompagne de profondeur, de mystère, de respect"*¹⁴).

Revenons néanmoins sur ce style de vie prétendument inimitable du peuple grec qui ne s'accorde pas sur le fond avec cette intuition (davantage que conception) du devenir comme retour du Même, c'est l'hypothèse dite de

¹¹ Traduction J. Marnold et J. Morland, Paris, Le livre de poche, p. 175.

¹² La volonté de puissance, tome II, livre IV, § 415, p. 395.

¹³ Généalogie de la morale, traduction Éric Blondel et alii, Paris, GF-Flammarion, 1996, p. 181.

¹⁴ La volonté de puissance, tome II, livre IV, § 463, p. 412.

l'Éternel Retour. Si, comme le pense vraisemblablement Nietzsche, les différents moments sont appelés à revenir un nombre infini de fois par une "nécessité irrationnelle"¹⁵ qui n'est gouvernée par aucune "arrière-pensée formelle, éthique ou esthétique"¹⁶, alors aucune raison ne vient invalider l'hypothèse d'un retour possible de 'l'esprit' grec, mais incarné celui-ci dans un corps différent. Encore une fois, Nietzsche dément formellement l'hypothèse d'une finalité propre à l'univers et toute souffrance, qu'elle soit individuelle ou collective procède d'un jeu de combinaisons hasardeux et non d'une raison.

Si, comme le pense Nietzsche, il y a des peuples appelés à souffrir davantage que d'autres, il n'est nullement dans notre intention de dresser un portrait de ce peuple susceptible de répéter l'existence tragique des Grecs. L'histoire récente prouve suffisamment que le peuple Juif a largement concentré les malheurs de l'humanité et que cette concentration malheureuse ne procède en rien d'un hasard de combinaisons, mais d'une volonté rationnelle, maligne, quasiment prophétisée par Nietzsche lui-même, comme l'ont déjà remarqué un grand nombre de commentateurs : *" il y aura des guerres comme il n'y en a encore jamais eu sur terre. Ce n'est qu'à partir de moi qu'il y a sur terre une grande politique "*¹⁷.

Par ailleurs, la notion de crime contre l'humanité suffit à considérer que cette souffrance affreuse du peuple Juif (et non pas belle comme celle des Hellènes) représente une souffrance pour l'humanité entière et non pas de façon restreinte pour un peuple en particulier - c'est à espérer tout du moins - en ce sens, c'est bien collectivement que l'on souffre de la souffrance d'autrui et c'est peut-être en ce sens qu'il convient d'interpréter le terme employé par Nietzsche lorsqu'il parle d'une souffrance propre à l'espèce.

¹⁵ La volonté de puissance, tome II, livre II, § 326, p. 338.

¹⁶ Idem.

¹⁷ Ecce homo, traduction Éric Blondel, Paris, GF-Flammarion, p. 152.

Comment comprendre cette identification entre beauté et souffrance que fait Nietzsche à propos du peuple hellénique? La beauté justifie-t-elle la souffrance? Y a-t-il une beauté à l'oeuvre dans la souffrance même? Ne risque-t-on pas de commettre le désir du beau qui est légitime avec le désir de mort, la mort comme avenir de la souffrance, qui ne l'est pas? Autrement dit, une théorie du beau poussée à son paroxysme ne risque-t-elle pas de se révéler d'une nocivité absolue, ce dont nous convainc l'amalgame qui existe dans la philosophie de Nietzsche entre plaisir et douleur, entre volupté et cruauté?

Dans *Le gai savoir*, Nietzsche dit à propos de l'art et de la philosophie qu'elles "*présupposent toujours des souffrances, des êtres qui souffrent*"¹⁸. De ce présupposé naît l'idée centrale dans l'esthétique de Nietzsche que l'art, en mettant ici de côté la philosophie, constitue un moyen efficace pour combattre cette souffrance qui connaît des causes contraires chez les individus : "*Mais il est deux catégories d'êtres souffrants, ceux qui souffrent de la surabondance de la vie, qui désirent un art dionysiaque et qui ont également une vision et une compréhension tragiques de la vie – et ceux qui souffrent de l'appauvrissement de la vie, qui cherchent dans l'art et la connaissance le repos, le silence, la mer étale, la délivrance de soi, ou au contraire l'ivresse, la crispation, la stupéfaction, le délire*"¹⁹. En dégageant deux catégories d'êtres souffrants ainsi que les orientations artistiques, les styles, qu'elles génèrent, Nietzsche définit quatre types de tempéraments artistiques parmi lesquels on retiendra le "*dionysiaque*" qui affirme la vie et le "*pessimisme romantique*" qui la nie.

Or, l'art dont Nietzsche fait à la fois "*la tâche la plus haute et l'activité essentiellement métaphysique de cette vie*"²⁰ et "*le grand stimulant de la vie*"²¹ a pour fonction essentielle de combattre cette douleur originelle et d'engendrer un

¹⁸ *Le gai savoir*, traduction Pierre Klossowski, § 370, p. 390.

¹⁹ *Idem*.

²⁰ *La Naissance de la tragédie*, préface à Richard Wagner, p. 46.

²¹ *La volonté de puissance*, tome II, livre IV, § 460, p. 409.

accroissement du sentiment de puissance en plaçant l'individu dans un état de joie dionysiaque qui est l'ivresse, cet état artistique particulier dont Nietzsche fait la condition physiologique de tout art, et sur lequel nous reviendrons. Mais voyons pour le moment le sens à donner à cette affirmation de la vie propre à l'artiste dionysiaque et qui ne doit pas être interprétée à la façon des idéalistes et des moralistes que Nietzsche combat, comme occultation de la souffrance, du moment proprement négatif de l'existence, mais comme son dépassement.

Les deux sensations de plaisir et de souffrance étant consubstantielles, il s'agira donc pour l'individu de dire "oui" tant à la vérité du jour qu'à celle du pâtre, à la façon de l'artiste tragique qui, par sa capacité de supporter les affections contraires, affirme sa force et son héroïsme : "Ce sont les esprits héroïques qui s'affirment eux-mêmes dans la cruauté tragique ; ils sont assez durs pour prendre plaisir à la souffrance"²². Dépasser la souffrance donc, en l'affirmant plutôt qu'en la niant, mais de telle façon que celle-ci devienne un ingrédient du plaisir – Nietzsche va même plus loin dans cette survalorisation de la douleur en se demandant si le plaisir lui-même ne serait pas "qu'une forme et un mode rythmique de la douleur !"²³, il y aurait en ce sens un primat esthétique (et donc métaphysique) de la douleur sur le plaisir – voilà délivré le message de l'art tragique qui se révèle comme une force de transfiguration et d'esthétisation de la vie, comme le suggère Nietzsche.

On le comprend, l'enjeu de l'esthétique de Nietzsche dépasse largement le seul domaine des beaux-arts puisqu'il s'agira par l'art de justifier l'existence du monde comme "phénomène esthétique"²⁴, en ce sens elle est davantage une métaphysique qu'une esthétique. Métaphysique, lorsqu'il ne s'agit plus seulement pour l'art de représenter le réel et de l'ordonner selon des formes, mais de révéler

²² La volonté de puissance, tome II, livre IV, § 462, p. 411.

²³ Idem, § 552, p. 444.

²⁴ La Naissance de la tragédie, postface de 1886, p. 39.

les pulsions artistiques dont sont issues les œuvres d'art. C'est dans *La Naissance de la tragédie* que Nietzsche définit ces deux instincts antagonistes qui sont également des divinités des arts : Apollon et Dionysos dont chacun exprime outre une existence artistique distincte, un état physiologique différent : Apollon/art plastique/rêve et Dionysos/musique/ivresse. Suffisamment discutée, cette œuvre de jeunesse que Nietzsche jugera pourtant rétrospectivement d'"antijuvénile", ne fera pas ici l'objet d'un énième commentaire, concentrons notre propos sur le rôle central de la souffrance au cœur de la pensée esthétique de Nietzsche.

On l'a vu, il y a à l'origine de tout acte de création une souffrance qui s'exprime et que Nietzsche tente d'interpréter subjectivement : *"Face à toutes valeurs esthétiques je me sers désormais de cette distinction principale : à chaque cas particulier je demande si c'est la faim ou le trop plein qui ici est devenu créateur !"*²⁵. Selon Nietzsche, toute création artistique est le symptôme d'une force de vie ou d'une faiblesse de vie, ce qui signifie qu'il y a bien à l'origine de toute esthétique une réalité physiologique et psychique dominante. Si l'art grec exprime une surabondance de vie, un désir inextinguible de vivre, la musique wagnérienne exprime quant à elle son déclin, un désir d'en finir, une volonté de néant.

Derrière ces deux exemples autour desquels Nietzsche concentre l'essentiel de ses analyses, on reconnaît la distinction entre le "dionysiaque" et le "pessimisme romantique" dont il était question précédemment. Mais cette distinction préalablement établie entre la "faim" et le "trop plein" n'éclaire pas de façon satisfaisante la quiddité de la création et c'est la raison qui conduit Nietzsche à en proposer une seconde qu'il formule ainsi : est-ce un désir d'être ou un désir de devenir qui est à l'origine de l'acte créateur ? Suit la distinction entre ces deux désirs antagonistes et l'acte créateur auquel ils donnent vie : "Le désir de

²⁵ *Le gai savoir*, § 370, p. 392.

destruction, de changement, de devenir peut être l'expression de la force surabondante grosse d'avenir (mon terme pour la désigner, comme on le sait est le mot "dionysiaque"). Et plus loin : *"Mais elle [la volonté d'être ou d'éternisation] peut aussi bien être la volonté tyrannique d'un être affecté d'une grave souffrance, luttant, torturé, qui aspire à donner le caractère contraignant d'une loi universelle à l'idiosyncrasie même de sa souffrance, à ce qu'elle a de plus personnel, de plus particulier, de plus étroit, et qui en quelque sorte tire vengeance de toutes choses du fait même qu'il grave en elle son image, qu'il les marque au fer rouge de son image, de l'image de sa torture. Voilà qui constitue le pessimisme romantique sous sa forme la plus expressive, soit en tant que philosophie schopenhauerienne de la volonté, soit en tant que musique wagnérienne : – le pessimisme romantique, le dernier grand événement dans le destin de notre culture"*²⁶.

Si le "pessimisme romantique" fait de la part de Nietzsche l'objet d'un reniement sévère, c'est que ce type artistique ne favorise pas l'accroissement de la vie, mais il imprime aux choses ce même sentiment de lassitude, de dégoût et de haine de la vie dont il souffre lui-même. L'esthétique de Schopenhauer qui "prend l'art pour le chemin qui mène à la négation de la vie"²⁷ et celle de Wagner qui l'illustre en tous points en agissant "sur la masse ! sur les immatures ! sur les blasés ! sur les maladifs ! sur les idiots ! sur les wagnériens !..."²⁸, se trouve donc aux antipodes de celle, profondément vitaliste, de Nietzsche.

Voilà résumé le sens des reproches que Nietzsche adresse de concert à Schopenhauer et à Wagner, tous deux accusés de nier la vie et de la calomnier, comme il l'écrit dans Nietzsche contre Wagner. Mais ne nous trompons pas sur le sens profond de cette critique, car les objections formulées par Nietzsche ne sont

²⁶ Idem, p. 393.

²⁷ La volonté de puissance, tome II, livre IV, § 546, p. 426.

²⁸ Nietzsche contre Wagner, traduction Éric Blondel, Paris, GF-Flammarion, 1992, p. 188.

pas encore une fois qu'esthétiques, car selon ce dernier, Schopenhauer et Wagner ne sont que les symptômes d'un mal plus profond qui ne touche pas seulement l'art comme phénomène esthétique, mais la culture européenne et principalement la culture allemande. Schopenhauer et Wagner expriment d'après Nietzsche un type de décadence, c'est-à-dire de dégénérescence, puisqu'il n'y a fondamentalement de réalité qu'organique.

Comment dès lors recréer les conditions maximales pour que l'art continue de s'affirmer comme une force de transfiguration de la vie ? Puisque les enjeux de l'art dépassent le domaine de l'esthétique, il s'agira pour Nietzsche de mettre en œuvre sa politique de sélection qui produira des hommes capables de lutter contre les formes décadentes de l'humanité : les artistes, c'est-à-dire les créateurs de formes, ces grandes individualités suffisamment fortes pour transformer le laid en beau, la maladie en santé, ce qui signifie qu'eux seuls sont capables de sortir la civilisation de cette crise nihiliste qui la ronge et qui se caractérise par l'effondrement complet des valeurs, parmi lesquelles les valeurs esthétiques telles que l'art moderne les produit.

Or, la question de la valeur esthétique doit être envisagée sous l'angle de la valeur biologique : *"le beau et le laid sont relatifs à nos valeurs les plus inférieures de conservation. Vouloir poser un 'beau' et un 'laid' en faisant abstraction de ces valeurs, c'est absurde"*²⁹. Là encore, il s'agit de favoriser par le beau dont Nietzsche rappelle qu'il n'est pas plus que le bien ou le vrai une valeur en soi, les conditions d'accroissement de la volonté de puissance. Davantage qu'une normativité esthétique, la valeur du beau constitue donc un préalable à tout processus vital, en ce sens pour Nietzsche, l'art ne saurait relever d'un désintéressement comme l'affirme Kant, mais d'un utilitarisme élémentaire. Puisque la question de la valeur ne renvoie à aucune essentialité (*"le point de vue de la 'valeur' consiste à envisager*

²⁹ La volonté de puissance, tome I, livre II, § 380, p. 358

des conditions de conservation et d'accroissement pour des êtres complexes, de durée relative, à l'intérieur du devenir"), le sentiment du beau comme celui du laid varie d'un type d'individu à un autre : " c'est ainsi que l'homme grégaire éprouvera le sentiment du beau à propos d'autres objets que l'homme d'exception, le surhumain"³⁰.

De ce point de vue, la sélection préconisée par Nietzsche qui prépare pour les générations futures l'avènement du surhomme et l'agonie du dernier homme ("Nous avons besoin d'une doctrine assez forte pour exercer une action sélective : fortifiant les forts, paralysant et brisant ceux qui sont las de la vie"³¹) annonce du même coup l'avènement de la beauté, mais ne disqualifie pas pour autant l'existence, à terme, de deux types de beauté concurrentes : une beauté pour les faibles et une beauté pour les forts que Nietzsche prend soin de ne pas mélanger : *"les deux espèces devront subsister côte à côte, séparées autant que possible ; l'une semblable aux dieux d'Épicure, ne se préoccupant pas de l'autre"*³². Peut-on néanmoins penser que la beauté puisse devenir un jour consensuelle ? C'est peu probable, car s'il n'y a plus dans la réalité matière à affrontements, luttes et combats incessants, à ce qui excite naturellement le désir de domination, ne risque-t-on pas d'assister à un affaiblissement de la volonté de puissance ? Et donc à la perte du beau ? N'assisterait-on pas à l'inverse et en dépit des précautions ségrégationnistes de Nietzsche au retour du laid ? Et cela à cause d'un amoindrissement de la force qui ne trouverait plus d'énergie suffisante pour se régénérer ?

Quoi qu'il en soit, la méthode éducative privilégiée par Nietzsche a pour ambition de former une nouvelle aristocratie qui renoue avec celle des Hellènes. Fondée sur le perfectionnement de l'expression corporelle et sur la virilisation des

³⁰ Idem.

³¹ La volonté de puissance, tome II, livre IV, § 225, p. 340.

³² La volonté de puissance, tome II, livre IV, § 194, p. 332.

instincts, cette méthode qualifiée de "dionysiaque" illustre vivement le monisme nietzschéen. En favorisant le lien entre les qualités humaines et naturelles des hommes, Nietzsche prétend ranimer en l'individu le sentiment de sa complexité, de sa richesse, car l'homme pleinement homme n'est pas celui qui dissimule la part obscure de son être, qui refoule son inhumanité, mais celui qui la révèle ; "les grands hommes", comme Nietzsche les appelle, ont pour tâche d'assumer pleinement leur nature amphibie (*"L'essentiel, c'est que les grands hommes ont peut-être aussi de grandes vertus, mais ils en ont toujours en même temps l'antidote. Je pense que c'est de la présence de ces contradictions, et du sentiment de ces contradictions, que naît le grand homme, l'arc le plus tendu qui soit"*³³). Si Nietzsche cherche à désinhiber à ce point la nature humaine, s'il la décomplexe, c'est qu'il croit fermement que l'amélioration de l'homme procède de sa capacité à élargir les facettes multiples de sa personnalité, à incarner tour à tour le diable et le bon dieu, bref à jouer de ses propres contradictions "par-delà bien et mal".

Dans *"L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix"*, Baudelaire faisait déjà de la complexité intérieure du peintre français une spécificité propre à la nature de son génie : *"Eugène Delacroix est un curieux mélange de scepticisme, de politesse, de dandysme, de volonté ardente, de ruse, de despotisme, et enfin d'une espèce de bonté particulière et de tendresse modérée qui accompagne toujours le génie"*³⁴. Néanmoins, cette prétendue amélioration de l'homme dont nous entretenons Nietzsche ne doit pas s'entendre d'un point de vue moral. Être meilleur, cela signifie en termes nietzschéens être plus profond, c'est affirmer sa nature dominante, c'est en un mot et paradoxalement être plus méchant, plus cruel, plus destructeur, c'est-à-dire plus dionysien : *"L'être le plus riche en abondance vitale, le dieu et l'homme dionysiens peuvent s'offrir non seulement la vue de ce qui est terrible et problématique, mais aussi de commettre même une action terrible et de*

³³ Idem, § 496, pp. 426-427.

³⁴ Baudelaire, *Écrits sur l'art, "Eugène Delacroix"*, Paris, Le livre de poche, 1992, p. 354.

se livrer à tout luxe de destruction, de décomposition, de négation : chez eux le mal, l'absurde et la hideur semblent pour ainsi dire permis, en vertu d'un excédent de forces génératrices et fécondantes, capables de transformer n'importe quel désert en un pays fertile³⁵. L'homme dionysien parvient à fondre les unes dans les autres toutes ses qualités, des qualités que d'aucuns jugeraient pourtant être des défauts, puisque selon Nietzsche "les bons et les justes traiteraient son surhumain de diable"³⁶.

En identifiant le bien et le mal, souvent à l'avantage de ce dernier, la méthode pédagogique de Nietzsche qui fait du mépris le fondement des relations humaines, s'inscrit dans la volonté d'instruire le devenir de telle façon que les énergies qui le porteront ne faiblissent pas. Plus l'homme sera capable de dépasser la souffrance, en la provoquant même, c'est-à-dire tant acteur que spectateur, plus l'homme sera fort : "Que la nature de l'homme soit d'être méchante, c'est ma consolation ; c'est ce qui garantit sa force"³⁷. Que la force d'un individu se mesure par la capacité qu'il a de provoquer le malheur ("L'homme supérieur se distingue de l'inférieur par l'intrépidité avec laquelle il provoque le malheur"³⁸), autant que de le supporter, c'est ce dont on peut raisonnablement douter, mais si Nietzsche tire gloire du malheur d'autrui, c'est qu'il considère que la douleur rend l'individu plus profond et qu'elle possède quelque vertu plastique ou esthétique : "Le monde, si l'on en supprime la douleur, est inesthétique à tous les sens du mot"³⁹.

Puisque Nietzsche justifie esthétiquement (et donc métaphysiquement) l'existence de la douleur, s'il la juge indispensable à l'amélioration de l'homme, voire rédemptrice, il s'agira de la magnifier artistiquement et non pas de tenter de la supprimer, à la façon de l'esthétique de Schopenhauer qui charge l'art de

³⁵ Nietzsche, *Le gai savoir*, §370, p. 391.

³⁶ *Ecce homo*, p. 156.

³⁷ *Idem*, tome II, livre IV, § 471, p. 417.

³⁸ *La volonté de puissance*, tome I, livre II, § 551, p. 429.

³⁹ *Idem*, § 552, p. 444.

suspendre la douleur du monde ou plus modestement de s'y résigner : "Schopenhauer se trompe quand il met certaines œuvres de l'art au service du pessimisme. La tragédie n'enseigne pas la "résignation"... *"Représenter des choses effroyables et inquiétantes, c'est déjà chez l'artiste un instinct de puissance et de splendeur : c'est qu'il ne les craint point... Il n'y a pas d'art pessimiste..."*⁴⁰.

Prétendre, comme le fait Nietzsche, qu'en art tout est permis, y compris le pire, c'est chercher à décontaminer l'art de la morale, c'est vouloir affirmer une liberté d'expression totale chez les artistes et plus largement chez les individus qui possèdent un tel instinct artistique. De ce point de vue, l'art, par la réaction qu'il provoque chez les individus et qui se définit soit par le rejet ou par l'adhésion des valeurs que les œuvres véhiculent alors, révèle le degré de résistance et donc de puissance de chacun d'eux : *"Il s'ensuit qu'à voir les choses en gros, la prédilection pour tout ce qui est équivoque et redoutable est un symptôme de force, alors que le goût du joli et du gracieux appartient aux faibles, aux fragiles"*⁴¹. L'art semble ainsi offrir une collaboration sans faille à la politique sélective de Nietzsche en poursuivant une action hautement discriminante entre les faibles et les forts.

Est-ce à dire que les goûts artistiques des individus demeurent invariables, que leur personnalité esthétique n'évolue pas et ce, en dépit de ce qu'ils deviennent ? Est-ce à dire que l'art reflète fidèlement le tempérament d'un individu mais ne le crée pas ? Qu'on est artiste ou qu'on ne l'est pas ? C'est ce qu'allègue Nietzsche lorsqu'il prétend *"que l'art ne parle jamais qu'aux artistes – il parle à cette mobilité corporelle plus délicate"*⁴². Mais si l'art ne s'adresse qu'aux artistes, comme le laid ne s'adresserait qu'aux profanes, – Nietzsche établissant la distinction entre l'artiste et le profane suivant la différence qui existe entre les sexes, entre création masculine et réception féminine – pourquoi prévenir contre

⁴⁰ La volonté de puissance, tome II, livre IV, § 461, p. 410.

⁴¹ Idem, § 462.

⁴² Idem, tome I, livre II, § 446, p. 385.

les risques épidémiques de la musique wagnérienne ? C'est qu'il y a dans la musique de Wagner, comme dans toute création artistique, une volonté plastique à l'œuvre, l'artiste n'étant pas autre chose que "*le phénomène le plus transparent*"⁴³ de la volonté de puissance. C'est la raison pour laquelle le critère du beau ou du laid (de ce qui est de l'art ou de ce qui n'en est pas) dépend d'un critère non plus esthétique, mais physiologique, l'art s'adressant directement au corps : "*L'art nous rappelle des états de vigor animale. Il est d'une part la profusion et le jaillissement de la santé physique florissante qui se répand en images et en désirs ; d'autre part, une excitation des fonctions animales grâce aux images et aux vœux de la vie intensifiée ; une élévation de la sensation vitale, et un stimulant de cette sensation*"⁴⁴. Étant donné que l'art connaît pour unique interlocuteur le corps à l'exclusion de toute autre entité, le beau et le laid se caractérisent chacun par un état physiologique particulier, d'où l'existence de ces deux états concurrents désignés par Nietzsche, l'état artistique et l'état non artistique.

Les états artistiques qui sont l'ivresse, l'acuité des sens et le besoin d'imitation, s'apparentent à un état de santé physique florissant, à un surplus de force qui se manifeste stylistiquement par un goût prononcé pour "la simplification logique et géométrique"⁴⁵. Nietzsche fait de la simplicité et du naturel, ces deux caractéristiques majeures qui définissent la tonalité de l'art grec, le but suprême et dernier de la culture⁴⁶. Tout se passe donc comme si l'art avait pour mission ultime de réconcilier humanité et naturalité. Si, comme on l'a vu, l'art ne s'adresse qu'aux artistes, cela ne signifie-t-il pas que l'art est essentiellement nature, ne s'adressant qu'au corps ? Comme la nature est essentiellement art ? Est-ce à dire qu'il existe une identité ontologique entre art et nature ? Identité remarquable à partir de l'élucidation du concept de création ? On comprend dès lors l'importance accordée à l'ivresse, cet état artistique d'exception

⁴³ Idem, tome II, livre IV, § 592, p. 457.

⁴⁴ Idem, tome I, livre II, § 436, p. 379.

⁴⁵ Idem, § 434.

⁴⁶ Idem, tome II, livre IV, § 415, p. 395.

qui doit pouvoir identifier le moment de la création, le moment où du point de vue du sujet créateur, art et nature ne font plus qu'un.

Dans l'ivresse, l'individualité du sujet se trouve ainsi violentée, il s'agit par cet état d'exaltation des sens de faire exploser le principe d'identité, le moi et d'y substituer ce que Nietzsche nomme le Soi, espèce d'unité organique plus profonde : *" Par-delà tes pensées et tes sentiments, mon frère, il y a un maître puissant, un sage inconnu, qui s'appelle le Soi. Il habite ton corps ; il est ton corps"*⁴⁷. En révélant le Soi, l'ivresse dionysiaque dispose intégralement de l'homme et le place donc dans une condition de création, ce qui fait qu'il n'existe pas de création qui soit consciente : *" l'artiste qui commencerait à se comprendre se méprendrait – il n'a pas à regarder en arrière, il n'a pas à regarder du tout, il n'a qu'à donner"*⁴⁸.

Dans une perspective voisine de celle exposée par Kant dans son analyse du génie, l'artiste ne réfléchit pas sur son art ni sur son geste créateur, il exécute. Il fait un acte de donation pur et simple qui n'appelle aucun retour. Seul compte, en effet, cet état d'excitation des sens qui au moment de son intensité la plus inouïe rappelle l'état amoureux : *" Veut-on la preuve la plus surprenante du point où peut atteindre la force de transfiguration dans l'ivresse ? – Cette preuve, c'est l'amour, ce qui s'appelle l'amour dans toutes les langues et dans tous les mutismes du monde. L'ivresse ici vient à bout du réel, au point que dans la conscience de l'amoureux la cause s'efface et est remplacée par autre chose : le frémissement et le scintillement du miroir de Circé..."*⁴⁹.

Puissance de transfiguration, l'ivresse agit certes directement sur la perception des individus qui se trouvent sous son influence, être amoureux, c'est

⁴⁷ Ainsi parlait Zarathoustra, traduction Geneviève Bianquis, Paris, Aubier-Flammarion, p. 101.

⁴⁸ La volonté de puissance, tome I, livre II, § 437, p. 381.

⁴⁹ Idem, § 445, p. 384.

percevoir autrement la réalité, c'est en tous les cas la découvrir plus belle, mais l'ivresse crée en même temps des champs de signification existentiels, c'est-à-dire des conditions inédites de conservation et d'accroissement de puissance tant chez l'homme que chez l'animal, ce que Nietzsche nomme la valeur : *"l'art fait plus qu'imaginer ; il déplace même les valeurs. Non seulement il déplace le sentiment des valeurs, mais l'amoureux gagne réellement en valeur, est plus fort. Chez les animaux, cet état produit des armes nouvelles, des pigmentations, des couleurs, des formes nouvelles, surtout des mouvements nouveaux, des rythmes, des appels, des séductions nouvelles. Il n'en va pas autrement chez l'homme. Son économie générale est plus riche que jamais, plus puissante, plus complète que chez l'homme non amoureux"*⁵⁰.

Ce rapprochement auquel Nietzsche s'emploie entre ivresse artistique et ivresse aphrodisiaque n'est pas seulement conjoncturel, sa valeur est de préciser et d'exemplifier l'idée d'un enracinement nécessaire de l'art dans les profondeurs de la nature, dans les instincts et principalement dans l'instinct sexuel, et de montrer qu'il y a chez ces deux individus un même instinct dominant. Que l'on en juge : "Faire de la musique, c'est une façon de faire des enfants" et plus loin "toute la beauté des choses éveille par *contiguity* la félicité aphrodisiaque. (Physiologiquement : l'instinct créateur de l'artiste et la diffusion du *semen* dans le sang...). Le besoin d'art et de beauté est un besoin indirect d'extases sexuelles qu'il transmet au cerveau. Le monde devenu parfait, par l'amour'..."⁵¹. C'est parce qu'un même instinct plastique ou artistique est à l'œuvre aussi bien chez le créateur que chez l'amoureux, de même que chez le penseur, que Nietzsche en déduit leur unité, c'est-à-dire une égale force de création et de don : *"Toute création est communion. Le penseur, le créateur, l'amoureux sont un"*⁵².

⁵⁰ Idem.

⁵¹ Idem, tome I, livre II, § 438, p. 382 et § 440, p. 383.

⁵² Idem, tome II, livre IV, § 596, p. 458.

Ce faisant, l'ivresse éveille l'homme à un sentiment d'appartenance à un tout dont il se sent éperdument solidaire ; il participe sur un mode panthéistique à toutes les tonalités affectives de l'existence, majeures comme mineures pour utiliser la métaphore musicale. Notons cependant que ce n'est pas tant le bonheur qui est visé dans cet état d'ivresse, qu'une joie de vivre, un débordement du sentiment d'existence, pour le dire autrement, une jouissance ininterrompue. En ce sens, l'utilisation par Nietzsche de la formule stendhalienne qui fait du beau une promesse de bonheur, doit être reconsidérée, Nietzsche opposant au bonheur de l'humain la joie du créateur. En effet, la fin de la civilisation ne saurait reposer dans le bonheur, mais dans la production de grandes œuvres, dans l'acte lui-même plus encore que dans le résultat de l'activité⁵³.

Rechercher l'ivresse pour elle-même, est-ce donc là le sens ultime de l'art ? Si oui, plusieurs coupes de champagne ne réussiraient-elles pas mieux à cette tâche que n'importe quelle œuvre musicale ou poétique ? *"L'échauffement des sangs ne suffit pas, et le champagne ne donne pas de poésie"*⁵⁴, écrivait Hegel, soucieux de rationaliser la création artistique. C'est dans une perspective inverse à celle de Hegel que s'inscrit manifestement Nietzsche, l'ivresse conditionnant la possibilité de toute création artistique et, en un autre sens, l'art devant produire ou susciter un état d'ivresse comparable à l'amour. L'ivresse devient l'enjeu définitif et indiscutable de l'esthétique, son alpha et son oméga, loin devant l'œuvre d'art.

C'est dans un passage du Crépuscule des idoles que Nietzsche prête à l'ivresse un effet d'idéalisation : *"L'essentiel, dans l'ivresse, c'est le sentiment d'intensification de la force, de la plénitude. C'est ce sentiment qui pousse à mettre soi-même dans les choses, à les forcer à contenir ce qu'on y met, à leur*

⁵³ Idem, tome II, livre IV, § 293, p. 361.

⁵⁴ Hegel, Cours d'esthétique, tome I, traduction Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenck, Paris, Aubier, 1997, p. 381.

*faire violence : c'est ce qu'on appelle l'idéalisation*⁵⁵. Idéaliser, c'est-à-dire "mettre violemment en relief les traits principaux, de sorte que les autres s'estompent"⁵⁶. Cette précision conceptuelle qui se veut à contre-courant de la généralité philosophique qui fait de l'idéalisation un processus d'abstraction et donc d'appauvrissement de la vie, confirme ce que l'on savait déjà, à savoir l'ivresse modifie chez l'individu son rapport au réel. Mais que l'on ne se méprenne, car idéaliser, c'est pour Nietzsche investir la chose de tout son poids (de tout son poids ou de tout son amour comme disait saint Augustin), c'est comprendre l'existence de manière plus profonde, plus directe, comprendre ainsi, c'est aimer le réel dans tous ses recoins, mais c'est aussi et surtout aimer à aimer, "*amabam amare*" écrivait l'auteur des Confessions, il y a bien dans l'ivresse dionysiaque une force d'amour incomparable qui se libère dans le don. Que ce don se porte sur la pire des choses, c'est ce qui atteste d'autant plus la force d'un tel don : "*Idéaliser le grand criminel (sens de cette sorte de grandeur) cela est grec ; ravalier, calomnier, avilir le pécheur, c'est juif et chrétien*"⁵⁷.

Cette capacité à aimer sans distinction caractérise donc la puissance de l'ivresse qui est créatrice de valeurs en renversant la perspective usuelle d'après laquelle on ne peut aimer ou idéaliser que l'homme bon ou l'homme vertueux. Cet enjeu qui est décisif en ce sens qu'il s'agit toujours pour Nietzsche de favoriser en les simplifiant les conditions de vie des êtres, s'accompagne d'un argument de fait : dans l'ivresse, seul importe l'état physiologique du sujet (qui perd ipso facto son statut de sujet) et non l'objet vers lequel l'individu dirige sa libido, l'objet aimé importe finalement assez peu, comme nous en convainc la citation précédemment rapportée qui ne doit pas être comprise dans le sens où il y aurait dans l'ivresse une inclination à aimer le pire (et à détester le meilleur), mais une invitation à aimer même le pire. Or aimer "le grand criminel" n'est pas donné à

⁵⁵ Crépuscule des idoles, traduction Jean-Claude Hémery, Paris, Folio, 1974, p. 63.

⁵⁶ Idem.

⁵⁷ La volonté de puissance, tome II, livre IV, § 463, p. 412.

tous ; seuls y parviennent les individus qui adoptent une vision anti-nihiliste du monde, c'est-à-dire les artistes, les "forts" que Nietzsche oppose aux "décadents".

Comme l'écrit Paul Audi dans son essai consacré à Nietzsche et à l'esthétique⁵⁸, Nietzsche finalise de manière intime l'esthétique dans l'éthique. C'est pourquoi on peut dire que pour Nietzsche, aimer et créer sont deux actes identiques. Deux actes qui exigent un engagement total et peut-être même une innocence radicale, un état de convalescence et donc d'émerveillement toujours renouvelé, comme l'écrivait Baudelaire (*"l'enfant voit tout en nouveauté; il est toujours ivre"*⁵⁹). De même que l'amoureux ne se maintient pas à distance de l'être aimé, l'artiste crée sans réserve, le doute ne doit pas pouvoir s'immiscer dans le moment de la création, il ne doit pas diviser intérieurement l'artiste ou l'amoureux, et c'est précisément la fonction de l'ivresse d'assurer la pérennité du processus créatif et la joie qui en est issue.

Iconographie :

Portrait de Friedrich Nietzsche de 1882 réalisé par le photographe Gustav Schultze à Naumburg, en Septembre 1882. (Photo dans le domaine public ; source Wikipedia)

⁵⁸ Paul Audi, *L'ivresse de l'art. Nietzsche et l'esthétique*, Paris, Le livre de poche, 2003.

⁵⁹ *Écrits sur l'art, "Le peintre de la vie moderne"*, pp. 376-377.