

2011.2663.9

Université de Montréal

L'art tragique ou la vie.  
L'esthétique de Nietzsche comme renversement de la *mimêsis*  
platonicienne.

par

Frédérique Doyon

Département de philosophie

Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de  
Maîtrise (M. A.)  
en philosophie

Août, 1998

© Frédérique Doyon, 1998



2011-2012

B  
29  
454  
1999  
V.004

Université de Montréal

Faculté de philosophie  
Département de philosophie  
L'art tragique au 19e siècle

par

François Lévesque

Université de Montréal

Faculté des arts et sciences

Attestation présentée à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de  
Maîtrise (M. A.)  
en philosophie

Année 1998

© Université de Montréal



Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé:

L'art tragique ou la vie :  
L'esthétique de Nietzsche comme renversement de la *mimêsis*  
platonicienne.

présenté par:

Frédérique Doyon

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes:

M. Claude Hérisque, dir. recherche  
M. Louis-André Dorion, co-directeur  
M. Pierre Gravel, prés. rapporteur  
M. Jean Grondin, membre

mémoire accepté le: ..... 7 décembre 1998 .....

## Sommaire

L'intérêt de la présente recherche se situe dans l'émergence, chez F. Nietzsche, d'une nouvelle philosophie de l'art, qui rompt avec le principe fondamental de toute esthétique traditionnelle: la *mimêsis*. Or, puisque ce principe s'enracine dans la pensée platonicienne, c'est à Platon, plus précisément aux livres II, III et X de la *République*, que se consacre le premier chapitre. Ces livres, qui abordent plus largement l'éducation des gardiens de la cité par la *mousikê*, font surgir la *mimêsis* dans toute sa dangereuse polymorphie, à partir de l'étude des discours poétiques. La *mimêsis* est d'emblée perçue comme une reproduction biaisée par rapport à un modèle, reproduction des plus vicieuses quand elle prend la forme de la tragédie. L'effet pervers qui guette la *mimêsis* semble toutefois surmonté quand, à la lumière du début du livre X, deux significations distinctes se dégagent de l'art mimétique, l'une bonne et l'autre condamnable. Pourtant, la lecture métaphysique à laquelle se prête le reste du livre X dénigre toute forme d'art - mis à part un art philosophique. L'art est relégué au monde sensible et donc dépourvu de valeur ontologique.

Dans un tel contexte systématisant, la pensée nietzschéenne détonne. L'esthétique qui se déploie à travers *La naissance de la tragédie* met en scène deux divinités grecques dont le combat perpétuel symbolise la dynamique de toute activité artistique. Alors que la beauté toute solaire d'Apollon traduit le besoin fondamental de s'entourer de belles formes, Dionysos plein de souffrance exacerbe chez l'homme son désir de rupture et de dépassement de ces mêmes formes. Mais pour



saisir la joute artistique où se réunissent et se séparent à la fois les deux divinités, il faut tenter d'appriivoiser le langage tout à fait singulier de Nietzsche. Celui-ci brise la relation établie entre le mot et le concept qu'il détermine habituellement. Le langage nietzschéen devient tout entier métaphore, donc création perpétuelle de sens. La rupture entre langage et vérité qui se profile à l'arrière-plan de cette esthétique rend-elle donc nulle et non-avenue toute articulation mimétique?

Sur cette question implicite s'ouvre le troisième et dernier chapitre. Il s'agit alors de repérer un point de convergence entre les esthétiques platonicienne et nietzschéenne afin de dessiner la nouvelle trajectoire de la *mimêsis* - s'il en reste. Ce point de jonction, c'est le langage ou les discours chez Platon. Pourtant, dans le cas de ce dernier, l'importance des discours se justifie selon l'ordre du logos, alors que toute logique éclate au contact du langage nietzschéen. Le rapport de renversement qui semble ainsi se dessiner entre les deux auteurs - et leurs esthétiques respectives - va cependant au-delà de l'inversion pure et simple, comme Heidegger l'a bien démontré. La *mimêsis* nietzschéenne récupérée chez Platon, ne garde de mimétique que la copie, multipliée à l'infini. Bien qu'elle maintienne l'idée de copie, l'esthétique de Nietzsche abolit la nécessité d'un modèle premier, restituant à l'art son incommensurabilité, puisée tant dans l'ambiguïté et le défaut que dans la beauté de la perfection.

## Table des matières

Introduction	1
Chapitre 1 : La <i>mimêsis</i> platonicienne	10
La topique des discours	17
L'enjeu éthique de la <i>mimêsis</i>	26
La condamnation ontologique	34
Chapitre 2 : L'esthétique de Nietzsche	41
Apollon et Dionysos ou la dynamique de l'art	43
La vérité comme métaphore	50
Une pensée du corps	54
La tragédie, l'art ou la vie	56
Conclusion : une esthétique originale	65
Chapitre 3 : Vers un renversement de la <i>mimêsis</i> platonicienne?	70
Le langage : à la croisée de l'art et de la philosophie	72
L'art nietzschéen : platonisme renversé?	81
Une esthétique non-mimétique	98
Conclusion : un dernier mot	102
Bibliographie	108

Je tiens à remercier Messieurs mes directeurs Claude Lévesque et Louis-André Dorion pour leur écoute attentive, leurs conseils judicieux, mais surtout pour la complémentarité de leurs méthodes de travail.

J'en profite également pour témoigner toute ma gratitude envers mes parents et amis qui ont su me soutenir dans les moments parfois pénibles de ma rédaction.

À mon père...

## Introduction

L'art moderne, contemporain, qui rime souvent avec l'art abstrait, n'a plus beaucoup de secret pour nous. Il s'étale dans les musées, se vend dans les galeries, et a ses mécènes puisqu'on le retrouve aussi dans la décoration de certaines de nos institutions, voire intégré à notre urbanisme. Il fut pourtant une époque, la majeure partie de l'histoire en fait, où un tel courant artistique n'aurait pu voir le jour. L'esthétique moderne a en effet rompu avec un principe plus que millénaire, qui jusque-là mettait l'art sous son joug: l'imitation.

Si la copie est la motivation déterminante de l'art médiéval, la Renaissance, marquée par la redécouverte des Anciens, renoue avec l'art antique par l'imitation de ses modèles: le grandiose David de Michel-Ange rappelle les sculptures monumentales de l'Antiquité. Enfin, le classicisme, par sa folie des règles autant morales que formelles, tend à représenter les vertus antiques. On n'a qu'à penser aux reprises des grandes tragédies grecques. Alors que l'anticomanie se poursuit dans le domaine des arts plastiques au dix-huitième siècle, elle s'estompe du côté de la littérature, emportée par le vent de liberté et d'autonomie que suscite le triomphe de la raison toute-puissante. Mais si l'imitation des modèles antiques connaît un essoufflement, c'est au profit d'autres modèles: la nature, par exemple, se taille une place plus importante au sein de l'art. L'art reste ainsi au crochet de l'antiquité en ce qu'il continue d'y puiser sa compréhension du phénomène artistique: comme articulation à un modèle initial et nécessaire. Car cette dynamique de l'art, c'est Platon qui la définit dans la *mimêsis*.

Il ne s'agira pas ici de refaire l'histoire de la *mimêsis* ni de voir comment celle-ci se traduit dans les formes de l'art. Ce qui nous intéresse plutôt, c'est de surprendre la fin du règne de cette *mimêsis* dans l'art, car elle coïncide avec la fin d'un autre règne: celui de la raison comme ultime critère de référence. Cette rupture effective et formelle est de toute évidence l'apanage de l'art abstrait du vingtième siècle, qui par ailleurs, oserons-nous dire, en abuse parfois. Mais on la voit déjà à l'œuvre, au-delà de ses formes plastiques, à travers le discours esthétique de F. Nietzsche. Et l'on verra, à travers la démarche même de cette esthétique, que de tous les arts dits modernes, c'est peut-être la littérature qui accomplit le plus fidèlement la rupture véritable. Avec Nietzsche, une esthétique non-mimétique émerge, révélant alors le pouvoir créateur de sens, la force évocatrice de la symbolique dans l'art. L'esthétique nietzschéenne servira donc de cadre principal à notre analyse. Mais afin d'y souligner la démarche non-mimétique, on la confrontera à l'esthétique de Platon dans laquelle la *mimêsis* prend forme.

En fait, cette confrontation entre Platon et Nietzsche semble s'imposer d'elle-même. Bien avant de choisir le terrain d'affrontement de la *mimêsis*, un dialogue, ou plutôt un débat, se noue et se dénoue au gré des humeurs stylistiques de Nietzsche, réunissant spontanément les deux auteurs. En effet, à certaines assertions de Platon - "l'imitation

n'est qu'une espèce de jeu d'enfant, dénué de sérieux"<sup>1</sup> - Nietzsche semble répondre avec audace:

Mais peut-être seront-ils surtout scandalisés de voir un problème esthétique pris avec tant de sérieux, s'il s'avère qu'ils ne sont plus en état de reconnaître dans l'art autre chose qu'un à-côté divertissant ou qu'un tintement de grelots dont pourrait bien se passer, après tout, le sérieux de l'existence. Comme si personne ne savait, quand on se prête à ce genre de confrontation, ce que recouvre le sérieux de l'existence. Mais pour leur gouverne, à ces esprits sérieux, j'affirme, moi, que je tiens l'art pour la tâche suprême et l'activité proprement métaphysique de cette vie (...).<sup>2</sup>

Nietzsche s'adresse ici à ses contemporains, mais l'écho de sa dédicace à Wagner semble bel et bien résonner jusqu'aux premières dénégations esthétiques de l'histoire. Et même si cet échange de propos demeure en fait virtuel, les commentateurs ont tôt fait de rétablir une filiation entre ces deux auteurs (que tout semble par ailleurs séparer, comme nous le verrons). Traitant de Nietzsche parmi d'autres *Postmodern Platos*, C. H. Zuckert justifie ainsi le titre de son ouvrage: "[his] understanding of Plato is central, if not the defining factor in [his] thought as a whole (...). [His] interpretation of Plato thus constitute[s] essential parts of [his] own self understanding"<sup>3</sup>. En ce sens, et puisque "lire (ou enseigner) Nietzsche, c'est accumuler les malentendus"<sup>4</sup>, mesurer l'esthétique de Nietzsche à celle de Platon s'avère une démarche philosophique tout à fait désignée pour mieux comprendre la première.

---

<sup>1</sup> Platon (1966), *La République*, (trad. par Robert Baccou), Paris, Garnier-Flammarion, 1990, 602b. On s'y référera dorénavant sous le nom abrégé de *République*.

<sup>2</sup> F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, dans *Œuvre posthume*, tome I, Paris, Gallimard, p.40. On s'y référera dorénavant sous le nom abrégé de *Naissance*.

<sup>3</sup> C. H. Zuckert, *Postmodern Platos*, University of Chicago Press, 1996, p.1.

<sup>4</sup> J. Sojcher, *La question et le sens: Esthétique de Nietzsche*. Paris, Aubier-Montaigne, 1972, p.49.

Mais y a-t-il vraiment une esthétique chez Platon? C'est ce qu'on tentera en premier lieu d'établir au cours du chapitre un. L'esthétique est une discipline relativement récente. Elle date du dix-huitième siècle et selon son tenant premier, Baumgarten, elle se préoccupe du beau dans l'art ou la nature<sup>5</sup>. Mais il va sans dire que bien avant l'invention de cette discipline, on théorisait déjà, plus ou moins directement, sur le beau et sur l'art. C'est le cas de Platon qui, de tous ses contemporains, nous rapporte l'exposé le plus complet d'une esthétique. Il y a d'abord ces passages du *Phèdre*, de l'*Ion* où Platon traite de l'inspiration des poètes, et du *Banquet* où ces derniers, par leurs belles poésies, donnent accès à l'amour du Beau. Mais ceux-ci restent assez parcellaires et donc plus ou moins approfondis quant à l'analyse du phénomène artistique. C'est à partir de l'analyse de la *mimêsis* qu'il est possible de reconstituer une théorie plus exhaustive de l'esthétique. Et l'essentiel du développement de cette *mimêsis* se retrouve aux livres II, III et X de la *République*.

Aborder la *mimêsis* n'implique pas le congédiement radical du thème de la beauté "car la musique [dans laquelle se déploie l'étude de la *mimêsis*] doit aboutir à l'amour du beau"<sup>6</sup>. La *République* rejoint ici le propos du *Banquet*. Mais l'étude du beau chez Platon s'épuise dans un finalisme, elle reste conditionnée par cette vision pure, affranchie de la matière dont est pourtant pétrie toute œuvre d'art. Si ultimement la *mimêsis* connaît le même sort, le cheminement de la pensée

---

<sup>5</sup> Voir Hegel, *L'Esthétique*, p.?

<sup>6</sup> *République*, 403c.



platonicienne demeure plus longtemps sur le terrain de l'art, permettant ainsi d'en repérer les principales caractéristiques.

Une fois établie la priorité de l'art sur le beau dans notre étude de l'esthétique platonicienne, un problème se pose:

If aesthetics is about art rather than beauty, how does one determine the limits of art? If we distinguish, *how* do we distinguish between a work of art and an artifact? Indeed, what is the *work* we are talking about? The mental act of the artist, or the sensible object plus the sum of its historical interpretations? And, once again, what kind of act of the artist, and what kind of response by the percipient?<sup>7</sup>

Or les livres II et III, qui abordent l'éducation des gardiens de la république par la *mousikê*, nous plongent justement dans la complexité du phénomène de l'art à laquelle répond celle de la *mimêsis*. Car à chacune de ces questions, une nouvelle forme de *mimêsis* émerge. En effet, la première matière de la *mousikê* au programme se consacre à l'étude des discours poétiques parce qu'y émerge la *mimêsis* dans toute sa polymorphie: le contenu de l'imitation, c'est-à-dire le modèle; la manière d'imiter le modèle qui donne lieu à la forme particulière de l'œuvre; et enfin la manière d'imiter l'œuvre, qui met en jeu l'imitation du récepteur. Si chaque niveau présente des failles dans l'imitation, le niveau formel assigné à la tragédie semble emporter avec lui tous les autres dans une condamnation définitive.

Pourtant, envisagé du point de vue éthique, le problème de l'imitation est reconduit à sa dimension de contenu, qui ménage un espace à une certaine *mimêsis*. Se profilent alors, à l'ouverture du livre

---

<sup>7</sup> J. P. Maguire, "The differentiation of art in Plato's aesthetics" in *Harvard Studies in Classical Philology* 68, 1964, p.389.

X, deux significations distinctes de la *mimêsis*: l'une néfaste pour l'homme et la cité parce qu'elle pervertit l'âme; et l'autre foncièrement bonne puisqu'elle élève l'âme à la contemplation des Formes intelligibles. De cette dernière il n'est pourtant rien dit au livre X. Le seul contexte de la *République* qui la voit émerger ne met aucunement l'art en jeu, à moins que Platon ne tente par là d'ériger un art proprement philosophique.

Bien qu'une certaine réflexion sur l'art se dégage du propos de la *République*,

dès lors que Platon mesure la valeur des productions de la sculpture et de la peinture en fonction du concept d'une connaissance vraie, c'est-à-dire d'une conformité à l'Idée - concept qui leur est fondamentalement étranger - une esthétique des arts plastiques ne peut trouver place dans son système philosophique à titre de domaine spécifique de l'esprit.<sup>8</sup>

Ainsi, ce n'est qu'avec l'avènement d'une discipline esthétique que le traitement de l'art acquiert une réelle autonomie théorique. Cet avènement témoigne d'un intérêt grandissant pour ce qui relevait jusqu'alors strictement de l'empirisme ou de la subjectivité. Or cet intérêt s'est traduit par l'émergence d'un discours spécifique à l'art et au beau qui en élargit la compréhension. Déjà, avec la troisième *Critique* de E. Kant, on accède à une explication plus valorisante du phénomène esthétique: le jugement du beau dans l'art relève à la fois de la raison et de l'intuition empirique. Mais c'est avec F. Nietzsche que l'esthétique semble complètement libérée de toute catégorisation rationaliste, émotiviste ou intuitionniste. Ainsi s'ouvre le second chapitre de notre

---

<sup>8</sup> E. Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*. Paris, Gallimard, 1983, p.18-19.

réflexion, où l'art, avec ses formes bien palpables et variées, connaît une tout autre destination que chez Platon.

Dans sa *Naissance de la tragédie*, Nietzsche traite en effet de l'esthétique d'une *manière* tout à fait nouvelle qui fait la jonction entre l'art en tant que tel et le discours théorique sur l'art. Il rend sa réflexion, non pas enchâssée dans un discours théorique rigide, mais à travers un style qui tend vers l'objet même de son propos. Nietzsche *raconte* l'art, odyssée aux horizons multiples, à la fois mythique, historique, psychologique et philosophique. À partir des figures mythiques et religieuses d'Apollon et Dionysos, Nietzsche esquisse le rapport de forces qui s'inscrit au cœur et à la source de toute activité artistique. Apollon, dieu de la lumière et de la beauté, traduit ce besoin fondamentalement humain de s'entourer de belles formes, de se complaire dans l'apparence réconfortante. Mais ce besoin s'enracine en fait dans une dimension tout aussi fondamentale de l'être humain, et qui consiste en une profonde souffrance liée à la contradiction du monde. C'est alors Dionysos qui entre en jeu, exacerbant chez l'homme le désir de rupture, de dépassement, de démesure, violation de toute loi, de l'autre comme de soi-même.

Toute cette dynamique apollinienne et dionysiaque se révèle avec un maximum d'acuité dans la tragédie, puisque tous les arts s'y conjuguent. Le chœur tragique, par la musique, le chant et la danse, à la fois exprime la métamorphose et la communion dionysiaques tout en renvoyant les belles images apolliniennes sur la scène où se déroule, dans la magnificence, le drame parlé. Mais afin de bien s'imprégner de

l'univers esthétique nietzschéen, une incursion dans sa philosophie du langage s'impose. Car au langage linéaire et signifiant communément admis, Nietzsche oppose un langage sinueux, métaphorique. Les mots n'ont pas accès à un sens qui les précède, ils le créent. La métaphore déjoue le concept: elle le dépourvoit de la vérité dont on le croyait investi par sa filiation au langage. Cette rupture du langage et de la vérité se profile à l'arrière plan de toute l'esthétique, puisque la seule vérité à laquelle donne lieu le combat d'Apollon et Dionysos est une vérité plurielle, aux formes éternellement changeantes. Dès lors, comment envisager un art mimétique puisqu'il n'y a plus de modèle véritable, pur et homogène à imiter?

Ces deux premiers chapitres nous laissent en plan: comment comparer ou même opposer des univers esthétiques qui n'offrent aucun signe de convergence possible? En effet, qu'est-ce qu'Apollon et Dionysos peuvent avoir en commun, dans leur éternel jeu de luttes et de réconciliations fécondes en art, avec l'articulation mimétique des œuvres aux modèles méticuleusement décrits par Platon? Un point de repère semble pourtant émerger. Dans les deux mondes esthétiques, le langage occupe une place prépondérante dans le jeu de l'art. Mais cette prépondérance des discours suit l'ordre du *logos* chez Platon, alors que le langage nietzschéen se distingue par l'expulsion de ce même *logos*. L'esthétique de Nietzsche semble ainsi s'articuler à l'inverse de celle de Platon.

Le troisième chapitre se dénoue donc au fil de la définition d'un rapport de *renversement* entre les deux esthétiques, selon le mot de

Nietzsche lui-même. S'il est clair que l'esthétique nietzschéenne renverse l'esthétique platonicienne au-delà d'une simple inversion, l'extension de ce renversement demeure toutefois plutôt floue chez les commentateurs. Il faut retourner au premier interprète du renversement nietzschéen, Heidegger, pour éliminer toute ambiguïté. Selon ce dernier, en affirmant l'apparence, Nietzsche abolit du même coup et le monde vrai, et le monde apparent, c'est-à-dire qu'il détruit le système d'oppositions *séparées*. Avec Nietzsche, le monde de l'apparence absorbe le monde divisé.

Mais afin de réintégrer le discours à la problématique de la *mimêsis*, et ainsi boucler la boucle de notre réflexion, il faut s'en remettre à J. Derrida. Celui-ci érige l'unique *mimêsis* à laquelle peut s'astreindre la pensée fugitive de Nietzsche: étrange contrainte puisque c'est en quelque sorte une *mimêsis* non-mimétique qui se dessine, où la multiplication à l'infini des images triomphe de tout modèle initial.

## Chapitre 1

Maintenant, considère ce point; lequel de ces deux buts se propose la peinture relativement à chaque objet: est-ce de représenter ce qui est tel qu'il est, ou ce qui paraît tel qu'il paraît? Est-ce l'imitation de l'apparence ou de la réalité? - De l'apparence. - L'imitation est donc loin du vrai, et si elle façonne tous les objets, c'est, semble-t-il, parce qu'elle ne touche qu'à une petite partie de chacun, laquelle n'est d'ailleurs qu'une ombre.

Platon *République*, 598b

Il est rare que Platon traite de l'art en lui-même. Il n'existe d'ailleurs pas de terme grec pour désigner ce qu'aujourd'hui on appelle *art* ou *beaux-arts*<sup>9</sup>. Ses quelques discours substantiels portent plus particulièrement sur la poésie (*l'Ion*), les autres arts servant surtout d'analogies, ancillaires à l'objet principal du discours. En fait, le plus souvent, Platon traite de la poésie par simples allusions, et par la bouche de Socrate. Il ne s'y attarde que le temps d'une affirmation magnanime, empreinte de respect et d'admiration, n'appelant aucune réplique<sup>10</sup>. Ou encore, au détour d'une citation des grands poètes, il prend un ton soudain ironique pour dire leur énigmatisme et leur sagesse divine... qui ne siéent pas aux hommes raisonnables<sup>11</sup>. À la brièveté du discours platonicien sur l'art se joint

---

<sup>9</sup> "... les Grecs n'ont absolument aucun mot qui réponde à ce que nous entendons par *art* au sens strict" renchérit M. Heidegger, dans *Nietzsche*, tome 1, Paris, Gallimard, 1993, p.151. Comme on le verra au chapitre 3, le terme grec *mousikê* est peut-être ce qui s'en approche le plus quoiqu'il ne recouvre pas les arts plastiques.

<sup>10</sup> Platon, *Lysis*, (trad. par E. Chambry), Paris, Garnier-Flammarion, 1967, 214 b : "... car les poètes sont, si je puis dire, les pères et les guides de la sagesse".

<sup>11</sup> *Rép.ublique*, 332c: "Par énigmes donc, repris-je, à la manière des poètes, Simonide paraît avoir défini la justice. Car il estimait juste, semble-t-il, de rendre à chacun ce qui convient, mais il nommait ce qui est dû". Et encore, à Glaucon qui s'impatiente de ne pas

l'ambiguïté, ambiguïté qui hantera d'ailleurs Socrate jusqu'à l'heure de sa mort<sup>12</sup>. D'un texte à l'autre, l'ironie cède la place à une sorte d'admiration naïve et inversement, accentuant ainsi l'ambivalence de Platon quant à la valeur et à la place du phénomène artistique dans sa philosophie.

Pourtant, les livres II, III et X de la *République* se font un peu plus bavards sur le sujet de l'art et il semble que l'ambivalence de Platon y trouve matière à résolution. S'y élabore le procès de l'unique notion générale à laquelle Platon réfère tant la poésie que la peinture et la sculpture, à défaut de pouvoir les regrouper sous le mot *art* : la *mimêsis* ou l'imitation. Il s'avère d'abord complexe de définir cette notion dont l'extension s'étend au-delà du simple phénomène artistique. Mais en suivant les méandres du texte platonicien aux livres II et III, on découvre que l'imitation s'enracine dans les discours des poètes qui fondent l'éducation des gardiens de la cité. L'imitation se déploie alors sur plusieurs niveaux du discours poétique ou sous plusieurs rapports: le contenu, la forme et la réception du discours. Dans l'une des formes du discours, la forme imitative, l'imitation prend un sens plus pernicieux. Socrate semble donc s'empresse de la rejeter parce qu'elle risque de pervertir l'âme de ceux qui s'y soumettent ou y assistent. L'enjeu éthique du procès de la *mimêsis* est dès lors ouvert. Reste à savoir si la condamnation platonicienne porte réellement sur cet aspect formel des discours dans lequel Socrate aurait concentré toute le venin de l'imitation.

---

le comprendre, Socrate répond en 413b: "Je m'exprime apparemment à la manière des tragiques." Voir aussi la description du poète dans l'*Ion*, 534 a-b-c.

<sup>12</sup> Après sa condamnation et déjà un long séjour dans sa prison, Socrate raconte ce rêve qui le hante depuis toujours, l'exhortant à faire oeuvre de poète. Voir Platon, *Phédon*, (trad. par E. Chambry), Paris, Garnier-Flammarion, 1965, 60c-61a.

Cette forme ne renvoie-t-elle pas plutôt encore à un contenu mimétique spécifiquement condamnable?

Quoi qu'il en soit, dans les deux cas, une partie de la *mimêsis* demeure intouchée par l'anathème. Plusieurs commentateurs suivent cette avenue, en identifiant deux significations distinctes de l'imitation dont l'une seulement doit être écartée de la cité. Le livre X s'ouvre en faveur de cette interprétation: il semble y avoir place pour l'artiste non-imitateur. Mais la suite du dernier livre de la *République* dresse un tel portrait dégradant de l'imitation, ne soufflant mot de cette autre imitation plus admirable, qu'il semble impossible d'admettre quelque imitation que ce soit au sein de la cité. S'agit-il donc de rejeter l'ensemble de la *mimêsis* dans l'art? Car après la condamnation éthique et formelle des livres II et III, l'anathème prononcé contre la *mimêsis* est maintenant d'ordre ontologique.

En effet, par sa nature même, par l'effet qu'elle cause dans les âmes, l'activité imitative n'a commerce qu'avec le monde sensible, l'opinion, les apparences. L'imitation ne se définit-elle pas comme une activité fabricante d'images? Or, le terme image n'a pas encore, chez Platon, la connotation psychique qu'on lui connaît aujourd'hui. L'image n'existe que par les sens et toujours par rapport à un modèle qui la dépasse. Lui donner une existence indépendante de tout modèle revient à détronner la philosophie en cédant à l'art un accès direct aux Formes intelligibles. Par contre, abandonner la *mimêsis* à une telle déchéance ruine la possibilité d'un accès au monde des Formes. Pour ménager la chèvre et le chou, mais surtout pour conserver la suprématie de la philosophie, Platon opte donc pour la sauvegarde d'une certaine forme de *mimêsis*, qu'il ne s'attarde



jamais vraiment à définir clairement. Il s'acharne toutefois à dénoncer toute *mimêsis* proprement artistique, réduisant infiniment son objet, afin qu'il n'y ait aucune confusion possible entre les deux types. Et voilà discrètement accompli le détournement de l'art au profit de la philosophie...

\* \* \*

Au premier abord pourtant, avant même qu'on puisse repérer une théorie de la *mimêsis*, l'ambivalence de Platon à l'égard de l'art se manifeste de façon particulièrement aiguë et complexe. Si le dernier livre de la *République* constitue la source la plus élaborée et la plus concluante du discours platonicien sur l'art en général, le verdict qu'il rend ne semble effectivement pas découler du procès tenu au cours des livres II et III. En effet, à la toute fin de la *République*, Socrate se réjouit du *règlement sur la poésie* établi plus tôt dans la discussion. Ce règlement lui donne une telle sensation du devoir accompli quant à l'élaboration de la cité idéale qu'il le réitère et l'explique davantage en première partie du livre X pour conclure le long discours de la *République* : "n'admettre en aucun cas la poésie imitative"<sup>13</sup>. Bien que le verdict de Socrate semble catégorique, l'épithète *imitative* atténue la condamnation en bloc de la poésie, laissant espérer qu'une partie de la poésie seulement -celle dite imitative- est à écarter. Pourtant, lors de la célèbre expulsion -en grande pompe!- des poètes au livre III, Socrate accorde grâce "au poète [...] plus austère et moins agréable qui *imitera* [...] le ton de l'honnête homme"<sup>14</sup>. Platon cultiverait la

---

<sup>13</sup> *Rép.ublique*, 595a-b.

<sup>14</sup> *Ibid*, 398b. Nous soulignons.

contradiction au point d'admettre l'imitation pour ensuite la condamner ? Si toute poésie ne peut qu'imiter, le verdict du livre X semble ne faire aucune exception. L'anathème prononcé contre la poésie est définitif. Mais qu'en est-il justement ? Y a-t-il place pour une poésie non-imitative ? Quoi qu'il en soit, tout indique que le destin de l'art est lié à celui de l'imitation. Il s'agit alors d'élucider le sens de l'expression *imitation* et ses dérivés afin de trouver les détails d'une possible restriction dans la condamnation platonicienne de l'art.

D'abord, il faut savoir que la notion d'imitation déborde largement du cadre de l'art chez Platon et qu'elle pose problème en elle-même. Dans ce cas, il y a lieu de se demander s'il est possible de circonscrire une imitation spécifique à l'activité artistique dans la *République*. Car si tout art, au sens actuel, est imitatif selon Platon, toute imitation n'est pas la résultante d'une activité artistique. Un premier indice de l'étendue sémantique de l'imitation se trouve dans le terme *art*, auquel d'ailleurs l'imitation s'applique le plus souvent. Sous la plume de Platon, le mot *art* prend une acception beaucoup plus large que le strict domaine des beaux-arts. Il recouvre indistinctement l'ensemble des sciences appliquées (*praxis*), les techniques (*teknè*) et l'artisanat (*poiêsis*) . Il s'ensuit que l'imitation ne se limite pas non plus à l'activité artistique proprement dite.

Mais les poètes sont-ils les seuls que nous devons surveiller et contraindre à n'introduire dans leurs créations que l'image du bon caractère ? Ne faut-il pas surveiller aussi les autres artisans et les empêcher d'introduire le vice, l'incontinence, la bassesse et la laideur dans la peinture des êtres vivants, dans l'architecture, ou dans tout autre art?<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> *Ibid*, 401 b.

Mais même dans son sens platonicien, l'art, qu'il soit pictural, architectural ou médical, ne constitue pas la seule sphère de l'activité humaine où se pratique l'imitation. Le contexte dans lequel surgit la première occurrence d'une activité imitative dans la *République* en témoigne. En effet, bien que l'imitation alors soumise à la critique est celle du poète dans ses fables, l'imitation ultimement visée par la discussion est celle à l'oeuvre dans l'éducation de l'enfant. S'il faut contrôler le contenu imitatif des fables des poètes, c'est parce qu'il sert de matière d'enseignement, il a le pouvoir d'instruire. "C'est sans doute à cause de cela qu'il faut faire tout son possible pour que les premières fables qu'il entend soient les plus belles et les plus propres à lui enseigner la vertu" <sup>16</sup>. En fait, le pouvoir de l'imitation s'étend beaucoup plus loin. Non seulement l'imitation transmet un contenu, mais l'activité imitative elle-même se transmet : "n'as-tu pas remarqué que l'imitation si depuis l'enfance on persévère à la cultiver, se fixe dans les habitudes et devient une seconde nature pour le corps, la voix et l'esprit ?"<sup>17</sup>. Jusqu'ici, l'imitation platonicienne a bel et bien inspiré son élève Aristote puisqu'elle répond à la définition du début de la *Poétique*. "Imiter est en effet, dès leur enfance, une tendance naturelle aux hommes - et ils se différencient des autres animaux en ce qu'ils sont des êtres fort enclins à imiter et qu'ils commencent à apprendre à travers l'imitation"<sup>18</sup>. Mais contrairement à Aristote, Platon se montre rapidement très méfiant à l'égard de l'imitation; cette tendance naturelle est à surveiller de près, voire à restreindre.

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, 378e, p.128.

<sup>17</sup> *Ibid.*, 395 d. Voir aussi Platon, *Ion*, (trad. par E. Chambry), Paris, Garnier-Flammarion, 1967, 533 d -- 534b et 536 a, où Socrate décrit la propagation de l'inspiration poétique du dieu jusqu'aux spectateurs comme l'action d'un aimant enchaînant plusieurs anneaux de fer.

<sup>18</sup> Aristote, *Poétique*, (trad. par M. Magnien), Paris, Librairie Générale Française, 1990, 1448 b 5-10.

Plus vaste encore est la sphère de l'activité imitative puisqu'elle détermine un des deux seuls rapports<sup>19</sup> qu'évoque Platon pour faire le pont entre les mondes sensible et intelligible, pour ménager un accès de l'un à l'autre. C'est en imitant les formes intelligibles que les choses et les êtres vivants du monde d'ici-bas prennent part à une certaine réalité et à quelque vérité. D'ailleurs, ces formes sont souvent décrites comme des paradigmes, des modèles. "La vue retenue par des objets fixes et immuables, (...) il [celui dont la pensée s'applique à la contemplation des essences] s'efforce de les imiter..."<sup>20</sup>. D'où peut-être l'ambivalence de Platon quant à la valeur de cette activité. L'imitation caractérise un monde dont Platon veut s'éloigner, mais elle se révèle aussi la seule chance de s'approcher, de tendre vers le monde vrai.

Il semble résulter de tout ceci que l'imitation s'avère un critère insuffisant pour définir l'art puisque "The trouble with [imitation] as a differentia,[...] is that for Plato *everything*, natural and artificial, except the Ideas, is an imitation"<sup>21</sup> Pourtant, la fin du livre II et le début du livre III de la *République* s'attardent à définir l'imitation à l'oeuvre dans l'art poétique, ce qui pourrait mettre sur la voie d'un type d'imitation spécifique à l'activité artistique. D'ailleurs, Socrate lui-même nous l'indique puisqu'au livre X de la *République*, il présente la question de l'imitation comme *déjà* débattue et résolue. À prime abord éloignée du sujet principal de l'oeuvre, la notion cruciale d'imitation qui surgit dans les discours des

---

<sup>19</sup> L'autre rapport se définit comme participation.

<sup>20</sup> *République*, 500c.

<sup>21</sup> J.-P. Maguire, *op. cit.*, p.392.

poètes s'avère inhérente à l'éducation des gardiens de la cité, thème alors au menu de la discussion.

### La topique des discours

En effet, dès le livre II, Socrate fait bifurquer la conversation entamée au livre I. De la justice au sens large et abstrait, il passe à la justice dans la cité idéale, parcours qui doit ultimement aboutir à la justice chez l'homme. Cette cité doit d'abord canaliser ses énergies sur l'importante caste des gardiens pour veiller à la sécurité, la défense et au gouvernement de la cité. Il est alors question de leur éducation, qui constitue en fait le modèle de toute éducation, dimension fondamentale de l'organisation de la cité. Or la base de l'éducation se présente comme une activité artistique imitative : la musique, première des deux matières qui fondent l'éducation grecque, puisqu'elle s'adresse à l'âme alors que la gymnastique forme le corps. "Et ce n'est pas [...] le corps, si bien constitué qu'il soit, qui par sa vertu rend propre l'âme bonne, mais au contraire l'âme qui, lorsqu'elle est bonne, donne au corps, par sa vertu propre, toute la perfection dont il est capable"<sup>22</sup>. Mais qu'est-ce qui fait de la musique une activité mimétique? Et une discipline formatrice de l'âme ?

En fait, entre l'activité mimétique, la discipline musicale et le fonctionnement de l'âme, il y a un chaînon manquant, liant toutes ces dimensions : les discours. Car si l'on suit l'exposé de Socrate, la musique se compose d'abord de discours: "comprends-tu les discours dans la

---

<sup>22</sup> *République*, 403 d. Voir aussi le début du *Charmide* où Socrate rapporte au jeune Charmide une incantation thrace de Zalmoxis selon laquelle la guérison de l'âme est à la source de toute guérison physique... et cette guérison de l'âme passe par la possession de la sagesse.

musique ou non ? -Je les y comprends"<sup>23</sup>.. Socrate s'abstient pour le moment d'annoncer les deux autres composantes de l'art musical, le rythme et l'harmonie, dont on n'apprend l'existence que plus tard dans la discussion. Il semble vouloir concentrer toute l'attention de ses auditeurs sur le sujet des discours. Et pour cause, car ces discours se présentent d'une part comme le lieu d'émergence de l'imitation, et d'autre part comme l'objet du lien privilégié de la musique avec la formation de l'âme. Ces deux constatations constituent les prémisses qui détermineront l'enjeu principal de la *mimêsis* au livre X et, finalement, la conclusion de ce chapitre.

La première prémisse s'ébauche alors que Socrate traite presque indistinctement des discours et des récits poétiques, ce qui laisse présumer que tout discours est fable, poésie, fiction. D'ailleurs, le mot poésie tire son origine du mot grec *poiêsis* qui signifie fabrication. Et les discours en général ne sont-ils pas fabriqués par l'esprit? Le seul élément de distinction qui apparaît au début de l'exposé entre discours et fables, l'âge, s'estompe rapidement : "... quand ils [les enfants] deviennent grands, [nous devons] obliger les poètes à composer pour eux des fables qui tendent au même but"<sup>24</sup>. Or de ces fictions fabuleuses à la *mimêsis*, il n'y a qu'un pas.

En effet, les fables coïncident avec la première occurrence de la *mimêsis* platonicienne dans la *République*, et fournissent par le fait même ses deux principaux critères de définition. Telles que définies par Socrate,

---

<sup>23</sup> *Ibid*, 376e.

<sup>24</sup> *Ibid*, 378d.

les fables consistent en des histoires fictives, des compositions où l'on *représente* des dieux, des héros et/ou des hommes avec une certaine *ressemblance*. Et d'entrée de jeu, à cause de cette structure mimétique, ces récits poétiques font l'objet d'une critique minutieuse et virulente de la part de Socrate. La *mimêsis* sonne le glas de toute une partie de la poésie. Dès que la ressemblance fait défaut, la *mimêsis* devient mensongère, mauvaise, donc condamnable.

- Quelles sont ces fables, et qu'y blames-tu?
- Ce sont, repris-je, celles d'Hésiode, d'Homère et des autres poètes. Ceux-ci, en effet, ont composé des fables menteuses que l'on a racontées et qu'on raconte encore aux hommes. (...)
- Mais quand est-ce [qu'il y a mensonge]?
- Quand on représente mal les dieux et les héros, comme un peintre qui trace des objets n'ayant aucune ressemblance avec ceux qu'il voulait représenter.<sup>25</sup>

L'analogie établie entre les discours des poètes et les oeuvres des peintres finit de convaincre le lecteur de l'enjeu réel de la discussion, au-delà de l'éducation musicale des gardiens: l'activité imitative présente dans toute forme d'art...

Mais afin de comprendre comment la *mimêsis* peut secréter une telle perversité, Socrate remonte à la source: il s'attarde plus particulièrement à l'articulation de la *mimêsis* dans l'art poétique parce que "c'est d'abord dans les discours en général que se manifeste l'imitation"<sup>26</sup>. On comprend alors mieux pourquoi Socrate s'adresse surtout et d'abord à la poésie, chef de file en quelque sorte de l'ensemble des beaux-arts. Bien qu'elle soit d'abord

---

<sup>25</sup> *Ibid*, 377e.

<sup>26</sup> L. Brisson, *Platon, les mots et les mythes*, Paris, Maspero, p.81. Ce que Platon semble évoquer au livre II de la *République* et que nous avons audacieusement extrapolé, est ici confirmé sans détour par L. Brisson. Et c'est dans le chapitre 6 que Brisson dresse le tableau des diverses articulations de la *mimêsis*, et des nuances de sens qui en découlent au sein des discours en général. Nous nous en inspirons dans les paragraphes à venir.

envisagée dans les discours vils et mensongers, la structure mimétique ouvre la voie à une bonne *mimêsis*, lorsqu'il y a ressemblance, qui correspondrait alors aux vrais discours. Il s'ensuit que la *mimêsis* s'inscrit dans tout discours, ce que Platon n'hésite pas à affirmer ailleurs dans son œuvre: "Ce que nous disons tous, tant que nous sommes, est forcément, n'est-ce pas, une imitation, une image"<sup>27</sup>. Lieu d'émergence de la *mimêsis*, le discours poétique s'avère donc aussi le lieu où elle se déploie dans toute sa complexité - et où pourra surgir sa tare. En effet, une lecture attentive des livres II et III révèle la structure de la *mimêsis* et son morcellement en différents rapports qui dénotent autant de niveaux de signification. L'œuvre d'art elle-même, son auteur, le modèle dont elle dérive et enfin le public à qui elle s'adresse, ces aspects s'articulent pour déterminer à chaque fois une nouvelle variante de la *mimêsis*: soit comme contenu, comme forme ou comme réception de l'art. L'espèce de fièvre inspiratrice dont traite métaphoriquement *l'Ion*, qui se transmet du dieu jusqu'au spectateur, en passant par l'auteur, le rhapsode et l'acteur, semble ici prendre corps dans le phénomène de la *mimêsis* dont Socrate analyse les moindres manifestations.

La première des ces manifestations correspond à la plus générale des compréhensions de la *mimêsis*. Il y a imitation en ce sens que les sons, les mots du langage reproduisent la réalité à laquelle le discours se réfère. Ce premier niveau de l'imitation concerne le rapport qui lie l'objet-copie, l'œuvre (du poète), à son modèle. Envisagée sous cet angle, la critique de la *mimêsis* vise alors *ce* qui est exprimé dans le discours poétique, l'aspect du contenu de l'œuvre, et concerne donc la nature des choses imitées.

---

<sup>27</sup> Platon, *Critias*, (trad. par E. Chambry), Paris, Garnier-Flammarion, 1969, 107c.



Toute la première partie de l'analyse socratique à la fin du livre II et au début du livre III évalue cette signification de la *mimêsis*. C'est alors que Socrate épure le corpus poétique traditionnel de ses moindres extravagances. Il se met à citer de nombreux passages qu'il faut selon lui extraire des plus grandes poésies. Tous les vers où hommes et dieux s'avèrent selon lui mal représentés sont éliminés. En revanche, Socrate épargne certaines poésies et érige les modèles auxquels elles doivent plutôt *ressembler*, ce qui, jusqu'ici, laisse toujours place à la *mimêsis*.

Une seconde espèce d'imitation surgit au livre III. Elle concerne alors le récepteur de l'oeuvre, sa réaction et l'influence que l'oeuvre a sur lui. Cette réaction est elle aussi considérée comme une imitation et constitue le point d'aboutissement du processus imitatif dans l'éducation. Car si Socrate s'évertue à décortiquer le travail des poètes, c'est qu'en dernière instance, les discours poétiques entraînent tant les enfants que les gardiens à pratiquer la *mimêsis* : "Maintenant, Adimante, examine si nos gardiens doivent être ou non des imitateurs"<sup>28</sup>. Le rapport d'imitation s'inscrit cette fois-ci entre le récepteur (auditeur ou spectateur) et l'objet-copie qu'est l'oeuvre de l'artiste. Cette dimension mimétique confirme le pouvoir indéniable que toute activité artistique exerce sur la vie des hommes, pouvoir qui peut être néfaste, d'où la crainte évidente qu'elle inspire à Socrate: "Ou bien n'as-tu pas remarqué que l'imitation, si depuis l'enfance on persévère à la cultiver, *se fixe dans les habitudes et devient une seconde nature pour le corps, la voix et l'esprit* ?"<sup>29</sup>. Malgré le danger qu'elle recèle, Socrate continue de ménager un espace pour l'imitation de ce type:

---

<sup>28</sup> *Rép.ublique*, 394e.

<sup>29</sup> *Ibid*, 395d.

[...] s'ils [les gardiens] imitent, que ce soient les qualités qu'il leur convient d'acquérir dès l'enfance: le courage, la tempérance, la sainteté, la libéralité et les autres vertus du même genre; mais la bassesse, ils ne doivent ni la pratiquer ni savoir habilement l'imiter, non plus qu'aucun des autres vices, *de peur que de l'imitation ils ne recueillent le fruit de la réalité.*<sup>30</sup>

Du contenu à la réception s'intercale toutefois un troisième niveau d'interprétation de l'imitation qui apparaît quand Socrate aborde la forme du discours, la manière d'exprimer son contenu (la *lexis*). Le rapport d'imitation s'établit alors entre l'agent-artiste, en l'occurrence le poète, et le modèle de son oeuvre. Cette nouvelle *mimêsis* définit une des deux formes de discours qu'identifie Platon: l'exposition et l'imitation. L'auteur procède par exposition lorsqu'il narre son histoire en n'abdiquant jamais son identité d'auteur, alors que dans l'imitation il fait parler des personnages en son nom. "Tant que l'énoncé dénonce son auteur, il y a exposition. En revanche, quand l'auteur aliène son "je" au profit d'une autre instance d'énonciation à laquelle il donne un statut de réalité et derrière laquelle il disparaît, il y a imitation"<sup>31</sup>. À partir de ces deux *léxis*, Platon définit trois genres littéraires possibles: le dithyrambe constitue le genre où seule l'exposition entre en jeu; la tragédie et la comédie s'adonnent, elles, entièrement à l'imitation; tandis que l'épopée et d'autres genres se composent d'un mélange des deux *léxis*. La nouvelle forme d'imitation se détermine donc comme le mode d'énonciation spécifique à la tragédie, la comédie, et, dans une moindre proportion, à l'épopée.

---

<sup>30</sup> *Ibid*, 395c.

<sup>31</sup> L. Brisson, *op. cit.*, p.85-86.

Toutes ces manifestations de la *mimêsis* s'appliquent indifféremment à l'ensemble des pratiques artistiques, sauf l'une d'entre elles, la dernière, qui se déploie seulement dans les discours. Socrate aurait donc choisi la topique du discours pour son analyse de la *mimêsis*, parce qu'y prolifère une forme spécifique d'imitation, condamnée de façon plus virulente par Platon : l'imitation qui apparaît dans le domaine de la *léxis*. À la différence des autres formes d'arts, la *mimêsis* à l'œuvre dans les discours poétiques, plus précisément au niveau de la *léxis*, fait surgir le mode de la présence d'absence:

Par cet artifice [l'imitation], conteurs de mythe(s) et poètes cherchent à faire oublier l'absence effective de cet autre au profit duquel ils aliènent leur identité non seulement en paroles mais aussi en actes, puisqu'il leur arrive de prendre les attitudes qui correspondent aux paroles qu'ils prononcent. Or ce mode d'expression est insupportable à Platon en tant qu'il est, au niveau du sujet, générateur d'illusions, par la confusion qu'il instaure entre la réalité et le discours, entre le même et l'autre."<sup>32</sup>

Le mode d'expression qu'est l'imitation façonne divers genres littéraires, dont l'épopée, mais il détermine particulièrement la tragédie et la comédie, où il se retrouve dans sa forme la plus pure, sans se mélanger à l'autre procédé discursif, l'exposition. Une telle condamnation de ce type d'imitation emporte donc assurément avec elle toutes tragédies et comédies parce que le "je" de l'auteur s'y prête à différentes identités au nez et à la barbe des auditeurs ou spectateurs, trompant ces derniers. L'imitation se montre ici sous sa forme la plus pernicieuse et doit être entièrement rejetée hors de la cité. La condamnation de la *mimêsis* semble en effet définitive puisque c'est à la suite du rejet de la forme imitative dans les discours qu'est prononcée la fameuse expulsion du poète hors de la cité:

---

<sup>32</sup> *Ibid*, p.86.

Si donc un homme en apparence capable, par son habileté, de prendre toutes les formes et de tout imiter, venait dans notre ville pour s'y produire, lui et ses poèmes, nous le saluerions bien bas comme un être sacré, étonnant, agréable; mais nous lui dirions qu'il n'y a point d'homme comme lui dans notre cité et qu'il ne peut y en avoir; puis nous l'enverrions dans une autre ville, après avoir versé de la myrrhe sur sa tête et l'avoir couronné de bandelettes.<sup>33</sup>

Mais peut-on réduire la complexité de la *mimêsis* à son seul aspect formel et y miser tout son sort?

Une tout autre interprétation du passage où Platon semble bannir le poète à cause de cette *léxis* imitative réhabilite en partie la *mimêsis* sans pour autant épargner les genres tragique et comique. En effet, si la conclusion d'exclure la forme imitative semble, par sa formulation, faire écho à la typologie des genres de *poiêsis* énoncée plus tôt, il en va tout autrement selon A. Gaudreault<sup>34</sup>. Il est vrai que le choix des mots rapproche les deux passages du texte à partir desquels Platon pose le problème:

"... il y a une première sorte de poésie et de fiction entièrement imitative qui comprend, comme tu l'as dit, la tragédie et la comédie, une deuxième où les faits sont rapportés par le poète lui-même - tu la trouveras surtout dans les dithyrambes - et enfin une troisième, formée de la combinaison des deux précédentes, en usage dans l'épopée..."<sup>35</sup>

"Que ferons-nous donc? poursuivis-je. Admettrons-nous dans notre cité toutes ces formes, l'une ou l'autre des formes pures, ou leur mélange? - Si mon opinion l'emporte, répondit-il, nous nous déciderons en faveur de la forme pure qui imite l'homme de bien."<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> *République*, 398a.

<sup>34</sup> A. Gaudreault, "Mimêsis et diègèsis chez Platon" dans *Revue de Métaphysique et de Morale*, vol. 94, 1989, p.79-92.

<sup>35</sup> *République*, 394c.

<sup>36</sup> *Ibid.*, 397d.

Mais entre ces deux extraits, une autre typologie s'intercale où les (véritables) formes de *lexis* sont exposées selon Gaudreault: celle de l'homme de bien et celle l'homme médiocre. Alors que la première adopte un discours qui relève surtout de l'exposition et où intervient une faible part d'imitation, la seconde forme de *lexis* recourt au contraire en grande partie à l'imitation et parfois à l'exposition. Et c'est en fonction de cette typologie des *lexis* que s'articule la question de Socrate sur la forme admise dans la cité. Donc, le choix d'Adimante de retenir la *forme pure* correspond en fait à la *lexis* de l'homme de bien, et il bannit de la cité celle de l'homme médiocre ainsi que le mélange de celle-ci et de celle-là.

Cette interprétation est corroborée d'abord par la composition sinueuse du livre III. D'une part, s'y chevauchent quasi indistinctement les deux dernières significations de la *mimêsis*, en tant que forme et réception des discours. La transition de la première à la seconde de ces significations, quoique annoncée, manque de précision et semble se répéter. Après avoir traité à fond du contenu idéal des discours poétiques, fournissant même une description-modèle de dieu que les poètes devraient respecter, Socrate s'engage maintenant à traiter de la forme des discours. Ce changement de parcours, il l'annonce juste avant de décrire les procédés d'imitation et d'exposition, laissant comprendre qu'il s'agit là des formes de discours dont il voulait traiter. Mais voilà qu'après cette description, il réitère son plan de discussion, c'est-à-dire l'examen de la forme du discours, comme s'il n'en avait encore rien dit: "Rappelle-toi aussi qu'antérieurement à ceci nous disions que nous avons traité du fond du discours, mais qu'il nous restait à en examiner la forme"<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, 394c.

D'autre part, à la lumière de l'interprétation de Gaudreault, une remarque de Socrate qui passe d'abord inaperçue prend une signification nouvelle. Cette remarque semble indiquer que le procès en cours n'est pas celui de la tragédie, de la comédie ou de l'imitation pure dont elles se composent, mais d'un mode de discours qui dépasse la frontière des genres littéraires.

Je devine, dit-il, que tu examineras si nous devons admettre ou non la tragédie et la comédie dans notre cité. - Peut-être, répondis-je, et peut-être plus que cela, car je ne le sais pas encore; mais par où la raison, comme un souffle, nous porte, par là nous devons aller".<sup>38</sup>

Socrate annonce peut-être par là qu'il sera plutôt question d'écarter un type de *lexis* débordant l'imitation. Il s'ensuit que non seulement le dithyrambe, mais aussi une partie de l'épopée, où le mode imitatif se combine au mode non-imitatif, trouvent leur place dans la cité. L'imitation, qu'on retrouve de façon modérée dans le discours de l'homme de bien, est donc admise. D'où l'emploi du verbe *imiter* dans quelques passages du texte platonicien qu'une totale exclusion de l'imitation n'aurait pas justifiés<sup>39</sup>.

#### L'enjeu éthique de la *mimêsis*

Paradoxalement, quoiqu'elle maintienne le procès de la *mimêsis* dans l'ordre étroit de la *lexis*, cette interprétation a le mérite de détourner l'attention de l'aspect strictement et purement formel où l'on croyait trouver la tare par excellence de la *mimêsis*. En effet, en dégagant une *lexis* propre à l'homme de bien, Gaudreault reconduit la problématique de

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, 394d.

<sup>39</sup> Des passages tels que: "Pour notre compte, visant à l'utilité, nous aurons recours au poète et au conteur plus austère et moins agréable qui imitera le ton de l'honnête homme [...]" en *République*, 398 b.

l'imitation à son enjeu éthique, déjà suggéré par le contexte général de la discussion des livres II-III: l'éducation. Jusqu'ici, la première prémisse de notre réflexion déterminait un enjeu plutôt formel: la topique des discours permettait à Socrate de déployer toute la structure de la *mimêsis* afin que surgisse sa dimension condamnable: en tant que *lexis*. Maintenant, la seconde prémisse, qui définit l'influence de tout discours sur l'âme, engage l'enjeu éthique. Ce qui permet de conclure qu'au-delà de sa dangereuse polymorphie, la *mimêsis* détermine l'action directe et parfois néfaste des discours sur l'âme.

Si un glissement sémantique entre discours et fables a fait surgir la notion d'imitation, un second glissement, entre vérité et vertu, annonce l'enjeu éthique. En effet, dès le départ, le débat sur les discours s'affiche d'ordre épistémologique: l'imitation se présente d'abord comme une violation de la vérité. Socrate fait le tri des faux discours, déplorant le caractère mensonger de la plupart des fables composées par les poètes. Il souhaite que celles-ci soient bannies de l'éducation des enfants et qu'on ne laisse raconter que les fables vraies. Mais qu'est-ce qui détermine ce triage? Les faux discours sont ceux où hommes, dieux ou héros s'adonnent à des comportements répréhensibles moralement, et donc contraires à leur nature: folie, rire, mensonge, peur, haine. Ce glissement vers un procès éthique s'effectue lorsqu'au cours d'une critique d'un poème, la vérité ne semble plus préoccuper Socrate et un autre enjeu semble prendre le relais: "Quand même la conduite de Kronos et la manière dont il fut traité [...] seraient *vraies*, je crois qu'il ne faudrait pas les raconter [...], qu'il vaudrait mieux les ensevelir dans le silence"<sup>40</sup>. En fait, sans être évacuée, la vérité

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, 378 a.

tombe ultimement sous le règne de la vertu. En d'autres mots, la vérité sensible, factuelle, est évacuée au profit de la vérité idéale, c'est-à-dire celle qui s'accorde avec l'idée du Bien. La théorie mimétique n'échappe pas à l'équivalence entre vertu et science: le discours vrai est implicitement un discours vertueux. "Les premières fables [doivent être] les plus belles et les plus propres à enseigner la vertu"<sup>41</sup>.

Mais comment, justement, les discours enseignent-ils la vertu? L'enjeu éthique devient évident plus loin dans le livre III, lorsqu'une filiation indéniable s'établit et se précise entre les discours et l'âme. On sait depuis le début que l'art musical forme l'âme. Et puisque les discours constituent une partie de la musique, ils contribuent à *modeler* l'âme. C'est d'ailleurs ce qui lance le débat sur les discours: "Ainsi, laisserons-nous négligemment les enfants écouter les premières fables venues, forgées par les premiers venus, et recevoir dans leur âmes des opinions le plus souvent contraires à celles qu'ils doivent avoir (...)"<sup>42</sup>. Mais on ignore toutefois la nature de ce lien entre discours et âme, comment et pourquoi les premiers influencent la seconde. Curieusement, Socrate ne présente pas de manière très explicite le rôle des discours à l'intérieur de l'art musical. Il n'expose pas la nature de la musique comme telle et engage sans transition la conversation sur les discours: "Ne commencerons-nous pas leur éducation par la musique plutôt que par la gymnastique? -Sans doute. -Or, comprends-tu les discours dans la musique ou non?"<sup>43</sup>. On ne peut que *pressentir* son importance dans l'empressement avec lequel Socrate aborde le sujet. Mais une fois mises en lumière les deux autres disciplines qui

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, 378 e.

<sup>42</sup> *Ibid.*, 377b.

<sup>43</sup> *Ibid.*, 376e.



composent l'art musical, le rythme et l'harmonie, on *comprend* alors le rôle capital des discours en tant que matière première de l'art musical.

Après avoir longuement traité des discours, Socrate décrit méticuleusement les types de rythmes et d'harmonies propres ou non à l'enseignement car ceux-ci s'avèrent liés à des qualités précises de l'âme, vices ou vertus. Effectivement, rythmes et harmonies "imitent tel genre de vie"<sup>44</sup>. Or le genre de vie *réglée et courageuse* que Socrate privilégie est d'abord décrit dans les discours, qui sont déjà des imitations. C'est pourquoi Socrate répète à trois occasions que "l'harmonie et le rythme doivent s'accorder aux paroles"<sup>45</sup>, que celles-ci soient dites dans des fables ou chantées dans des mélodies. Puisqu'ils doivent parfaire l'imitation contenue dans les discours, l'harmonie et le rythme qui donnent lieu aux arts de la musique et de la danse constituent donc une *imitation d'imitation*<sup>46</sup>. Or, il semble que la puissance d'influence sur l'âme dépende de ce caractère doublement imitatif du rythme et de l'harmonie. En effet, d'une part ces dernières disciplines doivent se conformer aux discours dont elles ne sont que les sujettes. Mais d'autre part "l'éducation musicale est souveraine parce que le rythme et l'harmonie ont au plus haut point le pouvoir de pénétrer dans l'âme, et de la toucher fortement"<sup>47</sup>. Si Socrate s'attarde d'abord aux discours, c'est parce qu'en dernière analyse, ce sont eux qui commandent rythmes et harmonies. Mais en revanche et à titre

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, 400a.

<sup>45</sup> *Ibid.*, 398d, voir aussi 399d, ainsi que 400d: "le rythme et l'harmonie se conforment aux paroles (...), et non les paroles au rythme et à l'harmonie".

<sup>46</sup> L. Brisson, *op. cit.*, p.90-91: "L'imitation, que l'une [la mélodie ou l'harmonie] et l'autre [la danse le rythme] mettent en œuvre, est donc une imitation d'imitation dans la mesure où le discours se présente déjà, aussi bien au niveau de son contenu qu'à celui de l'expression de ce contenu, comme une imitation de la réalité".

<sup>47</sup> *Ibid.*, 401d.

d'imitations au second degré, ceux-ci confèrent aux discours le pouvoir de pénétration de l'âme.

À la lumière de ce rapport avec l'âme, la structure mimétique analysée plus haut ne peut plus être envisagée dans sa seule dimension formelle. En effet, à l'instar de la métaphore de l'aimant dans *l'Ion*, les divers niveaux de l'imitation (contenu, forme, réception) ne sont que différentes gradations d'un même phénomène. La forme choisie des discours a un impact éthique, puisque le mode imitatif, animant des personnages qui n'existent en fait que par l'auteur, trompe davantage que le mode de l'exposition. Mais l'effet de la *mimêsis* sur le récepteur dépend ultimement de la nature du modèle imité.<sup>48</sup> Parce que l'âme du récepteur, dirigeant potentiel de la cité, dépend de l'imitation, il faut aller à la source de celle-ci, dans la dimension du contenu de l'oeuvre, du modèle qui a inspiré et motivé l'artiste.

l'impression produite par une image peinte ou sculptée dépend de *ce* qu'elle figure -noblesse ou servilité, dignité ou bassesse, prudence ou démesure, courage ou lâcheté-, non de la *façon* dont elle le figure. [...] l'effet que provoque l'image sur le spectateur semble répondre à la qualité morale plus ou moins haute du modèle, plutôt qu'à la virtuosité plus ou moins grande de l'artiste.<sup>49</sup>

Cette profonde ambivalence de la *mimêsis* s'inscrit dans l'étrange réciprocité de l'âme et des discours. D'une part, la qualité de l'âme relève des discours (mimétiques) dont on l'aura pétrie: "Nous engagerons (...) les nourrices et les mères à conter aux enfants [les fables] que nous aurons

---

<sup>48</sup> *Supra*, p.10.

<sup>49</sup> J.-P. Vernant, "Naissances d'images" dans *Religions, histoires, raisons* Maspero, Paris, 1979, p.122.

choisies, et à modeler l'âme avec leurs fables bien plus soigneusement que le corps avec les mains"<sup>50</sup>. Mais d'autre part, les discours (et donc la *mimêsis*) à leur tour, dans leur nature et leur forme, dépendent du caractère de l'âme :

Mais la manière de dire et le discours lui-même, ne dépendent-ils pas du caractère de l'âme ?

- Comment non ?

[...] Ainsi le bon discours [...] dépend [...] de la simplicité véritable d'un esprit qui allie la bonté à la beauté"<sup>51</sup>.

Ce cercle vicieux détermine le foyer de l'ambivalence platonicienne à l'égard de l'art et de l'imitation. Dans un premier temps, une certaine forme d'imitation est inhérente à l'éducation de l'âme. Et dans un deuxième temps, seul un certain type de caractère -l'âme sage- peut s'adonner à l'imitation. D'une part, le lien entre les discours et l'âme s'avère bien trop précieux pour que Platon rejette l'imitation en bloc et balaye du même coup tous les discours. En effet, la vie entière de Socrate ne serait plus justifiée, et sa dialectique, condamnée. L'oeuvre de Platon lui-même ne résisterait pas à un tel anathème. On n'a qu'à penser également au dialogue du *Banquet*, où l'amour du Beau est atteint par l'intermédiaire des beaux discours. D'un autre côté pourtant, une distorsion dans l'imitation de certains discours peut entraîner de graves méfaits tels que corrompre l'âme des sages...

À l'horizon des livres II et III semble ainsi se dessiner une double *mimêsis*. Or c'est sur cette voie que s'engagent plusieurs interprétations à l'ouverture du livre X. Et puisqu' "il n'est pas conforme aux habitudes de Platon de présenter dans telle partie de son oeuvre une doctrine arrêtée

---

<sup>50</sup> *République*, 377c.

<sup>51</sup> *Ibid.*, 400e.

une fois pour toutes sur un point donné"<sup>52</sup>, on ne s'étonne plus qu'à l'autre extrémité de son œuvre, il reprenne le débat sur la *mimêsis*. Ainsi, à la suite du verdict de Socrate, "celui de n'admettre en aucun cas la poésie imitative"<sup>53</sup>, certains commentateurs prêtent deux significations distinctes à l'imitation, l'une négative et foncièrement mauvaise, l'autre positive et qui tend vers le Bien, poursuivant en quelque sorte la voie éthique ouverte par Gaudreault. Et l'ensemble de ces lectures résolvent l'apparente contradiction de la *République*. D'une part, elles rendent compte de la distinction que présente le livre X, où seulement une partie de la poésie, celle dite imitative, est condamnable. En même temps, elles reconnaissent l'existence et l'admissibilité d'une certaine imitation, discutée aux livres II-III, que la sentence du livre X aurait sinon annihilée. De sorte que l'art admis dans la cité sera imitatif dans un sens (le bon), et non-imitatif dans un autre sens (le mauvais), alors que l'art exclu de la cité comporte tous les aspects de la mauvaise imitation.

Pour J.Tate<sup>54</sup>, l'imitation change radicalement de sens et de valeur aux yeux de Platon selon qu'elle représente l'aspect extérieur, l'apparence, ou la réalité interne, l'essence de la chose imitée. En ce dernier sens seulement, l'art reconnu par Platon peut être dit imitatif, alors que le premier sens correspond à l'imitation déchuée à laquelle réfère le livre X. D'après cette interprétation, le sort de l'imitation découle directement de l'opposition platonicienne: connaissance versus opinion. La bonne imitation est de l'ordre de la connaissance vraie puisqu'elle s'inspire directement des Formes intelligibles, représentant la réalité des choses

---

<sup>52</sup> G. Colin, "Platon et la poésie" dans *Revue des Études Grecques*, vol. 41, 1928, p.1.

<sup>53</sup> *République*, 595a-b.

<sup>54</sup> J.Tate, "Plato and Imitation" in *Classical Quarterly*, vol. 26, 1932, p.161-9.

dans l'objet de l'oeuvre. La mauvaise imitation quant à elle relève de l'opinion puisqu'elle reproduit les contours, les couleurs ou les gestes, bref tout ce qui est de l'ordre sensible, en une simple copie-calque. Or, le passage de la *République* auquel se réfère l'auteur ne concerne et ne mentionne aucunement l'artiste, poète, peintre ou autre, mais bien le philosophe<sup>55</sup>. L'accès à la connaissance ne fait pas partie des hommages rendus à l'art. Au mieux l'imitation du poète pourvoit l'enfant d'opinions dans sa jeune éducation<sup>56</sup>.

En ce sens, l'interprétation de R.W. Hall<sup>57</sup> à propos des deux significations de l'imitation s'avère plus juste. Bien qu'en dernière analyse Hall rejoigne Tate dans la reconnaissance d'une certaine forme d'art et dans la possibilité de copier directement les Formes intelligibles, les deux auteurs n'ont pas les mêmes hypothèses de base. Se référant au discours du *Phèdre* ainsi qu'à un passage du livre IX de la *République*<sup>58</sup>, Hall refuse l'opposition stricte de la connaissance pure versus l'opinion. Il y a place selon lui pour un monde intermédiaire, entre celui des Formes et celui des sens, qui se caractérise épistémologiquement par l'opinion vraie. L'artiste qui a une opinion vraie acquise à travers la connaissance du sage imite la réalité telle qu'elle est, et supplante l'artiste récoltant et colportant des opinions fausses en imitant les apparences telles qu'elles apparaissent.

---

<sup>55</sup> Dans son article, Tate note l'étrange référence "Rép. 500-I", aux environs de laquelle on retrouve l'extrait pré-cité en p.4 du présent ouvrage, seul passage où il est question d'imitation des essences...par le philosophe.

<sup>56</sup> *République.*, 378d-e. Parlant du juste contenu des fables des poètes : "... les opinions qu'il [l'enfant] reçoit à cet âge deviennent, d'ordinaire, indélébiles et inébranlables".

<sup>57</sup> R.W.Hall, "Plato's Theory of Art: A Reassessment", in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 33, 1974-75, p.75-82.

<sup>58</sup> *République*, 585c.

### La condamnation ontologique

Mais y a-t-il lieu de parler d'un tel artiste-sage ? Le livre X de la *République* ne s'y prête certainement pas. Si les premières répliques, celles de la condamnation de la poésie imitative, laissent une ouverture aux interprétations que l'on vient de présenter, le développement et le dénouement de la discussion réduisent de plus en plus la possibilité de telles lectures. Surtout au moment où Socrate énonce ceci :

Or donc, poserons-nous en principe que *tous* les poètes, à commencer par Homère, sont de simples imitateurs des apparences de la vertu et des autres sujets qu'ils traitent, mais que pour la vérité ils n'y atteignent pas : semblables en cela au peintre dont nous parlions tout à l'heure, qui dessinera une apparence de coordonnier, sans rien entendre à la cordonnerie, pour des gens qui, n'y entendant pas plus que lui, jugent des choses d'après la couleur et le dessin ? - Parfaitement.<sup>59</sup>

En fait, dans la foulée du lien établi entre la *mimêsis* et l'âme à la lecture des livres II et III, trois arguments principaux s'élèvent contre l'admission de l'imitation : un premier de nature ontologique ou métaphysique, un second de l'ordre de la cosmologie de la cité et de l'âme, et enfin un troisième qui relève de la nature même de l'imitation. Mais en dernière analyse, ces arguments reconduisent tous à l'enjeu ontologique.

Le célèbre argument ontologique s'énonce comme suit. Il existe une seule Forme de chaque chose dans le monde intelligible, c'est la chose sous sa forme la plus réelle, vraie, et Dieu en est l'auteur. La chose fabriquée, qui existe dans le monde sensible en multiples exemplaires, l'artisan la façonne à l'image de la Forme. La chose peinte - l'oeuvre artistique - occupe donc un troisième rang dans l'échelle de l'être puisque ni créée, ni

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, 600e. Nous soulignons.

fabriquée (sans destination utilitaire), elle est imitée, c'est-à-dire reproduite à partir de l'oeuvre de l'artisan, déjà refoulée au second rang.

Le second argument fait référence à l'organisation de la cité, et par le fait même de l'âme. De même que la cité se compose de trois castes chapeautées par le philosophe-roi, auxquelles correspondent autant de vertus, ces mêmes vertus se retrouvent dans l'âme dont elles guident chacune une partie. La justice, dont la nature fait l'objet de la *République*, rappelons-le, consiste en le respect, par chaque caste, de sa propre tâche. Elle veille donc à ce qu'il n'y ait pas de confusion ou de mutation entre les trois classes de la cité - ou entre les trois parties de l'âme. Or, l'imitateur est l'injuste par excellence. C'est:

Celui qui fait tout ce que font les divers ouvriers, chacun dans son genre. [...] Cet artisan dont je parle n'est pas seulement capable de faire toutes sortes de meubles, mais il produit encore tout ce qui pousse de la terre, il façonne tous les vivants, y compris lui-même, et outre cela il fabrique la terre, le ciel, les dieux, et tout ce qu'il y a dans le ciel, et tout ce qu'il y a sous la terre, dans l'Hadès.<sup>60</sup>

L'imitation opère un semblable processus dans l'âme, dont les trois éléments se répartissent de la manière suivante. L'élément supérieur, qui occupe la plus petite partie mais la meilleure, est la raison. La partie irascible, qui correspond à la vertu du courage, donne à l'âme sa force pour vaincre les désirs de la troisième partie. Celle-ci, également irrationnelle, occupe la plus grande part de l'âme, là où les passions les plus multiples et variées condamnent à une agitation continuelle. Parce qu'il est "facile à imiter", c'est à ce dernier élément que s'adresse le poète imitateur "qui veut s'illustrer parmi la multitude".<sup>61</sup> Or une telle surstimulation des sens

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, 596c-d.

<sup>61</sup> *Ibid.*, 605a.

et des passions amollit la partie raisonnable qui relâche son rôle de gardien vis-à-vis de la partie irritable de l'âme. Comble de l'imposture, ce prestidigitateur-artiste n'a donc aucunement sa place dans la république platonicienne.

Le troisième argument dérive de la nature de l'imitation. D'abord, l'imitation s'oppose à la connaissance.<sup>62</sup> Ensuite et surtout, l'imitation se réduit à sa dimension charmante, ne se définit que par la séduction qu'elle opère. Cette séduction est d'ailleurs comparée à la beauté des jeunes hommes qui n'est qu'apparence puisqu'éphémère.

[...] il [le poète] passe, dis-je, pour parler fort bien, tant naturellement et par eux-mêmes ces ornements ont de charme ! Car, dépouillées de leur coloris artistique, et citées pour le sens qu'elles enferment, tu sais, je pense, quelle figure font les oeuvres des poètes, puisque aussi bien tu en as eu le spectacle. - Oui, dit-il.  
Ne ressemblent-elles pas aux visages de ces gens qui n'ont d'autre beauté que la fleur de la jeunesse, lorsque cette fleur est passée? <sup>63</sup>

Or, cet aspect charmant, s'il est loué à d'autres, prend chez Platon une forte connotation péjorative. Lié au jeu, au simple plaisir du divertissement, le charme de l'art est aussi dénué de tout sérieux et se voit refusé tout commerce avec le monde supérieur du savoir.

Ces trois arguments visent tous la même caractéristique de la *mimêsis* afin de la mieux condamner : son allégeance au règne sensible, au monde changeant et multiple du devenir et de l'apparence. Les trois

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, 600c: "... possédant le pouvoir de connaître et non celui d'imiter..." comme si les deux s'excluaient mutuellement.

<sup>63</sup> *Ibid.*, 601b. La fin du passage renvoie à un extrait de l'*Apologie* et de l'*Evagoras* d'Isocrate où l'on découvre les poèmes, la mesure une fois rompue, bien inférieurs à l'opinion qu'on en avait.



descriptions de la *mimêsis* que fournissent ces arguments ontologique, psychologique (relatif à la *psychè*, à l'âme) et formel convergent vers cette lourde matérialité qui la stigmatise. D'ailleurs le vocabulaire entourant l'activité mimétique en témoigne: la *mimêsis* est définie comme fabrication d'images, terme auquel s'ajoutent copie, fantasme, paraître, apparence. Et contrairement à ce que nos conceptions modernes suggèrent, ces expressions -surtout l'image et le fantasme- ne réfèrent absolument pas à une faculté mentale, à l'imagination telle qu'on la définit aujourd'hui<sup>64</sup>. Pour Platon, les images que propose l'art ne résultent que d'un passif assentiment à l'apparence, d'où la comparaison constante à l'effet du miroir. La *mimêsis* ne donne lieu à aucun processus de réflexion, n'accède pas à la raison, elle ne produit que des opinions dépourvues d'esprit critique, demeurant donc sous le règne de la *doxa*.

Ainsi circonscrite au monde sensible, au domaine du paraître, l'image acquiert toutefois un statut ontologique propre. "C'est en opposant le paraître à l'être que Platon confère à l'image sa forme d'existence propre"<sup>65</sup>. Car dans son sens plus archaïque, l'image, qui fait surtout référence au rêve, à la divinité ou aux défunts, a plus de consistance qu'une simple forme vide, elle reproduit un double du modèle auquel elle se confond presque. Alors que la dialectique du jour est celle de l'être et du non-être ou de la présence versus l'absence, l'image se range donc davantage du côté de l'être, elle tend vers l'identité, le même. Avec Platon, l'image se taille une place distincte entre l'être monolithique et le non-être archaïques: elle se définit comme "*second* objet pareil" selon le *Sophiste* et détermine le

---

<sup>64</sup> Tel est le propos de J.-P. Vernant, *op. cit.*, p.119.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p.131.

mode non-vrai du paraître, de l'illusion. Surgit alors la dimension fondamentalement *autre* de l'image, pendant de sa semblance qui la rangeait du côté du même. "Autant que semblance, elle [l'image] est donc faux-semblant"<sup>66</sup>. Mais cette nouvelle consistance ontologique conférée à l'image, si faible soit-elle, consacre aussi son ambiguïté.

Pour Platon, le problème de la *mimêsis* se situe dans le rapport à un modèle qu'elle implique inévitablement, mais qu'elle tend par sa nature même à effacer. L'image produite est toujours l'autre du même, mais se présente en tant que même. Or du même coup, il doit y avoir un espace pour une bonne *mimêsis*, une *mimêsis* philosophique, où l'image produite se dénonce en tant qu'autre et n'a pour tâche que d'indiquer, de tendre vers son modèle, plus vrai qu'elle. Mais

les deux formes de mimétique sont [...] solidaires dans la mesure seulement où elles s'opposent, où elles s'inscrivent de part et d'autres de la fracture en l'être et l'apparence. Sur la route qui fait accéder de la mauvaise à la bonne, il n'y a pas continuité mais bifurcation au carrefour des deux chemins. Ce n'est qu'au retour, lorsqu'on a contemplé le soleil de l'être et qu'on s'en revient vers la caverne et vers ses ombres, qu'on peut récupérer la mimétique illusionniste, mais en l'expurgeant, en la rendant simple...<sup>67</sup>

Les différents interprètes ont donc raison de repérer deux types ou deux significations de la *mimêsis* dans la *République*. Ils ont toutefois tort de ne pas souligner le fossé, voire l'abîme, qui les sépare. Cet abîme est suffisant pour qu'entre l'une et l'autre des deux *mimêsis*, l'artiste se métamorphose en philosophe, et que de l'art proprement dit il ne reste plus rien. "The work of art par excellence is primarily the philosopher's own life -that is,

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p.112.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p.135.

the philosopher himself"<sup>68</sup>. Cette *autre* forme d'imitation n'existe pas encore. Taillée sur mesure pour la cité idéale, elle est de l'ordre du pur projet, et s'accomplit dans la philosophie, elle sort du domaine de l'art. L'art ne peut donc être qu'imitatif -dans le sens péjoratif du terme- et, donc, exclu de la cité.

Il semble que Platon se soit discrètement approprié la mécanique de l'art, la *mimêsis*, au profit de sa mission philosophique. De cette façon, il récupère cette dimension de l'art qu'il n'a jamais pu rejeter tout à fait: sa beauté, son charme persuasif. En effet, Platon fait un éloge discret de ce charme à la toute fin de son œuvre. Mais cet éloge se voit aussitôt assombri par l'absence de finalisme, d'utilité, et donc de justification dans la poésie - comme dans l'imitation en général. Et il en va de même pour sa beauté.

Déclarons néanmoins que si la poésie imitative peut nous prouver par de bonnes raisons qu'elle a sa place dans une cité bien policée, nous l'y recevrons avec joie, car nous avons conscience du charme qu'elle exerce sur nous - mais il serait impie de trahir ce qu'on regarde comme la vérité.<sup>69</sup>

Ainsi, Platon veut récupérer l'efficacité de la poésie, voire l'incompréhensibilité qui lui est reliée, mais il n'est pas prêt à en payer le prix: il refuse obstinément qu'elle agisse à de mauvaises fins, craignant "pour le gouvernement de l'âme"<sup>70</sup>. Platon finit donc bel et bien par condamner l'art haut et fort, rejetant d'ailleurs la faute sur une sempiternelle rivalité entre la poésie et la philosophie. Subrepticement

---

<sup>68</sup> D.R Grey, "Art in the Republic" in *Philosophy*, vol. XXVII, 1952, p.291.

<sup>69</sup> *République*, 607d.

<sup>70</sup> *Ibid.*, 608a.

cependant, il s'est accaparé le joyau de cette *mimêsis*: sa fascinante séduction... usée à *bon* escient.

À Nietzsche maintenant de nous convaincre que cette dissection du charme de l'art qu'opère Platon est nulle et non avenue...

## Chapitre 2

"L'art nous est donné pour nous empêcher de mourir de la vérité." (VP £ 453)

Nietzsche, *La volonté de puissance*, 453

Aborder Nietzsche s'avère toujours une expérience exaltante pour le lecteur dont l'esprit suit aisément tant les envolées lyriques que les déclamations percutantes et les sentences brèves. Il semble que l'esprit soit fait pour ces hauts contrastes et ses phrases hachurées comme autant de stimulations qui le gardent en éveil. L'écriture de Nietzsche secrète une pensée elliptique, rythme qui sied à l'esprit du lecteur, en tous cas qui le séduit. Les choses peuvent toutefois se gêner dans le passage de la lecture au commentaire ou à l'explication. C'est sans doute là où, pour certains, le charme s'évanouit. À cette étape de la rencontre avec Nietzsche, l'esprit analytique se révolte de ne pouvoir astreindre la pensée nietzschéenne à une explication fixe, et secrète le ressentiment propre à ses plus féroces détracteurs. Car plusieurs interprétations irréductibles s'imposent toujours -et s'opposent parfois- dans les textes nietzschéens, si bien qu'une rigoureuse explication s'avère une périlleuse -voire impossible- contorsion de l'esprit.

C'est le cas du texte de la *Naissance de la tragédie*. Bien qu'à ce stade précoce de son oeuvre, Nietzsche n'ait pas encore officiellement mis au point sa méthode généalogique et l'expression aphoristique qui la soutend<sup>71</sup>, son style est déjà bien aiguisé. Il fend le thème de l'art tragique comme la coque d'un bateau les eaux tumultueuses d'un océan sans rivage.

---

<sup>71</sup> C'est dans la préface de la *Généalogie de la morale* que Nietzsche annonce sa philosophie du marteau, la généalogie, et présente l'aphorisme comme un *art* nouveau.

Si bien que les vingt-cinq chapitres qu'il laisse sillonner sur son passage font surgir autant de thématiques et de figures nouvelles: d'Apollon et Dionysos, on passe à la peinture de Raphaël, à l'âme allemande et l'opéra, puis de Socrate et Euripide à l'esprit scientifique, au bouddhisme et à l'Empire romain.

Cet éclatement est à la fois réel et apparent puisque tous ces fragments se font mutuellement écho; chaque chapitre est autarcique dans son propos et pourtant il élargit et complète le propos des autres chapitres. Ce qui fait qu'avec un peu de recul la *Naissance* arbore une cohésion irréprochable : tout tourne autour de l'art tragique. Pourtant "même lorsque l'on réussit à saisir sous la multiplicité des textes une unité plus profonde, ces oppositions et contradictions se refusent à disparaître"<sup>72</sup>. En effet, l'irréductibilité demeure puisque l'art tragique n'est plus seulement cette activité liturgique et sociale qui a connu un essor impressionnant aux Ve et VIe siècles avant notre ère, il se confond en fait à l'ensemble de l'esthétique et aiguillonne tout désir de vivre.

Si l'on cherchait chez Platon une critique de l'art qui se révèle finalement camouflée sous une critique de la tragédie, il semble que l'inverse se produise chez Nietzsche. On entame la *Naissance* dans l'attente d'y découvrir l'art de la tragédie récupéré par le nietzschéisme. Mais c'est tout le cortège des arts qui s'ébranle et défile sous les yeux du lecteur, propageant le désir de vivre. En effet, bien que le titre annonce l'exclusivité de la tragédie, l'ouvrage de Nietzsche a pour tâche d'examiner

---

<sup>72</sup> R. Wiehl, "L'antiplatonisme de Nietzsche" dans *Contre Platon*, tome 2: *Le platonisme renversé*, Paris, Vrin, 1995, p.25.

*l'art dans l'optique de la vie* <sup>73</sup>. Laissant au prochain chapitre le soin d'élucider dans quelle mesure il s'agit d'une inversion ou d'une réponse à Platon, il faut d'abord s'attarder au propos esthétique de Nietzsche. L'éclosion de l'art et de l'existence dépend d'une expérience inédite à laquelle Nietzsche initie son lecteur : la dualité de l'apollinien et du dionysiaque. Et quoiqu'ultimement cette dualité culmine dans l'oeuvre d'art tragique, la tragédie ici dépeinte s'avère l'amalgame haut en couleurs de tous les arts de la musique, de la danse, de la poésie, ainsi que de la peinture et de la sculpture.

#### Apollon et Dionysos ou la dynamique de l'art

Ainsi le difficile rapport qui est celui de l'apollinien et du dionysiaque dans la tragédie pourrait être symbolisé par l'alliance fraternelle des deux divinités : Dionysos parlant la langue d'Apollon, mais Apollon, pour finir, la langue de Dionysos - par où la tragédie, comme l'art en général, atteint son but suprême.

Nietzsche, *Naissance*, p.142.

Le phénomène de l'art se présente chez Nietzsche comme le fruit d'une étrange dynamique entre l'apollinien et le dionysiaque. Mais que faut-il entendre à ces substantivations bizarres aux sonorités antiques pourtant familières? Nietzsche les définit successivement et indistinctement en termes d'*impulsions*, puis de *figures* ou de *divinités artistiques*. Il semble ainsi légitime - quoique singulier - d'y voir à la fois des forces qui s'affrontent et des divinités qui s'incarnent pour créer des

---

<sup>73</sup> Voir le paragraphe 2 de l'*Essai d'autocritique* dans la *Naissance*, p.27.

mondes. L'art se décrirait alors comme un combat de forces esthétiques dont les traits s'apparentent à ceux des dieux grecs Apollon et Dionysos: "l'entier développement de l'art est lié à la dualité de l'apollinien et du dionysiaque comme, analogiquement, la génération - dans ce combat perpétuel où la réconciliation n'intervient jamais que de façon périodique - dépend de la différence des sexes."

Il faut toutefois éviter de réduire les figures d'Apollon et de Dionysos à des incarnations de catégories esthétiques. Ce serait en effet résoudre le problème à l'envers puisque c'est d'abord aux divinités grecques elles-mêmes que Nietzsche fait écho, plus précisément à la représentation de ces divinités sculptées en frises des panthéons antiques.

Ces noms, nous les empruntons aux Grecs (...). C'est à leurs deux divinités de l'art, Apollon et Dionysos, que se rattache la connaissance que nous pouvons avoir, dans le monde grec, d'une formidable opposition, quant à l'origine et quant au but, entre l'art plastique -l'art apollinien- et l'art non plastique qui est celui de Dionysos.

Se présentant avant tout sous forme de divinités artistiques, les forces en combat que décrit Nietzsche y puisent leur nom et nature propres. En indiquant les figures d'Apollon et de Dionysos, Nietzsche ouvre donc volontairement la porte à toutes les références mythologiques que les noms d'Apollon et de Dionysos impliquent.

En effet, la dualité de l'origine tragique n'est certainement pas étrangère à la l'irréductible hybridité de Dionysos, né de l'accouplement de Zeus et de la mortelle Sémélée. Mi-homme, mi-dieu, il n'en est que plus près des hommes et donc plus enclin à les émouvoir. Cette hybridité de naissance relève aussi de la nature de la vigne dont il est la divinité.



L'inépuisable vie, la croissance et la fertilité propres à la vigne ne vont pas sans l'incommensurable souffrance de l'émondage, dont la fréquence augmente paradoxalement la vie de la vigne. Or que désire ardemment Nietzsche en écrivant la *Naissance* - et surtout en la relisant - si ce n'est "cette existence exubérante, triomphante où tout ce qui existe, en bien comme en mal, est divinisé"<sup>74</sup>? Un instinct "en faveur de la vie"<sup>75</sup> anime toute la *Naissance de la tragédie* et pourtant le dionysiaque nietzschéen porte en lui toute l'insoutenable souffrance d'une contradiction originelle, qui siège au seuil du monde et de la vie . Cette double nature, à la fois souffrance et jouissance vitale, tient sûrement aussi à la mort atroce que connaît Dionysos - il est déchiqueté par un dieu en colère -, mort qu'il dépasse en revenant à la vie.

La résurrection annuelle est une autre caractéristique de la vigne. Or le vin qu'on retire de la vigne consacre Dionysos le dieu de la joie, de l'ivresse et de l'inspiration, d'où la tenue des festivités dionysiaques au début du printemps pour sortir les gens de la torpeur de l'hiver. Car dans la Grèce antique, l'art est étroitement lié à la fête, plus précisément aux festivités liturgiques. Chaque festivité célèbre un dieu et l'art qui lui est propre. La fête de Dionysos est celle du théâtre qui, étymologiquement, renvoie au "lieu où l'on voit" (*theatron*), probablement le lieu où se déroulait le spectacle par lequel on honorait le dieu dans l'allégresse la plus totale. Or Dionysos est le seul dieu qui n'avait pas son temple. Son théâtre était à flanc de montagne, rappelant à la fois la vallée où il a grandi et la montagne que les ménades, ces femmes rendues folles d'ivresse par

---

<sup>74</sup> Nietzsche, *Naissance*, p.,50.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p.32.

Dionysos, dévalent en criant, lacérant et mangeant toutes les bêtes sur leur passage<sup>76</sup>. On comprend alors pourquoi Dionysos est le dieu de la transgression et du dehors, du débordement de joie et d'horreur, suscitant à la fois la terreur et l'extase.

Quant à Apollon, ce merveilleux dieu de l'Olympe connaît aussi une double nature: Dieu de la musique et de la divination d'une part, "il partage cette fonction inspiratrice avec Dionysos, mais l'inspiration apollinienne se distingue de l'inspiration dionysiaque par son caractère plus mesuré"<sup>77</sup>. D'autre part, Apollon a aussi un tempérament guerrier. Mais la comparaison avec Dionysos met en lumière la dimension plus moralisante et défensive de cette facette du dieu bienheureux. Ainsi, plutôt identifié à sa nature toute solaire et d'une beauté sans pareille, Apollon apparaît comme le dieu de la lumière et de la vérité, là où jamais l'ombre du mensonge ne porte. C'est aussi le dieu de la purification et de la réconciliation de l'homme avec sa nature propre, d'où l'attribution par Nietzsche d'un principe d'individuation à sa figure apollinienne. Car ce principe consolide la pleine conscience de l'homme et les limites de sa subjectivité propre. Nietzsche récupère la beauté et la pureté étincelantes d'Apollon à laquelle il relie l'ordre et la mesure. Cette perfection dans la forme vaut probablement à Apollon sa filiation avec les arts plastiques.

---

<sup>76</sup> Ce récit mythique fait l'objet de la tragédie les *Bacchantes* d'Euripide.

<sup>77</sup> P.Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Puf, 1979, p.42. En général pour cette section, voir les pages 40 à 43. Ce que nous tentons d'établir est dit plus clairement par E. Hamilton, *La mythologie*. Paris, Marabout, 1978, p.26: "Comme dans tous les dieux, deux idées luttent en lui, l'une primitive et brutale, l'autre belle et poétique. Mais chez lui, il restait peu de choses de la première".

Quoique Nietzsche se réfère indéniablement à la mythologie grecque dans le portrait qu'il présente de Dionysos et d'Apollon, il exige d'emblée qu'on ne les y circoncrive pas. Et c'est ici que le philologue Nietzsche cède la place au philosophe<sup>78</sup>. En effet, toutes les caractéristiques de ces dieux sont en quelque sorte détournées de leur source divine pour s'étendre à la nature entière. D'une part, la souffrance n'est plus seulement celle de Dionysos, mais celle de l'existence, qui lie profondément tous les hommes au-delà de leur individualité faussement sécurisante. L'élan dionysiaque amorce le processus artistique en outrepassant toutes les limites, celles de la subjectivité d'abord, mais aussi celles du lien social et de toutes les règles (morales, politiques, juridiques) qu'il implique. Cette sortie hors de soi plonge l'homme au coeur du monde, dans l'Un originaire. Or "ce que Nietzsche appelle (...) l'Un originaire (...) n'a d'unité que le nom"<sup>79</sup> puisqu'il s'avère en fait une irréductible et fondamentale contradiction dont l'être humain souffre excessivement. Celui-ci voit alors au seuil de la vie "l'effrayante impulsion destructrice de ce qu'on appelle l'histoire universelle aussi bien que la

---

<sup>78</sup> En tant que philologue, Nietzsche s'est attiré beaucoup de reproches parce que l'Antiquité qu'il dépeint dans son livre manque parfois d'acuité. Il commet en effet certaines erreurs impardonnables selon les philologues de son époque - qui est aussi la nôtre. L'attribution, par exemple, d'un art musical à Dionysos alors qu'Apollon est l'unique dieu de la musique, est sans doute la plus grande erreur qu'il ait commise. Voir la lettre de U. Wilamowitz intitulée "Philologie de l'avenir. Réplique à la Naissance de la tragédie de F. Nietzsche" dans *Querelle autour de la Naissance de la tragédie*. (trad. par M. Cohen-Halimi, H. Poitevin et M. Marcuzzi) Paris, Vrin, 1995, p.93-126. Mais encore là, tout dépend de la nature de la musique ainsi désignée... Voir *infra*, p.40. Ainsi, on peut penser avec M. Cohen-Halimi que "Les yeux rivés sur les détails - Wilamowitz s'y perd de son propre aveu - les philologues ne virent donc dans ce livre [la Naissance] que les intolérables excentricités d'un apostolat. Le point de vue altier de la *Naissance de la tragédie* leur échappa: Nietzsche qui, chaque fois, considérait chaque chose au plus près avant de s'en arracher pour la ressaisir à distance et lui donner ainsi mesure et intensité, leur semblait rendre difforme tout ce qu'il examinait; le point de vue où précisément les difformités s'évanouissent pour se redresser en formes parfaites leur resta étranger". Voir *Ibid.*, p.14.

<sup>79</sup> C. Lévesque, *Dissonance*, Lasalle, Ed. Hurtubise, 1988, p.47.

cruauté de la nature"<sup>80</sup> et un instinct contre la vie se met à le ronger. Car en ces contrées la sagesse qui circule est celle, profondément nihiliste, de Silène: le plus grand bien est de ne pas être ou du moins, de mourir sous peu. Pourtant cette violente souffrance se mue au même moment en une tout aussi violente jouissance de l'excès de vie procuré par cet au-delà des limites. "Si nous ajoutons à cette horreur l'extase délicieuse que la rupture du *principium individuationis* fait monter du fond le plus intime de l'homme, ou même de la nature, alors nous nous donnerons une vue de l'essence du *dionysiaque* (...)"<sup>81</sup>. D'autre part, la beauté et la luminosité apolliniennes nourrissent maintenant un instinct humain fondamental, le désir de l'apparence, de s'entourer de belles formes, afin de colmater cette brèche qui s'ouvre sur le vide vertigineux de l'existence. L'expression de la jouissance dionysiaque est ainsi rendue possible grâce à toutes les ressources de l'art et de l'apparence propres à l'apollinien. Cet élan créatif, fort de cette vision de l'horreur qu'il a réussi à surmonter, accentue le désir de vivre.

Non seulement l'apollinien et le dionysiaque se muent en instincts humains et président en quelque sorte à la vie de la nature, ils se répandent aussi sur le sol de l'histoire dont ils configurent les grandes époques. Cette histoire ne se joue toutefois pas selon les mêmes règles que celle de la modernité<sup>82</sup>. Plutôt que de s'articuler selon l'ordre logique des faits, elle se disloque sous la tension constante entre la souffrance de l'excès dionysiaque et le plaisir de la beauté et de la mesure apolliniennes. Du

---

<sup>80</sup> *Naissance*, p.69.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p.44.

<sup>82</sup> À ce sujet, voir le texte de M. Foucault, "Nietzsche, la généalogie, l'histoire", dans *Hommage à Jean Hyppolite*, Paris, PUF, 1971, pp.145-172.

triomphe périodique de l'un sur l'autre résultent soit le monde des Titans, la civilisation artistique des Grecs et - Nietzsche ose l'espérer - des Allemands, ou encore les civilisations olympienne, dorique, socratique, bouddhique et scientifique, toutes maîtresses de l'ordre et de la logique symétrique. Mais il ne s'agit jamais d'un triomphe total et définitif puisque la tentative de résorption de l'une ou l'autre force s'avère toujours vaine :

La résistance [d'Apollon au dionysiaque] devait se faire (...) plus problématique, à la limite impossible, lorsque des impulsions analogues [au dionysiaque] finirent par se frayer un passage à partir des racines les plus profondes de l'hellénisme lui-même: l'action du dieu de Delphes devait dès lors se borner à chercher le moment opportun d'une réconciliation qui pût faire tomber des mains de son tout puissant adversaire ses armes destructrices.<sup>83</sup>

Le dionysiaque et l'apollinien purs sont insoutenables, le premier par sa souffrance abyssale, le second par la plate vacuité de ses belles apparences. D'une part, la force de la beauté apollinienne et l'intensité de la jouissance qu'on en retire dérivent de la puissance dionysiaque. D'autre part, celle-ci ne peut se manifester que filtrée, drapée du voile de la beauté et du plaisir des apparences apolliniennes. Dionysos a besoin d'Apollon, et Apollon de Dionysos. Leur réconciliation n'implique donc aucune assimilation d'une force par l'autre. Elle perpétue plutôt la lutte dans laquelle Apollon, levant un pan de son voile, révèle, encore filtré par un étrange plaisir, le tumulte d'une souffrance sous-jacente alors même que Dionysos se dissimule derrière l'un de ses nombreux masques. "Apollon est, au double sens du terme, un *masque* de Dionysos: il en est la figure et la manifestation, mais aussi le voile; il le révèle *et* le dissimule - au point de finir par "oublier" celui dont il est le *double*".<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup> *Naissance*, p.47.

<sup>84</sup> S. Kofman, *Nietzsche et la scène philosophique*, Paris, Galilée, 1986, p.59.

Cette métamorphose des divinités apollinienne et dionysiaque en forces vitales s'effectue en douce, presque à l'insu du lecteur, dès la première description un peu plus élaborée de ces deux figures. Nietzsche fait alors appel au rêve et à l'ivresse, réalités qu'on associe spontanément aux états "physiologiques" ou "psychologiques" de l'être humain, transposées en quelque sorte dans l'ordre esthétique. Mais l'explication est réductrice. "Pour nous rendre plus proche ces deux impulsions [apollinienne et dionysiaque], *représentons-les-nous* d'abord comme les deux mondes esthétiques distincts du rêve et de l'ivresse"<sup>85</sup>. Si l'on souligne, c'est pour indiquer le contraste entre l'expression nietzschéenne et l'explication qui la précède, et pour mettre ainsi en évidence la maladresse de cette explication. Que d'une part le rêve et l'ivresse déterminent des mondes esthétiques, et que d'autre part ces deux mondes ne soient que les représentations de l'apollinien et du dionysiaque, voilà deux sauts qui font accéder au coeur du nietzschéisme: la pensée du corps et la vérité comme métaphore.

### La vérité comme métaphore

"Nous ne pénétrons jamais à l'aide de mots et de concepts derrière le mur des relations et pour ainsi dire dans quelque chimérique fond originel des choses."

Nietzsche, *Écrits posthumes*, p.250.

Il est vrai que Nietzsche exécute en douce quelques glissements successifs dès les premières pages de son oeuvre. Aussitôt évoquées les racines divines antiques d'Apollon et Dionysos, il s'empresse de les désigner en termes d'impulsions. Et pour saisir la nature de ces dernières,

---

<sup>85</sup> *Naissance*, p.42.

il invite le lecteur à pénétrer les mondes du rêve et de l'ivresse. Pour tout esprit avisé, il y a ici changement de registre dans le discours qui brise l'explication ou, du moins, en détourne le cours menant à la vérité, à l'essence de l'apollinien et du dionysiaque. Mais pour Nietzsche, il ne s'agit pas là d'un plus grand saut que celui qui mène d'une chose au mot qui la dénote, ou encore d'un mot à la définition conceptuelle qu'on lui attribue. Car l'instinct de vérité - ou de connaissance -, qui anime l'être humain de l'orgueilleuse certitude d'un accès possible à la nature profonde des choses, dérive selon Nietzsche du langage et de l'oubli.

En effet, la foi en les mots, les définitions et les concepts qu'on en dégage par raisonnement, stimule outrageusement l'instinct de connaître. Parce que le mot réduit dans l'unité d'une notion commune toute la multiplicité et la particularité des choses, il établit des délimitations, il crée un ordre, une logique qui donnent l'illusion d'une maîtrise des choses. Le concept n'est qu'un pas de plus dans la même direction: en abstrayant la partie d'une chose qui semble la plus essentielle par son invariance, il postule l'identité de cette chose en écartant ses différences. Ainsi il s'éloigne et se hisse au-dessus de son irréductible et inquiétante complexité. C'est donc l'instinct de survie qui porte l'homme à poursuivre l'érection du "grand édifice des concepts"<sup>86</sup>. Cette foi dans le langage s'enracine pourtant dans des lois toutes conventionnelles et arbitraires. Mais, parce qu'elles garantissent et consolident la cohésion sociale, parce qu'elles permettent que l'émergence d'un langage, ces lois s'élèvent à l'universel devant les hommes.

---

<sup>86</sup> F. Nietzsche, *Écrits posthumes*, dans *Oeuvres philosophiques complètes 1870-73*, Paris, Gallimard, p.283.

Or ce traité de paix [qui établit la société] apporte quelque chose comme un premier pas en vue de cet énigmatique instinct de vérité. En effet, ce qui désormais doit être la "vérité" est alors fixé, c'est-à-dire qu'il est découvert une désignation uniformément valable et contraignante des choses, et que la législation du langage donne aussi les premières lois de la vérité car à cette occasion et pour la première fois apparaît une opposition entre la vérité et le mensonge.<sup>87</sup>

Or, c'est l'oubli qui ensevelit la nature d'une part toute arbitraire de l'origine du langage. À force de répéter et d'entendre l'écho des sons articulés que constituent les mots, l'homme finit par croire qu'ils désignent le réel et atteignent le vrai. Pourtant ils ne sont que le fruit d'une entente et de l'habitude. "Les vérités sont des illusions dont on a oublié qu'elles le sont". Cet insondable oubli masque, d'autre part, l'anthropomorphisme du langage. Au-delà de l'entente qui garantit l'homogénéité du langage, la formation et la signification mêmes des mots portent l'empreinte toute humaine. "Qu'est-ce qu'un mot? La transposition sonore d'une excitation nerveuse"<sup>88</sup>. Les mots ne traduisent aucunement l'essence des choses pas plus qu'ils ne rendent la multiplicité et la singularité du monde empirique. Le langage inscrit une distance infranchissable entre les choses et leur *vraie* nature, si bien qu'il tue l'espoir de toute vérité pure et universelle.

Pourtant, par le jeu de relations qu'il crée et qui s'avère la seule forme de connaissance possible, ce langage permet l'avènement d'une étrange vérité, une non-vérité. Cette vérité mouvante qui toujours se dissimule c'est la métaphore. "Transposer une excitation nerveuse en une image! Première métaphore. L'image à son tour transformée en un son! Deuxième métaphore. Et chaque fois, saut complet d'une sphère à l'autre,

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, p.279.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p.280.



tout à fait différente et nouvelle"<sup>89</sup>. L'espace disloqué du langage métaphorique constitue ainsi la plaque tournante - pour ne pas dire *tectonique!* - de la réflexion nietzschéenne. Il brise la continuité qui menait tranquillement l'homme des concepts aux choses, puis des choses à leur substance. Il consacre par là "l'erreur qui consiste à croire que les choses lui seraient données immédiatement en tant que purs objets"<sup>90</sup>. Toutefois, plutôt que de limiter la connaissance, cette hécatombe du langage en multiplie les possibilités. Par la substitution analogique qu'elle opère, la métaphore reste fidèle à l'abîme qui se creuse *d'une sphère à l'autre* et où elle puise d'ailleurs son intarissable richesse: "Un peintre qui serait manchot et qui voudrait exprimer par le chant le tableau qu'il projette de peindre en dira toujours bien plus en passant d'une sphère à l'autre que n'en révèle le monde empirique sur l'essence des choses"<sup>91</sup>.

Ainsi, le langage, entraînant dans son sillage toutes les formes que prend l'instinct de connaissance, joint les rangs de l'art comme source d'expression supplémentaire de l'essence du monde et de la vie. Les vérités issues de ce langage et auxquelles s'accrochent les hommes avec insolence se révèlent en fait d'étranges créations, "des métaphores usées qui ont perdu leur force sensible"<sup>92</sup>. Le langage ne constitue donc qu'un différent mode d'accès toujours médiat à une vérité toujours voilée. La science et son langage propre ont toutefois le désagrément d'être dupes en croyant y accéder directement. Mais Nietzsche n'est pas dupe puisqu'il recourt constamment à l'analogie. Il sait que même le langage de l'écriture

---

<sup>89</sup> *Ibidem.*

<sup>90</sup> *Ibid.*, p.284.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p.285.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p.282.

est toujours à distance de la vérité, que "la force qui le travaille et l'anime est une force artiste, puissance de rêve et d'illusion, de figuration et de dissimulation."<sup>93</sup> Or l'analogie offre la double caractéristique d'accentuer cet écart tout en jetant quelques ponts sur le vide, en évoquant avec une force quasi palpable des mondes parallèles, des réalités similaires, donnant la fugace impression de frôler l'essence véritable des choses.

Cette critique de toute possibilité d'épistémologie trouve son expression la plus colorée dans le texte *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, mais traverse également toute la *Naissance* (dès la première phrase, refus du concept) puisqu'elle reconduit à la nature artiste de l'homme, à "la domination de l'art sur la vie"<sup>94</sup>. Il est du ressort même de l'art de puiser jusqu'aux tréfonds de l'être une sagesse qui ne se révèle toujours que par un jaillissement d'images et d'apparences analogiques. C'est pourquoi Nietzsche pose l'art comme l'activité proprement métaphysique de l'homme, c'est-à-dire celle qui le porte au-delà de lui-même et de ses facultés, sans pourtant franchir le seuil de sa peau et de ses muscles, quelque part entre ciel et terre.

### Une pensée du corps

Être assis le moins possible; ne se fier à aucune pensée qui ne soit née en plein air et par un libre mouvement - dans laquelle les muscles aussi ne célèbrent une fête.

Nietzsche, *Ecce Homo*

Une telle conception de la vérité et du langage nous ramène justement à la texture physique de la réflexion nietzschéenne. D'une part,

---

<sup>93</sup> C. Lévesque, *op. cit.*, p.28.

<sup>94</sup> F. Nietzsche, *Ecrits posthumes, op.cit.*, p.289.

toute réalité n'est plus que la manifestation superficielle d'une vérité plus profonde et inaccessible, d'où le symbolisme universel de l'art, fondé dans le langage. Car le langage conceptuel cède sa place à un langage "intuitif des impressions premières" qui, pour s'exprimer, puise dans toutes les ressources de l'art. D'autre part, cette manifestation langagière et artistique, seul mode d'accès à une vérité toujours étrangère, jaillit d'une lutte des instincts apolliniens et dionysiaques, stimule les sens et les passions. Ainsi, la métaphysique d'artiste de Nietzsche *n'a de métaphysique que le nom* puisqu'elle s'adresse tout entière au corps. Il ne faut toutefois pas réduire le nietzschéisme à un empirisme. Car si la fragilité et la futilité du concept ne peuvent traduire la nature profonde des choses, "il n'est pas [davantage] vrai que l'essence des choses se manifeste dans le monde empirique"<sup>95</sup>. L'intuition que Nietzsche préconise n'est ni empirique, ni intellectuelle, ni métaphysique. C'est une intuition métaphorique, c'est-à-dire enracinée dans le langage et fournissant un accès toujours médiat au fond des choses. Le corps chez Nietzsche se fait donc, lui aussi, symbole du langage.

Il n'est dès lors plus étonnant que Nietzsche déploie toutes les richesses de l'analogie du rêve et de l'ivresse, états habituellement propres au corps, dans son portrait d'Apollon et Dionysos. Il n'y a plus chez Nietzsche de langage propre et figuré; les deux formes se chevauchent. L'inadéquation entre le dieu Apollon et l'état physiologique du rêve est donc évidente et volontaire de la part de Nietzsche; elle relève de la nature même de l'analogie. Parce qu'au fond, le bien-être dans lequel nous plonge la réalité du rêve, bien qu'incohérente et parfois d'une violente intensité,

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, p.285.

ressemble étrangement à l'assurance lumineuse d'Apollon qui cache en fait des noirceurs profondes. Et l'ivresse, à l'instar de Dionysos, jette dans l'oubli et libère des règles et des limites qu'on transgresse alors dans la joie la plus débridée.

Paradoxalement, la seule manière de joindre l'inassimilable, c'est-à-dire l'existence, le monde d'une part, et l'essence d'autre part, consiste à y intercaler un monde intermédiaire. "Un nouveau monde symbolique est donc nécessaire, un symbolisme du corps tout entier, non pas seulement des lèvres, du visage, de la parole, mais de l'ensemble des gestes qui dans la danse agitent tous les membres rythmiquement"<sup>96</sup>. Et qu'évoque ce nouveau monde symbolique si ce n'est le chœur tragique? Or pour Nietzsche, du chœur tragique à la tragédie, il n'y a qu'un pas. On verra plus loin qu'en effet, toutes les forces à l'œuvre dans la tragédie sont déjà en ébullition dans le chœur, d'où l'affirmation : "*la tragédie est née du chœur tragique* et (...) à l'origine elle n'était que ce chœur et rien que lui"<sup>97</sup>. Ainsi, le nouveau monde que Nietzsche met en branle ouvre l'espace de l'art tragique, qui coïncide en fait avec l'espace de l'art total, lieu de l'entre-deux où l'existence est suppléée et pleinement justifiée.

### La tragédie, l'art total ou la vie

"L'enchaînement des scènes et l'évidence des tableaux révèlent une sagesse plus profonde que tout ce que le poète est capable par lui-même d'enfermer dans les mots ou les concepts."  
Nietzsche, *Naissance*, p.116.

---

<sup>96</sup> *Naissance*, p.49.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p.66.

Avec une telle symbolique du corps et du langage, on perçoit mieux chez Nietzsche la nécessité de retracer l'espace de la tragédie pour y déployer son esthétique. Et comme cette esthétique se réclame d'entrée de jeu d'Apollon et de Dionysos, on devine que son déploiement s'effectue sous l'assaut des forces apolliniennes et dionysiaques, à la jonction des arts plastiques et non-figuratifs. Mais comment Apollon et Dionysos s'inscrivent-ils dans cet espace tragique, ou plutôt comment le forgent-ils, c'est ce qu'il nous reste à démystifier. Pour y parvenir, une brève incursion parmi les composantes de la tragédie semble s'imposer afin de saisir la filiation de la musique, du mythe, du chœur et du drame avec les dieux antiques.

Ce qui s'impose de prime abord, c'est le recoupement de la figure dionysiaque et de la musique tragique. Nietzsche présente déjà dans le titre de son œuvre l'étroite filiation entre la tragédie et la musique: *La naissance de la tragédie enfantée par l'esprit de la musique*. Or quelques chapitres plus loin, on apprend que l'art non-figuratif propre au dionysiaque correspond bel et bien à la musique dans ce qu'elle a de plus essentiel. Pourtant, l'attribution d'un art musical à Dionysos constitue une entorse à la mythologie et à la philologie. Cette erreur flagrante, parmi d'autres semblablement offensantes, vaudra à Nietzsche, avec raison d'ailleurs, les critiques les plus acerbes. Mais il ne s'agit pas de détrôner Apollon dont la grâce et l'harmonie continuent d'enfanter une musique mélodieuse et limpide. En fait, la musique que Nietzsche assigne à Dionysos, il la puise au chœur de la tragédie dont, cette fois, on ne peut nier l'allégeance dionysiaque<sup>98</sup>. En effet, le chœur tragique, dont naît la

---

<sup>98</sup> Voir *supra*, note 8.

tragédie, condense en lui toutes les ressources de la danse, de la musique et du verbe. Sa psalmodie verbale et gestuelle scande l'œuvre tragique, l'irradie, et traduit ainsi, par sa discordance et son étrangeté, l'horreur propre au tragique<sup>99</sup>. La musique que préconise Nietzsche est en quelque sorte le résidu, la forme brute de cette musique monophonique apollinienne à laquelle adhérait Platon. Au-delà du "ressac rythmique" déjà connu de la musique apollinienne, Nietzsche décrypte "l'élément qui constitue le caractère de la musique dionysiaque, et par là le caractère de la musique en général, c'est-à-dire le pouvoir commotionnant du son"<sup>100</sup>. Par la violence du son brut, la musique transgresse l'ordre de la parole et devient cri, rompt l'harmonie pour se faire dissonance. "Représentons-nous dès lors (...) la musique extatique des fêtes dionysiaques retentissant en accents magiques et ensorcelants, et laissant éclater à grand fracas jusqu'à la stridence du cri, toute la *démésure* de la nature exultant dans la joie, la souffrance ou la connaissance!"<sup>101</sup>. Par son extase et sa dissonance, la musique à laquelle nous initie Nietzsche partage indiscutablement quelque chose de l'*hybris* dionysiaque, la profondeur et l'universalité du fond originel, sans pourtant s'y confondre puisque, travaillée également par une force apollinienne, elle demeure toujours symbole: "c'est à la contradiction et à la douleur qui sont au cœur de l'un originaire que se réfère *symboliquement* la musique et, par là, elle *symbolise* une sphère antérieure et supérieure à toute manifestation"<sup>102</sup>.

---

<sup>99</sup> *Naissance*, p.91-92.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p.48.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p.55.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p.65. Nous soulignons.

Une telle interprétation de l'essence dionysiaque de la musique annonce donc l'antériorité symbolique de celle-ci sur la poésie et le langage en général - comme sur tout autre substitut analogique. Dionysiaque d'une part, la musique "est l'idée immédiate de cette vie"<sup>103</sup>; apollinienne d'autre part, cette essence profonde de la musique se manifeste toujours comme volonté dont se nourrit tout artiste dans ses productions imagées. En ceci, la musique constitue en quelque sorte le symbole premier de l'Un originaire. Mais considérant l'étrange jeu auquel s'adonne Nietzsche dans l'élaboration d'une impossible hiérarchie ontologique, évoquant plutôt la déconstruction de toute hiérarchie, cette primauté accordée à la musique sonne faux: "l'apparence est ici le reflet de l'éternel antagonisme (...). Mais de cette apparence s'élève (...) un nouveau monde d'apparences semblable à une vision, mais dont ceux qui restent prisonniers de la première apparence ne voient rien"<sup>104</sup>. Ainsi, à l'instar de Schiller, Nietzsche croit qu'un *état musical* précède et suscite la naissance d'images poétiques inspirant ensuite au poète ses vers ou ses proses. C'est donc parce qu'elle est essentiellement musicale que la tragédie accède à une signification métaphysique de l'existence et sert de cadre à l'esthétique nietzschéenne. Car au-delà des mots, "ce sont (...) ces modulations [des lignes mélodiques que suivent les personnages tragiques], qui font que les relations entre les choses nous deviennent perceptibles de façon tangible et nullement abstraite"<sup>105</sup>. Voilà d'ailleurs pourquoi Nietzsche réhabilite Archiloque, père de la chanson populaire, contre la figure apollinienne d'Homère. En effet, la chanson populaire révèle la racine musicale de la poésie. La forme

---

<sup>103</sup> *Ibid.*, p.114.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p.54.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p.140.

strophique, inspirée de la mélodie, trahit la vaine prétention des mots: "le langage [ne fait que] tendre de toutes ses forces à *imiter la musique*"<sup>106</sup>.

Mais inversement, c'est parce que la musique prend la forme tragique qu'elle peut atteindre à une telle signification, ce qui remet en question cette fameuse préséance de la musique. En effet la violente force de la musique ne peut absolument pas s'exercer sans le support titanesque du récit qu'est le mythe. "Le mythe nous protège de la musique tout en étant le seul à pouvoir lui donner la plus haute liberté"<sup>107</sup>. Car, à la disposition musicale vient se greffer le pathos du mythe qui donne à la musique son contenu et son effet. Ce pathos consiste en un mélange de grandeur magnanime et de terrible souffrance qui terrassent les héros mythiques et fournissent ainsi la matière première de la musique. Mais réciproquement, la musique insuffle vie au mythe, elle l'accomplit<sup>108</sup> en lui donnant un sens car "le mythe ne trouve en aucune façon son objectivation adéquate dans le langage parlé"(116). C'est en effet l'esprit de la musique qui traduit l'étrange et indicible plaisir puisé dans la souffrance du mythe tragique. Car comment expliquer autrement l'état du spectateur autant que celui de l'acteur et de l'auteur, qui se plaisent à voir s'anéantir les beaux exemples de la grandeur humaine? À ceci la musique répond que les héros tragiques sont des êtres de transgression qui se butent à de

---

<sup>106</sup> *Ibid.*, p.63. Il est tentant de rapprocher cette affirmation de l'interprétation de Platon. Deux choses s'y opposent pourtant. D'une part, le recours aux italiques chez Nietzsche traduit habituellement une volonté de s'écarter du sens communément admis des mots, sens qui s'avère souvent pétri de platonisme. D'autre part, il faut inscrire cette assertion dans la foulée de la fulminante critique nietzschéenne du langage (*supra*, p.35-38). Nietzsche *déconstruit* le langage parce que celui-ci a la fausse prétention de révéler, de transmettre un sens préexistant aux choses. Le nouvel -et seul- espace que Nietzsche ménage au langage est *disloqué* (*supra*, p.37) de façon telle qu'il ne permet plus l'imitation.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p.137.

<sup>108</sup> *Ibidem*.



terribles contradictions mais dont ils triomphent pourtant avec un mélange d'extrême souffrance et de profonde joie. Ce plaisir, parce qu'il ne suit pas les règles de la loi morale (Kant) et ne découle d'aucune logique cathartique (Aristote), est purement esthétique et donc supérieur en ce qu'il supplée à la réalité et transfigure la vie. Ainsi l'art tragique accomplit la mission qui revient à toute forme d'art.

Dire en effet que dans la vie, tout se passe réellement de manière aussi tragique n'expliquerait rien de la naissance d'une forme d'art, s'il est vrai que l'art n'est pas seulement une imitation de la réalité naturelle, mais bien un supplément métaphysique de cette réalité, placé à côté d'elle afin de la surmonter. Le mythe tragique, pour autant qu'il relève de l'art, participe pleinement de cette transfiguration métaphysique qui constitue la fin de l'art en général.<sup>109</sup>

Cette réciprocité du mythe et de la musique a encore besoin du corps du chœur pour exprimer ce plaisir supérieur. "Par le chant et la danse, l'homme manifeste son appartenance à une communauté supérieure..."<sup>110</sup> En effet, le chœur constitue la première forme de la tragédie puisqu'il fait la jonction de tous les éléments apolliniens et dionysiaques propres à l'art tragique. Là s'entremêlent la dissonance et l'harmonie de la musique, la contradiction et le plaisir du mythe, qui trouvent leur première expression tragique dans le chant et la danse des choreutes. Par les ressources du chant et de la danse, le chœur évoque la métamorphose de soi, cette dépossession qui s'empare des servants de Dionysos dans la célébration qui lui est dédiée, le dithyrambe. Mais la cadence et le rythme apollinien du chœur ponctuent la fureur insoutenable qui caractérise habituellement cette fête pour en offrir une

---

<sup>109</sup> *Ibid.*, p.152.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p.45.

vision, un symbole dans le chœur tragique. Le choreute "a désappris de marcher et de parler et, dansant, il est sur le point de s'envoler dans les airs. Ses gestes disent son ensorcellement"<sup>111</sup>. L'action tempérée du drame qui se produit sur la scène où marchent maintenant les acteurs, a donc déjà perdu de son intensité dionysiaque. Elle ne constitue qu'une projection du chœur. Et plus le langage du drame parle, s'articule et se conceptualise, plus il s'éloigne du corps et du cri. Apollon congédie alors Dionysos et dénature ainsi la tragédie.

D'ailleurs Nietzsche privilégie la tragédie d'Eschyle contre celle d'Euripide parce qu'elle maintient la prépondérance du chœur à laquelle répond la configuration même de l'espace scénique originel. En fait, Euripide incarne le déclin de l'art tragique à cause de l'importance qu'il accorde à l'articulation du drame. Sophocle avait déjà commencé ce déplacement vers le drame en augmentant le nombre d'acteurs évoluant sur la scène. Mais Euripide s'acharne à clarifier et expliquer l'évolution du drame qui conservait jusque là une part de mystère. Non seulement il relègue le chœur à un rôle accessoire, il développe et épure le discours des acteurs afin que ceux-ci se fassent entendre, afin que rien n'échappe à la compréhension des spectateurs. Selon Nietzsche, Euripide est en fait sous l'influence d'un maître détestable: Socrate, le dialecticien et logicien pur, qui privilégie l'intellect au détriment du corps, et la vertu contre la vie, est le véritable responsable de la dégénérescence du tragique.

En fait, la filiation qu'établit Nietzsche entre Socrate et Euripide est de l'ordre des idées plutôt que de l'histoire réelle, factuelle, évitant ainsi de

---

<sup>111</sup> *Ibidem.*

justesse, encore une fois, l'accusation de *fraude philologique*. Il y a une *tendance* socratique chez Euripide. Ses constructions dramatique suivent les règles de ce que Nietzsche appelle le *socratisme esthétique* - et non l'esthétique socratique, qui serait une impossibilité en soi puisque Socrate éradique toute possibilité d'esthétique en chassant la tragédie de la cité. En d'autres mots, la démarche artistique d'Euripide se fonde sur les préceptes mêmes de la philosophie socratique.

Comme Platon, Euripide entreprit de montrer au monde ce qu'était le contraire d'un *poète déraisonnable*. Son principe esthétique fondamental: *tout pour être beau, doit être rationnel, doit se comprendre, je l'ai dit, en parallèle au principe socratique selon lequel tout, pour être bon, doit être conscient*. Conformément à quoi, nous sommes donc autorisés à considérer Euripide comme le poète du socratisme esthétique.<sup>112</sup>

Toutefois, si allusive soit-elle, cette relation entre Socrate et Euripide s'appuie indéniablement sur les nombreuses rumeurs et légendes de l'époque, ainsi que sur les comédies d'Aristophane. Selon ces rumeurs et légendes, Socrate, quoique pourfendeur illustre de la tragédie, aurait aidé Euripide à écrire ses tragédies auxquelles il se serait d'ailleurs empressé d'assister. Socrate et Euripide se trouvent aussi réunis par leur sagesse d'une part, dans l'oracle de Delphes, et pour leur malveillante séduction et leur nuisance d'autre part, d'après les tenants de la tradition. Sans se justifier davantage, Nietzsche affirme son adhésion à ces opinions communes: "Sans vouloir ici me mettre à défendre les instincts profonds d'Aristophane contre de telles attaques - ce n'en est pas le lieu -, je continuerai cependant à recourir au sentiment qui fut celui des anciens pour établir l'étroite parenté qui lie entre eux Socrate et Euripide"<sup>113</sup>.

---

<sup>112</sup> *Ibid.*, p.96.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p.97-98. Cette adhésion à l'opinion au détriment de la vérité fait partie de la croisade philosophique de Nietzsche. Voir à ce sujet R. Wiehl, *op. cit.*, p. 28: "la pensée de

Mais qu'est-ce que le tragique à l'oreille de Nietzsche? Avec ce jaillissement dionysiaque de souffrance et de joie puisées dans une quasi communion avec la nature, Nietzsche ne tombe-t-il pas dans les ornières déjà creuses du romantisme et de son lyrisme? Cette question, Nietzsche se la pose lui-même pendant et après la *Naissance*<sup>114</sup> pour éviter l'écueil des catégorisations esthétiques modernes. Il y a un lyrisme indéniable chez Nietzsche puisqu'après tout, le chœur qui constitue la tragédie et dont il fait si grand cas, chante, crie et danse au rythme de ses passions et pulsions les plus profondes. Cet épanchement des passions découle de la souffrance émanant de la contradiction originaire. Mais à ce stade dionysiaque de la dynamique créatrice, le choreute s'est démis de sa subjectivité. Il faut se rappeler que le processus même de formation du chœur s'enclenche avec la métamorphose, l'oubli de soi. Le lyrisme du chœur n'est pas un lyrisme du *je* tel qu'on le détermine habituellement car "il s'avère impossible de penser le sujet, l'individu voulant et poursuivant ses fins égoïstes, autrement que comme l'adversaire - et non l'origine - de l'art"<sup>115</sup>. La nature même du chœur qui renvoie à la danse et au groupe suggère cette sortie hors de soi et cette intrusion de l'autre, de l'étranger, et écarte la possibilité d'une effusion subjective. "Le *je* du poète lyrique retentit depuis l'abîme de l'être; sa *subjectivité*, au sens de l'esthétique moderne, est pure chimère"<sup>116</sup>.

---

Nietzsche vise moins la vérité que la persuasion, moins la connaissance désintéressée que la simple expression d'une opinion au service de la vie."

<sup>114</sup> *Naissance*. p.34, ainsi que pp.57-61.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p.61.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p.58.

En réaction à l'hermétisme des catégories modernes de l'art objectif et subjectif, et pour justement éviter qu'on relègue son art tragique dans l'une ou l'autre, Nietzsche va encore au-delà de l'opposition traditionnelle. Mixant ces règles toujours considérées comme hétérogènes, il baptise l'art de lyrisme objectif. Car selon lui, "toute cette opposition du subjectif et de l'objectif (...) est sans pertinence aucune en esthétique"<sup>117</sup>. Et cette lyrique objective s'applique tout aussi bien à l'art de la tragédie qu'à celui de la poésie ou de la peinture. Nietzsche recourt ici à l'exemple de la poésie pour définir cette lyrique objective, en ne faisant du passionné Archiloque et du flegmatique Homère que deux moments différents d'un même processus. Mais ce processus rejoint celui du peintre Raphaël dans l'exécution de sa *Transfiguration* ou du satyre dans l'accomplissement du chœur tragique. Pour Nietzsche, l'état créatif et artistique, qui coïncide aussi avec l'essence éternelle de l'art, c'est d'être "à la fois sujet et objet, poète, acteur et spectateur"<sup>118</sup>.

### Conclusion: une esthétique originale

Il ressort de tout ceci que Nietzsche rompt avec le reste de l'histoire esthétique et philosophique. En effet, déjà en récupérant les deux figures d'Apollon et de Dionysos, et en alliant à cette riche ressource mythique la dimension "physiologique" de pulsion, de forces vitales, Nietzsche met de l'avant une esthétique tout à fait originale. D'une part, il est vrai, il emprunte beaucoup aux Grecs, les figures d'Apollon et de Dionysos, l'importance de l'*agôn* (combat, compétition) dans la vie des Grecs en

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, p.61.

<sup>118</sup> *Ibidem.*

général, tant sur la place publique que dans l'amphithéâtre de Dionysos. D'autre part, il n'y a aucun doute qu'à ce stade, il est encore fortement impressionné par son maître Schopenhauer et par le sublime kantien<sup>119</sup>. Mais de l'amalgame de ces deux influences se dégage un sens de l'esthétique typiquement nietzschéen, quoique Nietzsche dise le déceler chez les Grecs. "Ces noms [Apollon et Dionysos], nous les empruntons aux Grecs, lesquels, pour qui les comprend, ont donné à entendre le sens profond et la doctrine secrète de leur intuition esthétique non pas, certes, dans des concepts, mais dans les figures incisives et nettes de leur panthéon"<sup>120</sup>.

Ce que Nietzsche comprend et admire des Grecs préplatoniciens, leur génie, c'est l'économie du concept, leur silence conceptuel au profit d'une éloquence, d'une richesse et d'une clarté de l'image, des figures sculptées en frises de leur temples. Or, qu'est l'esprit dionysiaque qui se dissémine comme un souffle à travers le texte de la *Naissance* et prend soudain forme dans les figures les plus diverses si ce n'est justement une *contre-doctrine*?<sup>121</sup>. En jetant un pont jusqu'aux Grecs préplatoniciens, c'est donc toute l'histoire de la philosophie que Nietzsche enjambe comme un vulgaire accident de parcours parce que, justement, cette histoire se développe entièrement sous le signe et sous le joug du concept, de l'Idée toute puissante. Dès la première phrase de la *Naissance*, aux premiers balbutiements de son œuvre, Nietzsche annonce les traits de son projet

---

<sup>119</sup> Il s'en fait d'ailleurs lui-même le reproche dans son *Essai d'autocritique*, rédigé une dizaine d'années après la *Naissance* mais qui lui sert désormais de préambule. Voir p.32. Nietzsche se dégage pourtant de son maître Schopenhauer dès la rédaction de la *Naissance*, notamment au sujet du lyrisme. Voir p.60.

<sup>120</sup> *Naissance*, p.41.

<sup>121</sup> Voir *Naissance*, p.32.

philosophique les plus déterminants pour la postérité. "Nous aurons fait en esthétique un grand pas lorsque nous serons parvenus non seulement à la compréhension logique mais à l'immédiate certitude intuitive que l'entier développement de l'art est lié à la dualité de l'*apollinien* et du *dionysiaque* (...)"<sup>122</sup>.

Si le premier trait de la différence nietzschéenne est le refus d'une logique conceptuelle au profit d'une symbolique de l'intuition, le second et non moins principal de ces traits consiste en l'irréductible dualité à la source de l'art - et de tout phénomène - permettant son émergence. Ici, Nietzsche fait peut-être figure de philosophe dans l'objet de sa recherche: l'origine, en l'occurrence celle de l'art, consacre son titre ultérieur de généalogiste. Mais il se distingue féroce de ses confrères philosophes dans la nature hybride qu'il accorde d'emblée à cette origine<sup>123</sup>. Alors que l'étonnement des philosophes les a sereinement poussés dans la voie de l'Être, hissés jusqu'au Bien ou à l'Un, ramenés dans la sphère d'une subjectivité toute puissante, l'étonnement de Nietzsche va jusqu'à l'effroi, ne s'épuisant dans aucune source ultime et unique. "Notre philosophie doit ici commencer non pas par l'étonnement, mais par l'effroi"<sup>124</sup>. La duplicité d'Apollon et Dionysos dans le jeu de l'origine écarte Nietzsche de la quête métaphysique traditionnelle. D'entrée de jeu, l'origine se présente en quelque sorte comme absence d'origine puisque, comme l'indique l'analogie de l'engendrement, cette origine est toujours divisée et divisible.

---

<sup>122</sup> *Ibidem*.

<sup>123</sup> Voir à ce sujet également, M. Foucault, *op. cit.*, p.150 et subséquentes.

<sup>124</sup> Nietzsche, *Ecrits posthumes*, *op. cit.*, p.99.

Cette scission ne doit toutefois pas rappeler la ligne, bien définie depuis l'Antiquité, départageant voire opposant l'être au non-être, le fini à l'infini, l'immobile au mouvement, la raison aux passions, et, depuis la modernité, le sujet à l'objet. D'abord, la dualité ici en question ne cristallise pas une opposition immuable, dans laquelle les termes, étanches, demeurent à l'intérieur des limites bien définies de leur essence. Ensuite, l'opposition métaphysique traditionnelle s'instaure sous le signe d'une hiérarchie où un terme domine l'autre et finit toujours par en triompher dialectiquement, dans toute la pureté de son unité. Or l'apollinien et le dionysiaque de Nietzsche, bien que d'inégales forces, s'affrontent sur le même terrain, celui de l'art et de la vie. Leur opposition prend la forme d'un combat perpétuel au gré duquel ils s'interpénètrent. Et plutôt qu'une victoire décisive, de périodiques réconciliations surviennent au cours de cette lutte sans fin. Mais même cette résolution passagère maintient l'hybridité des forces en présence.

Ces deux impulsions si différentes *marchent de front*, mais la plupart du temps en conflit ouvert, s'excitant mutuellement à des productions toujours nouvelles et de plus en plus vigoureuses afin de perpétuer en elles ce combat de contraires (entre lesquels le mot "art" qu'on leur attribue en commun ne fait qu'apparemment jeter un pont), jusqu'à ce qu'enfin, par un geste métaphysique miraculeux de la "volonté" hellénique, elles apparaissent accouplées l'une à l'autre et, dans cet accouplement, en viennent à engendrer l'oeuvre d'art à la fois dionysiaque et apollinienne, la tragédie attique.<sup>125</sup>

Si l'originalité de l'esthétique nietzschéenne se mesure à l'aune de la tradition philosophique, il faut voir comment elle s'en sort face au platonisme lui-même, dans lequel s'enracine cette tradition bafouée par Nietzsche. Avec ce second chapitre s'ouvre un écart de nature et de forme

---

<sup>125</sup> *Naissance*, p.41-42. Nous soulignons.



entre les pensées respectives de Nietzsche et de Platon, qui s'ajoute à la distance temporelle les séparant déjà. Il s'agit dès lors de les confronter l'une à l'autre afin que surgisse ce qui mérite qu'on les réunisse toutes deux dans une même étude.

### Chapitre 3

À la lumière de deux premiers chapitres, on peut se questionner quant à la pertinence d'une mise en rapport des esthétiques platonicienne et nietzschéenne. Questionnement qui a probablement germé très vite et longuement mûri dans l'esprit d'un lecteur resté perplexe devant l'incongruité des deux réflexions. Questionnement, donc, qui arrive à *point*, puisqu'il constitue à la fois l'objet du présent chapitre et le but de l'ensemble de cette recherche.

Il y a en effet une étrange distance qui sépare les mondes esthétiques de Platon et de Nietzsche. Pour Platon, l'art constitue une activité humaine dégradante, parce qu'elle s'adresse aux sens, parmi d'autres bien plus nobles: l'éthique, la politique qui concernent l'intellect et font l'essence de la philosophie, science théorétique par excellence. L'œuvre d'art qui résulte de cette activité rébarbative forge le monde de l'imitation, encore plus dégradé dans l'échelle de l'être que le monde sensible parce qu'il *reproduit* celui-ci avec encore plus d'imperfection. L'essence de l'art s'inscrit donc dans un rapport mimétique hiérarchisé, à sens unique, où l'œuvre n'existe que par son modèle qui la dépasse. Et même si Platon récupère favorablement la *mimêsis* qui définit l'activité artistique pour en faire la structure de l'activité philosophique, cette *bonne mimêsis* porte les stigmates de la *mauvaise*, c'est-à-dire l'ancrage dans le sensible, et l'art demeure ainsi sous l'emprise d'une visée éthico-philosophique supérieure.

Quant à Nietzsche, en retraçant l'histoire de l'art tragique, il en dégage l'essence de l'existence humaine. L'art, à l'instar de la tragédie, est la conjonction, l'affrontement, sur le même terrain, des forces vitales qui animent toutes choses dans la nature, dans l'histoire comme dans l'homme. Ces forces, celles entre autres de l'ivresse et du rêve, traduisent à la fois l'instinct de transgression qui pousse l'homme au-delà de toute limite; et l'instinct de l'apparence qui prend le relais, en voilant de beauté l'horreur et la souffrance de l'irréductible contradiction que l'homme a pressentie dans le mouvement de son *ekstase*.

À l'univers lumineux (il faut sortir de la caverne pour *voir* le Bien-soleil), statique et symétrique de la *mimêsis*, l'univers labyrinthique (il faut prêter l'oreille) de l'art nietzschéen ne se mesure pas. Platon représente d'ailleurs le monde par une ligne droite, graduée selon la valeur ontologique, la réalité imitée figurant au troisième et dernier degré, loin derrière l'Un. Cette géométrie perd toutes ces règles dans l'espace indéfini de la tragédie nietzschéenne. C'est un univers aux multiples horizons, où se meuvent et s'interpénètrent les forces symbolisantes de la nature et de l'homme puisqu'il n'y a de réel que symbolisé. Pour Nietzsche le monde est art et l'art est monde. Il reste pourtant une mince correspondance entre ces deux univers esthétiques, correspondance à partir de laquelle s'étend cependant toute la trame de leurs différences. Chez les deux auteurs, l'art fait le pont entre deux mondes: entre Apollon et Dionysos chez Nietzsche; entre le monde illusoire et le monde intelligible chez Platon. Mais pour Platon, l'art ne vaut pas en lui-même. Il n'est qu'un médium, un moyen de s'éloigner

du monde sensible pour tendre le plus possible vers le monde intelligible. Platon veut accéder au monde des Formes pures à *la place de s'empêtrer* dans le monde faussaire des sens. Alors que Nietzsche veut à *la fois*<sup>126</sup> Apollon et Dionysos sans pourtant perdre le caractère de chacun dans une fusion totale. L'art jette donc un pont qui réunit tout en mettant à distance des deux rives que sont Apollon et Dionysos, pont qui détermine le seul espace où l'homme vit et désire vivre. On verra d'ailleurs avec Derrida l'importance de cet espace de l'*entre*, qui répond peut-être à l'*antre* de la caverne platonicienne.

Nous avons donc ici un *monde intermédiaire* entre la beauté et la vérité: ce monde permet l'union de Dionysos et d'Apollon. (...) il dépasse la beauté et ne cherche pourtant pas la vérité. Il reste flottant entre les deux. Il tend non pas à la belle apparence, mais tout de même à l'apparence, non pas à la vérité, mais au vraisemblable. (Symbole, signe de la vérité.)<sup>127</sup>

### Le langage: à la croisée de l'art et de la philosophie

À la lecture des chapitres précédents, un premier élément de comparaison semble toutefois s'imposer avec force: l'importance du langage (ou du discours chez Platon) et sa filiation étroite avec la musique. D'une part, l'œuvre esthétique de Nietzsche repose essentiellement sur une conception du langage à la limite de la musique. D'autre part, la critique de la *mimêsis* platonicienne s'ouvre sur la prépondérance des discours dans la musique. Le lien langage-musique semble ainsi restituer les rôles respectifs de maître et d'élève à Platon et Nietzsche. Au départ pourtant, cette filiation de la musique et

---

<sup>126</sup> *Naissance*, p.152.

<sup>127</sup> F. Nietzsche, *Écrits posthumes*, op. cit., p.61.

du langage (poésie) constitue un trait de la Grèce antique même. En témoigne le mot *mousikê* qui, à lui seul, réunit lyrisme, chant, poésie et tout ce qui a trait aux muses, en une connotation beaucoup plus large que notre équivalent moderne *musique*. Ce n'est donc pas l'originalité du lien langage-musique qu'on veut ici souligner chez les deux auteurs puisqu'à ce titre, ils n'ont en partage que leur relation à la Grèce, Platon en tant qu'Hellène et Nietzsche, en tant qu'helléniste. Il s'agit plutôt de mettre en relief la structure de ce lien qui semble à première vue commune aux deux auteurs, mais qui annonce en fait leur différence fondamentale.

En effet, si les deux philosophes accordent au rapport langage-musique une place privilégiée dans leur réflexion sur l'art, ce rapport ne s'articule pas du tout de la même façon. L'approche platonicienne de la musique est analytique. Platon reste fidèle à la tradition en instituant la musique comme discipline fondamentale de l'éducation. Il brise toutefois l'homogénéité de la musique grecque traditionnelle en la disséquant jusqu'à voir bien délimitées ses trois parties: les discours (ou la parole), l'harmonie et le rythme. Et bien que l'importance des discours au sein de la musique chez Platon l'emporte sur l'harmonie et le rythme<sup>128</sup>, ces discours n'en demeurent pas moins une *composante*. "Or, comprends-tu les discours dans la musique, ou non? - Je les y comprends"<sup>129</sup>. Alors que chez Nietzsche, le rapport langage-musique ne suit pas une telle hiérarchie. La dissection qu'opère le platonisme

---

<sup>128</sup> Rappelons-nous que rythmes et harmonies doivent se conformer aux discours selon trois passages du livres III. Voir *supra*, note 37. Ce que renchérit L. Brisson en faisant des arts harmonique et rythmique des imitations d'imitations. Voir *supra*, note 38.

<sup>129</sup> *République*, 377a.

tend à faire oublier "le lien naturel entre la langue des mots et la langue des sons"<sup>130</sup>. En ce sens, Nietzsche est plus classique que Platon. Il reste que cette composante des discours, puisque s'y subordonnent le rythme et l'harmonie et parce qu'elle relève à son tour de l'âme<sup>131</sup>, domine en quelque sorte l'ensemble de la discipline musicale: "(...) nous racontons *d'abord* des fables aux enfants (...). Voilà pourquoi je disais que la musique doit venir *avant* la gymnastique"<sup>132</sup>. À cette préséance du langage dans l'art musical (si l'on prend ce dernier dans son acception large) chez Platon semble faire écho l'enracinement de l'art tragique dans le langage métaphorique nietzschéen. En effet, c'est le tableau du langage qui donne toutes ses couleurs à l'art tragique: à l'instar de l'essence des choses toujours décallée par rapport aux mots, travestie par leur contingence, le délire dionysiaque que pressent l'homme-artiste se révèle toujours nimbé d'un voile de beauté apollinienne. Mais si le langage-métaphore de Nietzsche se profile à l'*arrière-plan* de sa dynamique artistique, les discours passent à l'*avant-plan* de la critique de la *mimêsis* platonicienne, et pour une tout autre raison.

En fait, c'est l'existence de cette raison même, de cette justification du rôle des discours chez Platon qui l'écarte vertigineusement de Nietzsche. Le discours est premier par rapport à l'harmonie et au rythme dans la composition de la musique *parce qu'il* relève directement de l'âme. "Assurément, ils [l'harmonie et le rythme] doivent s'accorder aux paroles. -Mais la manière de dire et le

---

<sup>130</sup> F.Nietzsche, *Écrits posthumes*, p.28.

<sup>131</sup> *République*, 399c.

<sup>132</sup> *Ibid.*, 376e-377a. Nous soulignons.

discours lui-même, ne dépendent-ils pas du caractère de l'âme? - Comment non?"<sup>133</sup> D'ailleurs, Platon compare l'âme à un livre où sont écrits des discours<sup>134</sup>. Or, on sait que la tripartition platonicienne de l'âme fait de la raison l'élément qui doit dominer sa large part irrationnelle. Si la parole précède l'harmonie et le rythme dans l'art musical, si elle retient tant l'attention de Platon, c'est donc parce qu'elle est porteuse d'un *logos*, d'une raison, d'une pensée dont elle reproduit en quelque sorte l'image<sup>135</sup>. Alors que le rythme et l'harmonie, parce qu'ils imitent cette image qu'est déjà le discours<sup>136</sup>, s'éloignent du *logos*. Mais même cette sagesse-image de la parole, copie d'une sagesse plus élevée, relève de l'opinion et peut ainsi déroger de la vérité pleine et entière qui siège dans l'âme. D'où la nécessité de contrôler les discours poétiques comme le fait Socrate au livre II de la *République*.

Mais à son tour, la jeune âme se nourrit et se forme à partir des discours. "Nous engagerons ensuite les nourrices et les mères (...) à modeler l'âme [des enfants] avec leurs fables bien plus que le corps avec leurs mains"<sup>137</sup> Ici pourtant, le pouvoir que l'harmonie et le rythme exercent sur l'âme semble détrôner les discours dans leur lien privilégié avec l'âme<sup>138</sup>. Mais n'est-ce pas justement parce que cette emprise sur

---

<sup>133</sup> *Ibid.*, 400d.

<sup>134</sup> Voir Platon, *Philèbe*, (trad. par E. Chambry), Paris, Garnier-Flammarion, 1969, 39 a. Nous reviendrons plus en détails sur ce passage longuement commenté par J. Derrida dans son texte de "La double séance" dans *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972.

<sup>135</sup> Rappelons-nous le passage du *Critias*, 107 b-c, cité au chapitre 1: "Ce que nous disons tous, tant que nous sommes, est forcément, n'est-ce pas, une imitation, une image."

<sup>136</sup> *Ibidem.* Voir aussi *République*, 400d.

<sup>137</sup> *Ibid.*, 377 c.

<sup>138</sup> Rappelons ce passage déjà cité au chapitre 1: "(...) le rythme et l'harmonie ont *au plus haut point* le pouvoir de pénétrer dans l'âme et de la toucher fortement (...)" *Ibid.*, 401d. Nous soulignons.

l'âme ne s'explique selon aucun logos que le rythme et l'harmonie doivent se ranger sous les discours, bridés en quelque sorte par ces derniers? Cette réciprocité des discours et de l'âme fait nécessairement surgir un troisième terme pur en fonction duquel on puisse juger de la qualité, de la valeur des deux autres, de l'âme puis des discours: le Bon, le Beau, le Vrai qui se résument dans le Bien. Le langage doit ainsi toujours rendre compte, se justifier au regard de l'instance supérieure du Bien-vérité. Les discours constituent donc le talon d'Achille de toute l'esthétique platonicienne puisque s'y déploie la *mimésis*. Là où s'opère le dédoublement du modèle et de la copie, là aussi s'engage la lutte du vrai contre le faux, du bon contre le mauvais. Curieusement d'ailleurs, dans les textes de Platon, les autres arts sont presque toujours à la remorque de la *mimésis* trouvée dans l'art de la parole:

Mais les poètes sont-ils les seuls que nous devons surveiller et contraindre à n'introduire dans leurs créations que l'*image* du bon caractère? Ne faut-il pas surveiller aussi les autres artisans et les empêcher d'introduire le vice, l'incontinence, la bassesse et la laideur dans la peinture des êtres vivants, dans l'architecture, ou dans tout autre art?<sup>139</sup>

Si la poésie domine la critique platonicienne des arts, c'est évidemment parce qu'elle constitue la base de l'éducation grecque et que les autres formes d'œuvres d'art s'en inspirent directement. Mais en conjuguant une certaine préséance de la *mimésis* discursive avec l'assujettissement mimétique des autres arts de la *mousikê* (relevant de la rythmique et de l'harmonique)<sup>140</sup>, on peut avancer qu'avec Platon, l'ambiguïté

---

<sup>139</sup> *Ibid.*, 401 b. Nous soulignons.

<sup>140</sup> Nous reconnaissons avec L. Brisson que d'une part "c'est d'abord dans les discours en général que se manifeste l'imitation"; et d'autre part la musique et la danse sont imitations d'imitations puisqu'elles relèvent du rythme et de l'harmonie qui doivent se régler sur les discours. Voir *supra*, p.17



mimétique des arts en général dérive de la *mimêsis* ancrée dans les discours. Les discours fournissent un modèle de *mimêsis* aux autres arts.

Cet effet d'entraînement des autres arts dans la foulée de la dynamique des discours est peut-être un autre trait que partagent les deux philosophes. Mais encore une fois, c'est d'une tout autre manière que la perspective langagière de Nietzsche entraîne dans son mouvement toutes les formes d'arts. Il faut évacuer tout rapport hiérarchique chez Nietzsche dans l'engrenage du langage et des autres arts. En fait, c'est peut-être justement en réponse à cette haute responsabilité du discours dans le procès platonicien de l'art que Nietzsche s'attarde d'abord à la question du langage. Si toute la tradition philosophique depuis Platon s'acharne à mesurer l'art à l'échelle de la chose en soi, et ainsi à le dénigrer ou le dévaloriser, c'est, selon Nietzsche, parce qu'elle reste fidèle à cette conception du langage où le mot reflète le réel. Le langage chez Platon préside à l'ordre de l'art parce qu'il s'avère plus près d'un *logos* dont il est le dépositaire et auquel il réfère<sup>141</sup>. Cette préséance du langage chez Nietzsche est fictive puisque les mots ne *traduisent* aucun sens, ils le *créent*, d'où leur essence métaphorique. La logique référentielle du langage n'est donc qu'illusion. Le langage ne suit et ne dérive d'aucun ordre rationnel qui le précède ou le transcende.

La genèse du langage ne suit en tout cas pas une voie logique, et l'ensemble des matériaux qui sont par la suite ce sur quoi et ce à l'aide de quoi l'homme de la vérité, le chercheur, le

---

<sup>141</sup> N'oublions pas que "la manière de dire et le discours lui-même (...) dépendent (...) du caractère de l'âme". Voir Platon, *République*, 400e ou *supra*, p.19.

philosophe travaille et construit, s'il ne provient pas de Sirius, ne provient en tout cas pas non plus de l'essence des choses<sup>142</sup>.

Le rapport du langage aux autres arts est donc le même que celui des formes, des lignes et des couleurs dans une œuvre picturale: éléments indissociables, inaliénables, mais toutefois interchangeables. La couleur compose une nouvelle forme, la ligne ajoute une teinte. Nietzsche élargit le champ du langage à toutes les formes d'art et inversement. Il n'y a plus de frontière entre le fond et la forme, entre la peinture, la musique, le chant et la danse. C'est "la langue des gestes et des sons"<sup>143</sup>.

En fait, le propos esthétique de Platon s'inscrit dans une réflexion sur l'éducation, mais s'avère entièrement et plus largement déterminé par une visée éthique. Si l'art (discours poétique ou autre) est automatiquement consigné à un statut d'image, c'est parce qu'il peut se présenter comme faux. D'ailleurs cette caractéristique est le premier aspect dont traite Platon à propos des discours. "Et il y a deux sortes de discours, les vrais et les mensongers? - Oui."<sup>144</sup> Or le faux n'a pas sa place au sein du monde intelligible de Platon. Il constitue un défaut d'être, la non-connaissance du vrai, la non-conformité avec le modèle qui est aussi l'essence. Mais, ce modèle auquel doit se conformer l'image coïncide ultimement avec la vertu. En effet, la fausseté du discours poétique se mesure autant à un modèle de vérité qu'à une rectitude morale. En témoigne d'abord la censure massive, par Socrate, de nombreux discours poétiques qui présentent les dieux ou les

---

<sup>142</sup> F. Nietzsche, *Écrits posthumes*, p.281.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p.65.

<sup>144</sup> Platon, *République*, 376 e.

hommes menés par leurs passions, injustes, faibles, ignorants ou courroucés, peu importe la validité objective du fait rapporté par le poète<sup>145</sup>. De plus, la seule exception que Socrate admet à la stricte nécessité de la vérité est d'ordre éthique: il reconnaît le mensonge utile, c'est-à-dire la vérité sacrifiée pour la sauvegarde de la cité<sup>146</sup>.

Camper l'art dans son statut d'image comme on l'a fait jusqu'ici ne suffit toutefois pas à montrer l'emprise spécifique de l'éthique sur l'esthétique. Jusqu'à maintenant en effet, le sort de l'esthétique se confondait à celui de la vie en général. Le statut de l'art rejoignait celui de l'ensemble du monde sensible, lui aussi copie du monde intelligible. L'enjeu éthique se détache de la cosmologie générale de Platon et détermine tout particulièrement la problématique esthétique au cours du dernier livre de la *République*. Là intervient un autre critère - cette fois-ci déterminant - de la lecture éthique de l'esthétique: l'utilité. Dépourvue de toute utilité, de toute finalité selon Platon, l'œuvre d'art marque sa distance par rapport au monde sensible et est ainsi reléguée à un tiers-monde, celui de l'imitation, où elle devient copie de copie.

Dans son cours sur Platon, Nietzsche traite longuement de cette racine foncièrement éthique du discours platonicien. Il refuse d'ailleurs de trouver chez son prédécesseur toute allégeance esthétique fondamentale. Bien qu'il y ait en lui un artiste, Platon est trop corrompu par la morale socratique pour tenir une opinion personnelle valable sur le phénomène artistique.

---

<sup>145</sup> À ce sujet, se reporter aux pages 16-17 du premier chapitre.

<sup>146</sup> Voir *République*, 389b.

L'utilisation dans tous les domaines de la norme morale montre déjà que Platon n'a pas d'opinion de première main sur l'art (...). Bref, la tendance artistique de Platon n'est qu'une tendance accessoire de sa nature et non principale. Il est *moral* de part en part.<sup>147</sup>

C'est probablement en ce sens d'ailleurs que Nietzsche insiste, dans son *Essai d'autocritique*, sur le caractère absolument anti-moral de son œuvre. La morale secrète un instinct essentiellement négateur de la vie - et par le fait même de l'art - puisqu'elle s'élève contre le corps, les sens, les émotions, et milite pour une *autre* vie, privilégiant un au-delà contre l'ici-bas. "C'est donc contre la morale que dans ce livre problématique s'était jadis tourné mon instinct, un instinct qui intercédait en faveur de la vie et s'inventa par principe une contre-doctrine et une contre-évaluation de la vie, purement artistique (...)"<sup>148</sup>. Bien sûr, Nietzsche s'en prend ici plus directement à la morale chrétienne. Mais il s'agit de se rappeler un des fameux aphorismes du *Crépuscule des idoles* où Nietzsche divulgue l'essence fondamentalement platonicienne du christianisme pour reconduire l'anti-moralité de Nietzsche à Platon et au platonisme. Qu'est-ce qui, en effet, évoque la "haine pour le monde"<sup>149</sup> si ce n'est la scission platonicienne entre un ciel intelligible, beau et bon d'une part, et le monde sensible, trompeur et faux d'autre part?

À l'encontre de Platon, Nietzsche réhabilite les sentiments, les passions exubérantes, le rire, le mensonge et l'erreur. Tout ce qui, chez

---

<sup>147</sup> F. Nietzsche, *Introduction à la lecture des dialogues de Platon*, Paris, Combas, Éd. de l'Éclat, 1991, pp.48-49.

<sup>148</sup> *Naissance*, p.32.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p.31.

Platon, "entraîne dans l'âme un changement violent"<sup>150</sup> et donc dangereux.

### L'art nietzschéen: platonisme renversé?

Tout ceci semble indiquer que le rapport de Nietzsche à Platon du point de vue de l'esthétique s'inscrit sous le signe du renversement: l'art contre la philosophie-morale, la vie contre la vérité. D'une part, Nietzsche définit lui-même sa pensée et la tâche de toute philosophie à venir comme un *platonisme retourné*<sup>151</sup>. Heidegger est d'ailleurs le premier à isoler ce fragment de jeunesse de Nietzsche pour en faire l'interprétation exhaustive<sup>152</sup>. D'autre part, Nietzsche tient fréquemment des discours à l'égard de la philosophie qui reflètent ceux de Platon à l'endroit de l'art. Par exemple, il déconseille la métaphysique aux têtes malades comme Platon écarte l'art des non-sages, de ceux qui n'ont pas l'antidote<sup>153</sup> de la connaissance pour distinguer le vrai du faux dans les œuvres d'imitation. Le renversement du platonisme est encore plus explicite lorsque Nietzsche affirme: "La philosophie a perdu sa justification, c'est pourquoi l'homme moderne (...) devrait s'en débarrasser et la bannir à peu près dans les mêmes termes que ceux dont Platon s'est servi pour renvoyer de sa cité les poètes tragiques"<sup>154</sup>. Peut-être Heidegger a-t-il visé juste en nichant l'essence de la réflexion (esthétique) nietzschéenne dans ce retournement du platonisme. Mais avant d'élucider cette

---

<sup>150</sup> Platon, *République*, 388e.

<sup>151</sup> F. Nietzsche, *Fragments Posthumes*, dans *Œuvres complètes*, tome 1, 7 [156], p.308.

<sup>152</sup> Voir la première partie de son *Nietzsche I, La volonté de puissance en tant qu'art*, surtout les huit dernières sections, auxquelles nous reviendrons un peu plus loin.

<sup>153</sup> Voir le début du livre X de la *République*.

<sup>154</sup> F. Nietzsche, *Écrits posthumes*, p.219.

incontournable question, d'autres interprétations plus récentes méritent qu'on s'y attarde. Sans endosser la lecture esthétique, elles nuancent un peu la signification du renversement et mettent ainsi quelques bémols à l'interprétation heideggerienne. Finalement, cette volte-face de la vérité pour affronter l'art et l'apparence pourrait cacher une acrobatie un peu plus complexe.

D'abord, le terme *renversement* en lui-même présente une certaine ambiguïté: il sous-entend un double mouvement. Il évoque une transformation radicale, mais peut aussi signifier une inversion, indiquant et assurant toujours un rapport avec ce qu'il transforme. Bien sûr, à un premier degré, cette ambiguïté est intrinsèque et insurmontable puisque, si radicale soit-elle, une transformation s'opère toujours *à partir* d'un état de choses précédent. Quoique virulent, l'affrontement de Nietzsche et Platon sous-tend une préoccupation commune. "Une confrontation entre ces deux penseurs ne peut avoir réellement une signification que s'ils ont tenté de répondre explicitement à la même question"<sup>155</sup>. D'autant plus que Nietzsche interpelle explicitement Platon dans son œuvre et se situe par rapport à lui. Il ne s'agit pas de deux auteurs qui s'ignorent et qu'on aurait délibérément confrontés sur un sujet choisi. Mais une fois dépassé ce premier degré, l'ambiguïté demeure chez Nietzsche avec une acuité particulière.

---

<sup>155</sup> R. Duval, "Le point de départ dans la pensée de Nietzsche; Nietzsche et le platonisme" dans *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, vol 53 (3-4), 1969, p.602.

En effet, malgré toutes les différences profondes qui les séparent, une étrange proximité lie les deux auteurs.

Platon est si vivement présent à Nietzsche, qu'il peut en appeler à lui presque négligemment et comme en passant, ainsi lorsqu'il veut chanter les louanges de la folie, de la *mania*, comme Platon le fait dans le *Phèdre*. Il peut recourir à la "terminologie" de Platon, ce qui signifie pour lui faire usage d'arguments topiques sur l'un au-delà du multiple, ou encore, l'un dans le multiple (...) dans le cours de sa propre réflexion; ainsi, lorsque, dans *La Naissance de la tragédie*, il définit Dionysos comme l'unité sous la multiplicité des figures de la scène hellénique.<sup>156</sup>

Cette proximité paradoxale sied tout à fait à Nietzsche puisqu'au moment même où elle se révèle, elle se retourne en une infinie distance. Car au fond, qu'y a-t-il de plus étranger que cette *mania* rangée d'une part, retenue dans les limites d'une âme "tendre et pure"<sup>157</sup>, qui expie, purifie et met "dans le droit chemin bien des gens"<sup>158</sup>, mais qui vient de dieu; et d'autre part, cette ivresse folle et débordante venant du plus profond de l'homme, qui prend d'assaut tout le corps, créant et détruisant sans crainte? Et qu'est-ce que cette paradoxale unité dionysiaque, masque d'une irréductible multiplicité, vibrante de souffrance, à côté de l'Un platonicien calme, immobile et ne souffrant d'aucun manque? Si Nietzsche s'approprie littéralement certaines leçons de Platon, c'est pour mieux les retourner contre lui<sup>159</sup>.

---

<sup>156</sup> R. Wiehl, *op.cit.*, p.34.

<sup>157</sup> Platon, *Phèdre*, (trad. par E. Chambry), Paris, Garnier-Flammarion, 1964, 245a.

<sup>158</sup> *Ibid.*, 244 b.

<sup>159</sup> L'exemple rapporté par R. Wiehl, *op. cit.*, à la page 34 est ici éloquent: quand Nietzsche exige de mettre l'amitié pour la vérité au-dessus de l'amitié pour Platon, argument que Platon lui-même invoque contre la poésie d'Homère en *République*, 595d. Quoique l'originalité du revirement revient à Aristote qui avait déjà, bien avant Nietzsche, pastiché ce passage de la *République*. Voir Aristote, *Ethique à Nicomaque*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, I, 6.

Ce jeu proximité-distance entre Platon et Nietzsche s'avère en fait symptomatique de l'écriture nietzschéenne elle-même. En effet, il est difficile de faire faux bond à deux mille ans de platonisme, pas juste d'une philosophie, mais aussi et plus pernicieusement, d'une disposition d'esprit et d'un lexique. L'écriture de Nietzsche fourmille ainsi nécessairement d'expressions platoniciennes, mais le plus souvent usées de façon ironique, et toujours en vue de déplacer leur sens. Il est plus efficace selon Nietzsche de guérir le mal par le mal. D'où l'usage fréquent d'ailleurs, de guillemets, d'italiques et de tirets qui décale le sens traditionnel platonicien de la nouvelle syntaxe nietzschéenne. Le plus bel exemple d'une telle appropriation faussée d'expressions platoniciennes se trouve sûrement dans cette description ironique de la nouvelle *hiérarchie ontologique*. À coup de formules platoniciennes, Nietzsche finit par réduire à néant toute possibilité de hiérarchie:

(...) l'image en miroir de l'éternelle douleur originaire, de l'unique fondement du monde: *l'apparence* est ici le *reflet* de l'éternel antagonisme qui est le père de toutes choses. Mais de cette apparence s'élève (...) un nouveau monde d'apparences semblable à une vision, mais dont ceux qui restent *prisonniers de la première apparence* ne voient rien.<sup>160</sup>

Ainsi, l'ambiguïté du rapport Platon-Nietzsche reste entière et se pressent par conséquent dans l'interprétation des commentateurs. Si une première interprétation du platonisme renversé s'affiche d'emblée

---

<sup>160</sup> *Naissance*, p.54. Nous soulignons. Non seulement Nietzsche affronte ici (en le narguant) Platon, mais il confronte aussi Platon à Héraclite (qui fut son maître), puisque l'éternel antagonisme semble une référence au fragment 67: "Ce qui s'oppose, en se composant, éternellement se pose".



comme un antiplatonisme<sup>161</sup>, formule pourtant catégorique, cet antiplatonisme se révèle rapidement ambivalent. D'une part, il y a un peu de tous les antiplatonismes de l'histoire chez Nietzsche - ceux d'Aristote, de Kant, de Hegel et enfin du scientisme moderne. Mais "il est clair que [celui] de Nietzsche est quelque chose d'autre et de bien plus décisif que n'importe quelle contre position"<sup>162</sup>, ou qu'une simple addition de ces contre positions. D'autre part, à l'instar de l'*Antéchrist* nietzschéen qui s'avère moins un anti Christ qu'un antichristianisme, cet antiplatonisme semble épargner la personne de Platon; Nietzsche se prononce pour Platon et contre le platonisme. Étrange opposition qui fait des trois sujets réunissant Platon et Nietzsche - la politique, l'art et la psychologie - l'objet d'une aussi virulente divergence.

Une seconde interprétation du renversement, quoique moins équivoque, maintient l'ambiguïté en reconnaissant chez Nietzsche un antiplatonisme progressif. Nietzsche aurait d'abord manifesté une admiration quasi aveugle envers Platon, pour ensuite adopter une attitude plus critique qui, sans l'incriminer, cherchait plutôt à excuser les erreurs de Platon. Ensuite serait survenue la période plus explicitement antiplatonicienne de la réflexion nietzschéenne, à laquelle aurait succédé, pour finir, un antiplatonisme militant<sup>163</sup>.

---

<sup>161</sup> C'est le titre de l'article de R.Wiehl.

<sup>162</sup> R. Wiehl, *op.cit.*, p.27.

<sup>163</sup> Voir R. Duval, *op. cit.*, pp.606-608. Curieusement S.Kofman repère un parcours similaire dans l'attitude de Nietzsche à l'égard du Socrate de Platon. Mais sa lecture cherche moins à établir la montée d'un antiplatonisme (ou antisocratisme) qu'à confirmer l'ambiguïté. D'une part en effet, Kofman identifie moins des périodes chez Nietzsche que des tendances ou des types qu'il attribue successivement à Socrate: le type pur, près des Présocratiques, le monomane de la morale, l'artiste, l'ironiste. D'autre part, Kofman ouvre son texte en soulignant la présence d'un double système d'évaluation chez Nietzsche, celui de la décadence et celui du commencement. Elle reconnaît donc en

Toute cette ambiguïté révèle du moins une volonté commune chez les commentateurs: celle de comprendre le renversement en évitant toute réduction tant du projet platonicien que de la critique nietzschéenne. En effet, selon Wiehl, l'ambivalence de Nietzsche doit se lire comme suit. Si Nietzsche reconnaît et admire le grand génie en Platon, il déplore l'abus que les civilisations subséquentes ont fait de sa pensée, et l'incommensurabilité des espoirs qu'elles y ont fondés. En ce sens, "Nietzsche attaque le platonisme en tant que forme d'expression de la civilisation européenne et conçoit son antiplatonisme comme une série de conditions propres à favoriser d'autres formes d'expressions possibles"<sup>164</sup>. De la même manière, Duval refuse de voir Nietzsche coincer Platon (et se coincer lui-même) dans un simple dualisme. Il croit plutôt que sa "critique de Platon (...) représente la contestation du projet même de la philosophie occidentale"<sup>165</sup>.

En tentant d'éviter toute réduction dans l'interprétation du renversement, Wiehl et Duval répondent en quelque sorte à Heidegger. Car bien qu'il ait déployé une incontournable réflexion sur le retournement du platonisme dans le cadre de l'esthétique nietzschéenne, Heidegger insiste sur le dualisme être-apparence et finit par cantonner le discours nietzschéen dans la métaphysique. ("Nietzsche, penseur métaphysique" est le sous-titre qui ouvre la réflexion sur la volonté de puissance en tant qu'art). Or ce dualisme,

---

Nietzsche à la fois Platon et Socrate. Voir S. Kofman, *Socrate(s)*, Paris, Galilée, 1989, p.289-318.

<sup>164</sup> R. Wiehl, *op. cit.*, p.28.

<sup>165</sup> R. Duval, *op. cit.*, p.602.

Duval le refuse ouvertement; sa critique de l'interprétation heideggerienne est explicite. Dans le cas de Wiehl, tout en semant l'ambiguïté, son louvoiement entre plusieurs pistes d'interprétation, dont celle de l'art rhétorique, suggère la prudence voire l'évitement de l'écueil heideggerien. À force de contourner Heidegger, nos commentateurs évitent ainsi du même coup toute interprétation esthétisante. Ils ne parviennent pourtant pas à éliminer complètement toute allusion à l'art, et à son rôle déterminant dans le renversement.

En effet, Wiehl tente de circonscrire le trait le plus caractéristique de l'antiplatonisme de Nietzsche dans ce qui l'identifie à Spinoza. "Cet antiplatonisme se caractérise par son opposition à la compréhension platonicienne de la cause en tant qu'elle est une incompréhension du sens et de la fonction de l'explication causale humaine". La causalité n'est qu'un instinct de survie selon Nietzsche, et non la consécration d'une raison toute puissante, d'un *Logos*. Platon reconnaît des rapports de causalité effectifs là où il n'y a en fait que des corrélations. Il interprète causalement des faits qui ne présentent aucune causalité effective, intrinsèque. Mais cette caractérisation de l'antiplatonisme ne survient qu'après une longue mise en garde contre toute définition concluante d'un rapport au platonisme chez Nietzsche. En fait, c'est du côté de la rhétorique que Wiehl trouve la première forme de l'antiplatonisme nietzschéen. "Nietzsche transforme la rhétorique traditionnelle et en fait, sous la forme d'un antiplatonisme, un nouvel instrument philosophique pour la critique de la civilisation"<sup>166</sup>. On sait, de la main de Platon lui-même, que la rhétorique vise davantage la

---

<sup>166</sup> R.Wiehl, *op. cit.*, p.29.

persuasion que la vérité, motif de son âpre critique des sophistes. Or, cette rhétorique est ce que Nietzsche exige lorsqu'il en appelle à une *nouvelle forme d'art*. Seul l'art du style, en l'occurrence l'aphorisme, peut triompher d'une vérité sclérosée et ouvrir à d'infinies perspectives nouvelles.

Quant à Duval, il ancre le renversement nietzschéen dans la question de la nature du réel. Si Platon et Nietzsche se posent cette question en termes héraclitéens, Platon fait faux bond à Nietzsche dans sa réponse puisqu'il refuse de s'en tenir à la vision tragique du devenir héraclitéen, la *corrigeant* et la complétant par la dialectique socratique. "L'origine de la divergence entre Nietzsche et Platon doit donc être cherchée dans leurs réactions à l'enseignement d'Héraclite"<sup>167</sup>. Au départ, leur questionnement à tous deux dérive d'une cosmologie. Si Nietzsche s'y tient dans la formulation de sa réponse (son adhésion au devenir découle du sentiment de la contingence de l'univers), Platon y déroge puisque l'instinct éthique finit par convertir le platonisme en ontologie. En effet, Platon évacue le devenir parce qu'ultimement, l'impossibilité de la connaissance objective qui lui est liée condamne à l'individualisme en neutralisant la poursuite de fins communes à tous les hommes, condition fondamentale à l'élaboration de la cité.

L'antiplatonisme de Nietzsche s'enracine donc, au-delà du dualisme de Platon, dans une perspective différente de l'ordre universel selon Duval. D'où l'insistance sur la nature de l'affirmation du devenir: "le *pathos* de l'affirmation nietzschéenne du devenir est le

---

<sup>167</sup> R. Duval, *op. cit.*, p.637.

sentiment de la contingence et non l'impression esthétique du renouvellement incessant de toutes choses"<sup>168</sup>. Pourtant Duval reconnaît la priorité de la conception du langage dans le choix du devenir nietzschéen, conception qui engage pourtant directement Nietzsche sur la voie esthétique: "Le langage qui pour Platon, démentait l'universalité du devenir, est, avec Nietzsche, la preuve du devenir de toutes connaissances"<sup>169</sup>.

Il s'avère ainsi impossible d'évacuer complètement le propos esthétique de la signification du renversement. À ce titre, Heidegger récolte probablement la palme d'or de toutes les interprétations puisque *L'inversion du platonisme* constitue l'aboutissement d'une longue réflexion sur l'art nietzschéen. Et il semble qu'avec le traitement esthétique de la question du renversement, l'ambiguïté se dissipe ou plutôt se résoud. Car si le point de départ de la réflexion de Heidegger établit d'emblée l'art nietzschéen dans un rapport à la vérité platonicienne, la conclusion évacue complètement le platonisme.

Ce point de départ heideggerien est un mot de Nietzsche lui-même: "C'est le rapport de l'art à la vérité qui m'a rendu grave dès les débuts: et aujourd'hui encore j'éprouve une horreur sacrée devant ce désaccord. Mon premier livre lui est consacré: *La naissance de la tragédie* professe la foi dans l'art, sur le fond d'une autre croyance: à savoir qu'il n'est pas possible de vivre avec la vérité (...)"<sup>170</sup>. En

---

<sup>168</sup> *Ibid.*, p.632.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p.629.

<sup>170</sup> F. Nietzsche cité par M. Heidegger, *op. cit.*, p74.

décortiquant tous les aspects du rapport entre l'art et la vérité chez Nietzsche et Platon, Heidegger découvre que la discordance éprouvée par Nietzsche renverse bel et bien la simple distance qu'on trouve chez Platon. La vérité platonicienne détermine un rapport à l'idée; il doit y avoir adéquation à ou dévoilement de l'idée. L'art reste donc toujours à distance de la vérité puisque son rapport à l'idée s'épuise dans la *mimêsis*. Et l'acte d'imiter signifie "présenter, produire quelque chose, tel que quelque chose d'autre est"<sup>171</sup>. L'art se meut ainsi dans le monde apparent et n'offre toujours qu'une vision tordue, éloignée (au troisième degré) de la vérité. À l'opposé, l'art nietzschéen est forme de vie, et cette vie détermine tout ce qu'on peut connaître de l'être. L'art, la vie, la vérité ne sortent jamais de l'apparence. La vérité, à l'instar des mots, ne suit plus la voie de l'essence mais une voie détournée, et détermine "un vrai en tant qu'un tel"<sup>172</sup>, évoquant la pluralité de la vérité.

Jusqu'ici, le renversement se comprend à un premier degré comme une simple inversion: le monde apparent vaut davantage que le monde vrai semble une proposition qui rende justice à Nietzsche. "Ainsi l'art affirme précisément ce que nie l'évaluation du monde prétendu vrai"<sup>173</sup>. D'où l'optimisme de l'art dont le mouvement est contraire au nihilisme. En poussant l'interprétation un peu plus loin, on peut voir dans le renversement une réduction du platonisme. Nietzsche en effet récupère le monde apparent de Platon et ignore,

---

<sup>171</sup> *Ibid.*, p.158.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p.134.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p.72.

supprime le monde d'en haut, le monde vrai. Après tout, "déjà pour Platon tragique est une épithète qui veut caractériser la vie (bios) tout entière ou le monde d'ici, ou toutes les choses d'en bas"<sup>174</sup>. Avec son art tragique qui détermine la vie, Nietzsche n'invente donc rien de nouveau.

Mais le renversement qu'effectue Nietzsche implique un mouvement plus radical qu'une inversion ou qu'une réduction. Selon Heidegger, le renversement s'accomplit réellement dans l'évacuation du platonisme. C'est ce que Nietzsche annonce au terme de son *Histoire d'une erreur* à laquelle il identifie tout le cours de la philosophie. "Nous avons aboli le monde vrai: quel monde restait-il? Peut-être celui de l'apparence?... Mais non! *En même temps que le monde vrai, nous avons aussi aboli le monde des apparences!*"<sup>175</sup> L'apparence vile, dénigrée, trompeuse disparaît dès l'amputation du système platonicien. Si Nietzsche récolte l'apparence pour caractériser son (unique) monde sensible, elle n'a plus la même acception. "*Monde apparent, le sensible ne l'était que selon l'interprétation du platonisme*"<sup>176</sup>.

Etrangement, cette interprétation radicale, qui non seulement détrône mais abolit le platonisme, reste la plus fidèle à Platon. Car tout en ne lésinant pas sur les mots et en identifiant deux mondes distincts chez Platon, l'un vrai et bien, l'autre apparent et mauvais, elle évite de

---

<sup>174</sup> M. Haar, *Nietzsche et la métaphysique*, Paris, Gallimard, 1993, p.221.

<sup>175</sup> F. Nietzsche, *Crépuscule des idoles* dans *Œuvres philosophiques complètes*, tome 8, partie 1, Paris, Gallimard, 1977, p.81.

<sup>176</sup> M. Heidegger, *op. cit.*, p.189.

sombrier dans un dualisme simplificateur. En effet, selon l'*Histoire d'une erreur*, le monde vrai reste accessible et présent à l'homme vertueux. Ce n'est qu'une fois Platon *platonisé* par le christianisme que s'opère la réelle scission. Avec Heidegger, le platonisme n'est heureusement plus simplement inversé ou surmonté, il est clairement dépassé. Cependant, le tableau heideggerien s'assombrit lorsqu'intervient la question des limites de ce dépassement.

Jusqu'où pareille évacuation s'étend et a pu s'étendre chez Nietzsche, jusqu'à quel degré la réduction même du platonisme a ou n'a point réussi, chez lui; ce sont là autant de questions nécessaires de la critique, que nous autres ne pouvons pas poser avant d'avoir repensé la plus intime pensée de Nietzsche, sa plus intime volonté de penser, - cela par-delà toutes les subtilités, toutes les ambiguïtés, toutes les échappatoires dont il serait trop facile ici de lui tenir rigueur.<sup>177</sup>

Dans une optique moins large, Deleuze traite également le renversement selon une perspective esthétique qui ménage le platonisme puisqu'il cherche au renversement une signification qui mette en lumière la motivation profonde du platonisme. Pour Deleuze aussi, cette signification doit d'abord sortir du carcan de la simple dialectique platonicienne. Mais elle doit de surcroît aller au-delà de la volonté d'abolir ce dualisme des essences et des apparences. Car d'une part, "il est douteux que Nietzsche veuille dire la même chose" que ses prédécesseurs Kant et Hegel qui ont tous deux poursuivi cette fin. Et d'autre part, le platonisme signifie beaucoup plus que la division, la séparation des genres et de leurs espèces sous-jacentes. La division qu'opère la création du monde des Idées chez Platon doit être perçue

---

<sup>177</sup> *Ibid.*, p.190.



comme l'aboutissement d'une sélection, d'un triage. "Le but de la division n'est donc pas du tout de diviser un genre en espèces, mais plus profondément de sélectionner des lignées: distinguer des prétendants, distinguer le pur et l'impur, l'authentique et l'inauthentique. (...) Trier les prétentions, distinguer le vrai prétendant des faux"<sup>178</sup>.

Il est vrai que cette distinction constitue la toile de fond de la majorité des dialogues. Le parcours qu'effectuent Socrate et ses compagnons dans la définition de notions est toujours long et minutieux. Plus qu'il n'y cherche une réponse à sa question, un genre sous lequel tombent toutes les espèces, Socrate y démêle patiemment le nœud gordien de toutes les possibilités de définition, récupérant même moins d'éléments pertinents qu'il n'écarte des arguments trompeurs. Le grand nombre de dialogues aporétiques témoigne d'ailleurs de l'importance du filtrage même des données au-delà de l'aboutissement de ce processus. L'ambition de Socrate consiste moins à atteindre l'essence (du juste, de l'amour, de la sagesse) qu'à évacuer ses faux prétendants (ses mauvaises images) au profit d'une série de vrais prétendants (bonnes images) qui tend vers cette essence. Or c'est sans contredit dans le dialogue du *Sophiste* que ce processus est mis en lumière. Car au lieu de voir l'application du motif de la sélection, son processus même est soumis à la question socratique. En effet, au fil de la recherche d'une définition du sophiste surgit la question plus

---

<sup>178</sup> G. Deleuze, "Renverser le platonisme" dans *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1966, p.427.

fondamentale du faux prétendant, de l'être - ou plutôt du non-être - du simulacre:

il se peut que la fin du *Sophiste* contienne l'aventure la plus extraordinaire du platonisme: à force de chercher du côté du simulacre, et de se pencher sur son abîme, Platon dans l'éclair d'un instant découvre qu'il n'est pas simplement une fausse copie, mais qu'il met en question les notions mêmes de copie... et de modèle. (...) [Se peut-il] que Platon le premier indiquât la direction du renversement du platonisme?<sup>179</sup>

Ce procès du simulacre commence donc par la distinction de deux types d'images ou de copies. Le critère de distinction se trouve dans la ressemblance ou la dissemblance internes, et non simplement externes, que la copie entretient avec son modèle, son essence. Si une copie atteint une ressemblance selon une procédure semblable à celle qui compose le modèle, sa prétention, garantie, la hisse au titre de la copie-icône. Par contre, la ressemblance de la mauvaise copie constitue une fausse prétention puisqu'elle s'enracine dans une dissemblance plus profonde la reliant - pour l'écarter aussitôt - au modèle. Ce simulacre-phantasme se définit ainsi par trois caractéristiques. D'abord, sa ressemblance, tout apparente et extérieure, résulte en fait de l'intériorisation d'une dissimilitude. Ensuite, cet effet est rendu possible par l'étendue de l'œuvre-simulacre: celle-ci englobe le point de vue du spectateur qui ne peut alors plus prendre ses distances par rapport à l'œuvre et percevoir la dissemblance qui la fonde. Enfin, le mode d'appréhension du simulacre reste indéterminé: "une étrange rencontre, hors du savoir et de l'opinion" qui permettent traditionnellement l'accès respectif à l'essence et à la copie sensible;

---

<sup>179</sup> *Ibid.*, p.428.

"une espèce de ruse et d'ironie, un art des rencontres qui tient lieu de mode de connaissance ou de représentation"<sup>180</sup>.

À cause de cette indétermination inquiétante et de la déviance profonde qui anime le simulacre, tout le platonisme s'efforce de l'éliminer afin d'assurer en tout temps le triomphe des copies-icônes. C'est en ce sens que Nietzsche veut renverser le platonisme. "Renverser le platonisme signifie dès lors: affirmer le droit des simulacres, des phantasmes, contre les icônes ou les copies". Il ne s'agit toutefois pas d'une simple inversion de l'ordre métaphysique. Le modèle n'est même plus mis en cause, la rivalité se joue au seul niveau des images. Seulement en choisissant le simulacre contre la copie, Nietzsche choisit aussi et surtout la différence contre la ressemblance. Il évacue par conséquent, du même coup, et le modèle et sa copie ressemblante.

Il s'agit du faux comme puissance, Pseudos, au sens où Nietzsche dit: la plus haute puissance du faux. Le simulacre fait tomber sous la puissance du faux ( sous sa propre puissance) et le Même et le Semblable, et le modèle et la copie. (...) Loin d'être un nouveau fondement, il engloutit tout fondement, il assure un universel effondrement, mais comme événement joyeux et positif, comme *effondement*.<sup>181</sup>

Cette puissance du simulacre, Deleuze la retrouve à l'œuvre dans la littérature contemporaine dont il s'inspire d'ailleurs pour mieux définir la structure - ou l'absence de structure - du simulacre. En effet, certaines œuvres littéraires se composent de plusieurs histoires

---

<sup>180</sup> *Ibid.*, p.430.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p.435.

distinctes, narrées en parallèles sans jamais qu'il y ait convergence. Ces histoires correspondent à ce qu'on appelle des séries divergentes dont la seule communication possible prend la forme *informe* d'un chaos qui constitue l'œuvre. L'œuvre se fait ainsi simulacre. Et voilà réaffirmée l'étroite parenté entre le jeu du langage et la conception de l'esthétique, mais cette fois-ci, définitivement, d'une esthétique du simulacre, et non de la ressemblance ou de l'imitation. "Le pouvoir d'affirmer simultanément des séries hétérogènes et divergentes témoigne d'une puissance positive, qui est aussi bien celle du langage que du phantasme"<sup>182</sup>.

Une telle définition de l'esthétique renverse la lecture du monde à laquelle on s'est limité depuis Platon. Il ne s'agit plus d'articuler la différence à une identité première dont elle se serait volontairement écartée. Il s'agit plutôt de désarticuler cette différence et de faire de cet écart, de cette béance, le fond originaire qui peut produire, créer à sa guise toute ressemblance. Du monde comme représentation, on passe au monde comme simulacre. Or voilà bien l'intention du nietzschéisme. Aussi, Deleuze retrouve-t-il dans l'éternel retour de Nietzsche l'essence du chaos originaire qui déloge complètement l'ordre platonicien. "Le secret de l'éternel retour, c'est qu'il n'exprime nullement un ordre qui s'oppose au chaos, et qui le soumette. C'est qu'il n'est pas autre chose que le chaos, que la puissance d'affirmer le chaos (faire du chaos un objet d'affirmation)"<sup>183</sup>.

---

<sup>182</sup> *Ibid.*, p.431.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p.436.

Bien qu'elle restitue l'esthétique à l'avant-plan du projet nietzschéen, cette interprétation du renversement rive en quelque sorte Nietzsche au platonisme. En effet, il semble que tout l'impact du monde chaotique du simulacre découle de la métamorphose dont il procède. Et cette métamorphose se dessine en fin de compte à partir du platonisme qui la précède. C'est probablement pourquoi M.Haar oppose à Deleuze le reproche suivant:

La notion de *phantasme* prise au sens de Nietzsche n'a absolument aucun rapport avec une imitation ou une simulation. (...) La *haute puissance du faux* qui régit l'art selon Nietzsche, n'est pas *diabolique*, car elle ne présente du *faux* que par rapport à la *vérité* définie de façon platonicienne comme égalité à soi ou même du Même.<sup>184</sup>

Mais en fait, Deleuze ne suit ici que ses propres règles de jeu puisque c'est bel et bien par rapport au platonisme, à sa motivation profonde, qu'il veut mettre en lumière le renversement nietzschéen. On ne peut donc lui reprocher de récupérer termes et structure platoniciens pour définir la position de Nietzsche. Le simulacre platonicien peut bien servir à élucider l'affirmation nietzschéenne de l'apparence. Mais l'*effondement* qui en découle, l'effondrement de tout le système mimétique modèle-copie, dénature le simulacre jusqu'à éradiquer toute tendance platonisante. Dans sa lecture du renversement du platonisme, Deleuze défriche au contraire le nouveau champ de l'esthétique que déploie Nietzsche: le chemin qui mène de la *mimêsis* à une structure non-mimétique de l'art.

---

<sup>184</sup> M. Haar, "Le renversement du platonisme et la nouvelle signification de l'apparence" dans *Nietzsche et la métaphysique*, Paris, Gallimard, 1993, pp.91-92.

### Une esthétique non-mimétique

Deleuze n'a du moins pas eu tort de puiser dans la littérature l'illustration de la structure différentielle à l'œuvre dans l'art. Car Derrida définit la littérature, donc écriture, comme le lieu d'émergence de cette structure non-mimétique<sup>185</sup>. Curieusement, en posant la question de la littérature, Derrida fait tout le procès de l'art depuis Platon, c'est-à-dire d'une certaine *mimesis* que Mallarmée l'aidera à réorienter. "L'histoire de ce rapport [entre littérature et vérité] serait organisée par, je ne dirai pas la *mimesis*, notion qu'il ne faut pas se hâter de traduire (surtout par imitation) mais par une certaine interprétation de la *mimesis*."<sup>186</sup> Si Derrida nuance son discours, c'est parce que la déconstruction qu'il opère de la *mimesis* platonicienne (et de ses variantes) s'enracine elle-même dans une forme de *mimesis*: le mime ou la mimique de Mallarmée.

Le texte mallarméen de *Mimique*, généreusement commenté par Derrida, ne reproduit pas seulement le récit d'un Pierrot qui tue sa Colombine à force de lui chatouiller les pieds. Il raconte surtout le mouvement même de l'écriture, l'histoire aussi de son déplacement par rapport à la conception platonicienne qui la subordonnait toujours à un *logos*, celui de la parole et ultimement celui de l'*eidōs*. "L'événement *mimé* décrit en fait la structure même du texte et en effectue la possibilité"<sup>187</sup>. Car l'écriture décrite par Mallarmée est d'abord une écriture gestuelle qui ne s'ordonne à aucun discours verbal

---

<sup>185</sup> Pour la suite du développement, se référer au texte de J. Derrida, *op. cit.*, pp.214-347.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p.225.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p.257.

- le Mime ne parle pas - et qui, plutôt, inaugure, entame en quelque sorte une page blanche. En ce sens, "il n'y a pas d'imitation. Le mime n'imité rien. Et d'abord il n'imité pas. Il n'y a rien avant l'écriture de ses gestes. Rien ne lui est prescrit. (...) Ses mouvements forment une figure que ne prévient ni n'accompagne aucune parole"<sup>188</sup>.

On s'approche ici de l'évolution du chœur tragique nietzschéen qui, dans sa danse, par une rythmique symbolique, crée des images et des formes à partir d'une rupture (dionysiaque) avec tout fondement. Le chœur non plus ne parle pas; il chante, il crie plutôt. D'ailleurs Nietzsche compare lui-même le langage au mime, symbolique corporelle qui constitue une éternelle analogie<sup>189</sup>. Ainsi, bien qu'il commente Mallarmée sur le sujet précis de l'écriture, le propos de Derrida semble aussi s'adresser, quoique indirectement, à Nietzsche et à son art tragique. En effet, l'espace de la tragédie rejoint le théâtre de la pantomime. Et la figure polymorphe que prend l'état créateur chez Nietzsche ressemble étrangement au drolesque Mime de Mallarmée. Si Nietzsche décrit cet état comme moment où "est à la fois poète, acteur,..", Derrida présente similairement le Mime: "Page et plume, le Pierrot est à la fois passif et actif, matière et forme, l'auteur, le moyen et la pâte de son mimodrame"<sup>190</sup>.

En plus d'interpeler l'art tragique de Nietzsche à travers la *Mimique* de Mallarmée, Derrida indique l'élément qui à la fois

---

<sup>188</sup> *Ibid.*, p.239-240.

<sup>189</sup> F. Nietzsche, *Fragments posthumes* dans Œuvres complètes tome 1, 12 [1], p.429.

<sup>190</sup> J. Derrida, *op. cit.*, p.244.

rapproche et éloigne vertigineusement Nietzsche du platonisme. En effet, dans le même mouvement qu'opère Mallarmée par rapport à Platon, Nietzsche effectue ce que Derrida appelle "le déplacement sans renversement du platonisme"<sup>191</sup>. Si Derrida cite un extrait du *Philèbe*<sup>192</sup>, c'est d'abord parce que Platon y établit la structure différentielle qui définit la *mimesis* (sans toutefois nommer celle-ci): l'écriture et le livre illustrent métaphoriquement le mécanisme de la pensée dans l'âme.

Si Socrate peut comparer à un livre le rapport silencieux de l'âme à elle-même, dans le soliloque muet (*Mimique*), c'est que le livre imite l'âme ou que l'âme imite le livre, que l'un est l'image ressemblante de l'autre (image a la même racine que *imitari*). L'un et l'autre de ces ressemblants, avant même de se ressembler entre eux, étaient en eux-mêmes d'essence reproductrice, imitative, picturale au sens représentatif de ce mot. Le logos doit en effet se régler sur le modèle de l'eidos, le livre reproduit le logos et tout s'organise selon ce rapport de répétition, de ressemblance (*homoiosis*), de redoublement, de duplication, par cette sorte de miroitement et de procès séculaire où les choses (*onta*), la parole et l'écriture viennent se réfléchir les unes aux autres.<sup>193</sup>

À cette structure, qui met l'écriture toujours à distance d'un sens ou d'un désir passés d'une part, et d'une action ou d'un accomplissement futurs d'autre part, Mallarmée - et Nietzsche - reste fidèle. Cependant, la nécessité, chez Platon, d'une instance supérieure et décisive de la valeur du livre écrit dans l'âme sépare radicalement Nietzsche et Mallarmée du premier philosophe. Et c'est ici que le mouvement initié par le *Philèbe* prend un autre tournant et est relayé, dans sa déviance, par *Mimique*. L'écriture psychique ne vaut pas en elle-même pour

---

<sup>191</sup> *Ibid.*, p.260.

<sup>192</sup> Voir Platon, *Philèbe*, 38e-39e.

<sup>193</sup> J. Derrida, *op. cit.*, p.231.



Platon; elle répète le dire de l'âme qui la précède et lui appose ou non le sceau de la vérité.

Mais à ce livre platonicien, la vérité ou la fausseté ne surviennent qu'au moment où l'écrivain transcrit une parole rentrée, quand il copie dans le livre un discours qui a déjà eu lieu et qui se tient dans un certain rapport de vérité (ressemblance) ou de fausseté (dissemblance) aux choses mêmes. Si l'on ne s'en tient pas à l'instance métaphorique du livre, on dira que l'écrivain transcrit dans le livre du dehors, dans le livre au sens dit propre, ce qu'il aura auparavant gravé dans l'écorce psychique. C'est au sujet de cette première gravure que l'on devra trancher entre le vrai et le faux.<sup>194</sup>

Alors que l'art chez Nietzsche et l'écriture chez Mallarmée ont lieu<sup>195</sup> dans cet entre-deux où l'allusion est perpétuelle et ne remonte à aucun modèle initial. Le déplacement qui s'effectue ainsi par rapport au platonisme s'explique comme le maintien de "la structure différentielle de la mimique ou de la *mimêsis*, mais sans l'interprétation platonicienne ou métaphysique, qui implique que quelque part l'être d'un étant soit imité"<sup>196</sup>.

---

<sup>194</sup> *Ibid.*, p.228.

<sup>195</sup> Derrida souligne chez Mallarmée tout le vocabulaire qui le met en totale rupture d'une ontologie: l'ellipse constante du verbe *être* à laquelle répond la fréquence des mots *jeu* et *opération*. Plutôt que l'être du Mime, l'opération (ou encore, selon Derrida, l'événement mimé) ne doit pourtant évoquer "rien qui puisse être saisi comme événement présent, réalité, activité, etc. Le Mime ne *fait* rien, il n'y a pas d'acte (meurtrier ou sexuel), ni de sujet agissant, ni donc de patient. Rien n'est." Voir *Ibid.*, p.266. C'est en ce sens qu'il faut entendre l'*avoir lieu*.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p.255.

## Un dernier mot

Tout ce long emprunt d'un discours hautement derridien, qui s'adresse de plus à Mallarmée, peut paraître audacieux. Pourtant il semble que Derrida lui-même l'autorise quand il affirme que les noms propres de Mallarmée et Platon "ne sont pas des références réelles mais des indications de commodité et de première analyse"<sup>197</sup>. L'intérêt du texte de Derrida se situe d'une part dans la double lecture de la *mimêsis* qu'il déploie. La première, qu'on attribue traditionnellement à Platon et que Derrida déconstruit, condamne l'art à une dialectique d'assujettissement entre un modèle et ses copies. La seconde, que Derrida reconstruit à l'aide de Mallarmée - ou de Nietzsche -, ouvre l'art à ses inépuisables ressources et surtout à son autonomie: le miroir qui séparait l'image virtuelle du vrai modèle éclate en d'innombrables éclats à partir desquels il n'est plus possible de reconstituer un modèle initial.

Or Derrida restitue l'émergence de cette double lecture au texte de Platon lui-même. Semblablement au *Sophiste*<sup>198</sup>, où Platon ouvrirait lui-même la voie au renversement du platonisme en faisant l'expérience limite du simulacre, l'extrait du *Philèbe* ici choisi par Derrida, s'il engage la lecture traditionnelle de la *mimêsis*, indique aussi la possibilité d'une mimétique perpétuelle. En effet, par la comparaison de l'âme aux discours d'un livre, dont il est ailleurs si

---

<sup>197</sup> *Ibid.*, p.225.

<sup>198</sup> G. Deleuze, *op. cit.*, p.428.

suspicieux<sup>199</sup>, Platon semble remettre en cause la nécessité d'un référent ultime. Comme toutes les fois où il recourt à l'analogie ou au mythe, Platon abdique la toute puissance du Logos. En récupérant ce point d'ambivalence chez Platon, Derrida rejoint l'essence de la critique nietzschéenne. Car c'est à un vieux Socrate, enfin résigné à pratiquer la musique, que Nietzsche adresse cette question-affirmation: "Peut-être existe-t-il une région de la sagesse d'où le logicien est banni? Peut-être même l'art est-il le corrélat et le supplément nécessaires de la science?"<sup>200</sup>. Malgré tout le champ des différences qui le sépare de Platon, Nietzsche récupère en fin de compte une large part de son système: tout le bas monde des sens, quoique dénigré par Platon, fait irrémédiablement partie de l'univers platonicien. "Déjà pour Platon, *tragique* est une épithète qui veut caractériser la *vie* (*bios*) tout entière ou le monde d'ici, ou toutes choses d'en bas"<sup>201</sup>. Après tout, Nietzsche et Platon ont eu le même maître: Héraclite. Mais Platon a voulu passer outre - en créant un monde idéal. Il a refusé l'absence de finalisme qu'implique le devenir éternel d'Héraclite.

D'autre part, la lecture derridienne de la *mimêsis* s'enracine dans la question de la littérature ou de l'écriture. Or, "la question [de la littérature] tend à se transformer en un procès de l'art"<sup>202</sup>. Derrida s'accorde ainsi avec un aspect important de notre étude: le point

---

<sup>199</sup> D'abord dans la *République*, la profonde ambivalence des discours, qui oscillent entre le vrai et le faux, leur vaut une critique dévastatrice de la part de Socrate, qui les place d'ailleurs sous l'égide de l'âme. Mais on peut également penser au *Phèdre* où Socrate traite le livre de discours orphelin (absence de référent), incapable de se justifier, et donc de peu de valeur. Voir 275d-276a.

<sup>200</sup> *Naissance*, p.104.

<sup>201</sup> M. Haar, *op. cit.*, p.221.

<sup>202</sup> M. Blanchot, "La littérature et le droit à la mort" dans *La Part du Feu*, Paris, Gallimard, 1949, p.306.

névralgique du langage est la source de la divergence fondamentale entre les esthétiques platonicienne et nietzschéenne. C'est en effet dans les discours de la poésie, et surtout dans le rapport qu'ils entretiennent avec la vérité, que Platon enclenche le procès de la *mimêsis*. Quant à l'esthétique de Nietzsche, elle puise dans le langage sa dynamique essentiellement métaphorique, toujours à distance d'un sens originel qui s'avère inexistant: "l'artiste (...) crée ses figures (dans un sens, du reste, où c'est à peine possible de concevoir son œuvre comme une *imitation de la nature*)"<sup>203</sup>. Si l'on peut ici restituer l'adjectif *mimétique* à l'art nietzschéen, c'est grâce à l'interprétation de Derrida qui détourne le sens platonicien de la *mimêsis* en indiquant l'absence de tout modèle véritable et premier.

Dans la *République*, une critique négative de la fiction poétique ouvre et résume à la fois le débat sur la *mimêsis*. L'usage péjoratif et répété du mot *fable*, pour désigner d'emblée ces discours mensongers, en témoigne. Cette fiction, parce qu'elle touche l'âme sans regard au Bien, en relatant même des actions basses et viles, met en péril la vérité éthique que préconise Platon. Mais en plus de son caractère moral, cette vérité est aussi, à l'instar de l'Être parménidien, raison, unité, ordre. Or Nietzsche fait appel au rêve et à l'ivresse, célèbre la multiplicité de l'apparence dans la *Naissance* et, plutôt qu'au sérieux, il invite au rire avec insistance dans son *Essai d'autocritique*. Pour en finir ironiquement avec le monde-vérité de Platon, il raconte même une *fable* dans son *Crépuscule des idoles*, fable à laquelle se confond la vie. La fiction que Platon tente méticuleusement d'enrayer, ou du moins de

---

<sup>203</sup> *Naissance*, p.143.

contrôler, pour sauver la vérité reste indomptable chez Nietzsche où elle prend des dimensions existentielles: "l'existence et le monde n'apparaissent justifiés qu'en tant que phénomène esthétique"<sup>204</sup>. Sa vérité, si on peut toujours l'appeler ainsi, devient d'ailleurs "une multitude mouvante de métaphores, de métonymies, d'anthropomorphismes"<sup>205</sup>. D'où la nécessité de cultiver un style foisonnant d'images, d'analogies, alors que Platon s'acharne à anéantir la forme par un contenu triomphant: le congédiement définitif de la tragédie, entièrement travaillée par la forme imitative, en est la preuve.

Mais à l'horizon des différences se détachent d'étranges ressemblances de fond entre Nietzsche et Platon. En premier lieu, les deux auteurs se révèlent extrêmement conscients et sensibles au charme et à la persuasion qu'exerce l'art. Si l'un en a fait sa seule foi, l'autre ne s'est pas complètement converti. Car si Platon a mené sa vie d'après les discours d'un seul homme, Socrate, il n'a pas tout à fait abdiqué sa foi homérique. Toute son œuvre écrite en témoigne. Mais la finale de la *République* est peut-être plus éloquente puisqu'elle a trait au sujet précis qui nous occupe. Une infime quoiqu'insistante rétractation quant à la condamnation radicale de la poésie précède le récit assez substantiel d'un mythe.

Déclarons néanmoins que si la poésie imitative peut nous prouver par de bonnes raisons qu'elle a sa place dans une cité bien policée, nous l'y recevrons avec joie, car nous avons conscience du charme qu'elle exerce sur nous (...). Nous permettrons même à ses défenseurs qui ne sont pas poètes, mais qui aiment la poésie, de parler pour elle en prose, et de nous montrer qu'elle n'est pas seulement agréable, mais encore

---

<sup>204</sup> *Ibid.*, p.153.

<sup>205</sup> F. Nietzsche, *Vérité et mensonge au sens extra moral* dans *Écrit posthumes*, p.282.

utile (...). Nous aussi, par un effet de l'amour qu'a fait naître en nous pour une telle poésie l'éducation de nos belles républiques, nous serons tout disposé à voir se manifester son excellence et sa très haute vérité (...).

Par ailleurs, Nietzsche et Platon partagent aussi une vive inclination pour l'ironie dans leur propos. Si, encore une fois, elle s'avère manifeste dans la verve nietzschéenne - souvent à l'intention même du platonisme -, elle se fait plus subtile, plus intermittante chez Platon, puisqu'elle se confond à la personnalité de Socrate. L'exemple le plus probant se trouve sûrement dans la manière d'aborder l'éducation des gardiens qui entraîne, ne l'oublions pas, la critique de la *mimêsis* dans les discours: "Or çà, donc! comme si nous racontions une fable à loisir, procédons en esprit à l'éducation de ces hommes"<sup>206</sup>. Et l'ironie semble se poursuivre lorsque Socrate précise le rôle qui dans la présente discussion leur revient, à lui et ses auditeurs: "Adimante, nous ne sommes poètes, ni toi ni moi, en ce moment, mais fondateurs de cité; or, à des fondateurs il appartient de connaître les modèles que doivent suivre les poètes dans leurs histoires, et de défendre qu'on s'en écarte; mais ce n'est pas à eux de composer des fables"<sup>207</sup>. Et dans le prolongement de cette ironie s'expliquent de fréquents clins d'œil à l'aspect ludique de l'existence humaine, tant chez Nietzsche ("Vous devriez apprendre à rire, mes jeunes amis..."<sup>208</sup>) que chez Platon ("aucune des choses humaines ne mérite d'être prise avec grand sérieux"<sup>209</sup>).

---

<sup>206</sup> *République*, 376d-e.

<sup>207</sup> *Ibid.*, 379a.

<sup>208</sup> *Naissance*, p.34.

<sup>209</sup> *République*, 604c.

Il ne faut donc pas voir dans l'interaction de Nietzsche et Platon une opposition stricte ou un renversement symétrique. Car avec Nietzsche,

il nous reste simplement, exclusivement *la vie tragique* (...). Tragique est pour Platon l'incarnation, la séparation de l'en-haut et de l'en-bas, la quasi-déréliction de l'ici-bas, ambigu, mortel, pénombre aveuglante, difficile à sauver. Tragique serait chez Nietzsche l'inséparabilité du haut et du bas, du vrai et du faux, du bien et du mal, car Nietzsche *accepte* cette dichotomie pour mieux la refuser en tant qu'antinomie.<sup>210</sup>

Nietzsche affirme le monde que Platon a nié, mais son emprunt à Platon s'arrête ici. Il ne refuse pas le monde vrai de Platon, mais celui-ci doit frayer avec la fiction de l'apparence, et par conséquent décliner sa validité universelle au profit d'un éternel masque. Une telle affirmation généralisée de la multiplicité et de la différence détrône donc naturellement le monde de l'Un et du Même pour le réintégrer en tant qu'autre supplémentaire. Alors que Platon a créé ce monde vrai à force de nier l'autre. Le monde que récupère Nietzsche redonne à l'art ses lettres de noblesse et surtout son autonomie. L'art, tout autant que le concept et l'idée, peut dire le vrai. Mais cette vérité toujours se fait et se défait dans un perpétuel jeu de destruction et de création, si bien que la seule vérité à laquelle on accède est tout entière paradoxe: c'est la simultanée d'une profonde et douloureuse contradiction de l'existence et d'une pureté soudaine et douceuse. Et cet amalgame secrète un étrange plaisir qui exalte la vie.

---

<sup>210</sup> M. Haar, *op. cit.*, p.222.

## Bibliographie

### Ouvrages de référence

GRIMAL, P. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Puf, 1979 [1951], p.40-43 et p.126-128.

HUISMAN, D. *Dictinonaire des philosophes*, Paris, Puf, 1993 [1984], p.2116-2123.

JACOB, A. *Les notions philosophiques* in *Encyclopédie philosophique universelle* vol. II, tome 1, Paris, Puf, 1990, p.163-168.

----- *Les œuvres philosophiques* in *Encyclopédie philosophique universelle*, vol. III, tome 1, Paris, Puf, 1989.

### Monographies

\* \* \* - *Querelles autour de La naissance de la tragédie*. (trad. de M.Cohen-Halimi, H. Poitevin et M.Marcuzzi) Paris, Vrin, 1995, 303 pages.

BRISSON, Luc. *Platon, les mots, les mythes*. Paris, Maspero, 1982, 237 pages.

DANNHAUSER, W.J. (1974), *Nietzsche's view of Socrates*, Ithaca (N.Y.), Cornell U.P., 1974, 262 pages.

DEL CARO, A. *Dionysian Aesthetics: The Role of Destruction in Creation as Reflected in the Life and Work of Friedrich Nietzsche*. Frankfurt: Lang, 1981, 157 pages.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*. Paris, Gallimard, 1963, 293 pages.

----- *Nietzsche*. Paris, PUF, 1995 [1965], 103 pages.

DERRIDA, Jacques. *La double séance* dans *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p.77-213.

----- *La pharmacie de Platon* dans *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p.215-346.

FINK, Eugen. *La philosophie de Nietzsche*. Paris, Éd. de Minuit, 1965, 244 pages.



- FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, la généalogie et l'histoire dans Hommage à Jean Hippolyte*, Paris, PUF, 1971, p.145-172.
- GOLDSCHMIDT, Victor. *Questions platoniciennes*. Paris, Vrin, 1979, 290 pages.
- GOYARD-FABRE, Simone. *Nietzsche et la conversion métaphysique*. Paris, la Pensée universelle, 1972, 222 pages.
- GUÉRIN, Michel. *Nietzsche: Socrate héroïque*. Paris, Grasset, 1975, 364 pages.
- HAAR, Michel. *Nietzsche et la métaphysique*. Paris, Gallimard, 1993, 293 pages.
- *L'oeuvre d'art. Essai sur l'ontologie des oeuvres*. Paris, Hatier, 1994, 79 pages.
- HEGEL, G. W. F. *Esthétique I*. Paris, Flammarion, 1979, 379 pages.
- HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche*, tome 1. Paris, Gallimard, 1993, 293 pages.
- HÉRACLITE D'ÉPHÈSE. *Fragments*. (trad. par F. Roussille) Paris, Findakly, 1986, 118 pages.
- KOFMAN, Sarah. *Nietzsche et la scène philosophique*. Paris, Galilée, 1986, 320 pages.
- *Nietzsche et la métaphore*. Paris, Payot, 1972.
- *Socrate(s)*, Paris, Gallimard, 1989, 337 pages.
- LÉVESQUE, Claude. *Dissonance*, Lasalle, Éd. Hurtubise, 1988, 180 pages.
- LODGE, R.C. (1953), *Plato's Theory of Art*, London, Routledge & Kegan Paul LTD, 316 pages.
- MATTÉI, Jean-François. *L'ordre du monde: Platon, Nietzsche, Heidegger*. Paris, PUF, 1989, 211 pages.
- NEHAMAS, A. *Life as literature*. Cambridge [London], Harvard University Press, 1985, 261 pages.

NIETZSCHE, F. *Crépuscule des idoles*: dans *Œuvres philosophiques complètes* (textes et variantes établis par G. Colli et M. Montinari, trad. par J.-L. Backès, M. Haar et M. B. De Launay), tome 8, partie 1, Paris, Gallimard, 1977.

----- *Écrits posthumes* dans *Œuvres philosophiques complètes 1870-73*, Paris, Gallimard, 1975, 388 pages.

----- *Introduction à la lecture des dialogues de Platon*, Combas, Éd. de l'Éclat, 1991, p. xix-88.

----- *Le livre du philosophe*. (trad. par A. Kremer-Marieti) Paris, Flammarion, 1991 [1969], 178 pages.

----- *La Naissance de la tragédie, Fragments posthumes 1969-1973* dans *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, 1977, 566 pages.

PANOFSKY, E. *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paris, Gallimard, 1983, 284 pages.

PLATON. *Banquet. Phèdre*. (trad. par E. Chambry) Paris, Garnier-Flammarion, 1964, 187 pages.

----- *Protagoras. Euthydème. Gorgias. Menexène. Ménon. Cratyle*. (trad. Par E. Chambry) Paris, Garnier-Flammarion, 1967.

----- *La République*. (trad. par R. Baccou) Paris, Garnier-Flammarion, 1966, 510 pages.

----- *Second Alcibiade. Hippias Mineur. Premier Alcibiade. Euthyphron. Lachès. Charmide. Lysis. Hippias Majeur. Ion*. (trad. Par E. Chambry) Paris, Garnier-Flammarion, 1967.

----- *Sophiste. Politique. Philèbe. Timée. Critias*. (trad. par E. Chambry) Paris, Garnier-Flammarion, 1969, 511 pages.

SALLIS, J. *Crossings : Nietzsche & the Space of Tragedy*. Chicago [London], University of Chicago Press, 1991, 158 pages.

SOJCHER, J. *La question et le sens : esthétique de Nietzsche*. Paris, Aubier-Montaigne, 1972, 319 pages.

TOWNSEND, P. *Aesthetics. Classical readings in Western Tradition*. Boston, Jones and Bartlett Publishers, 1996, 380 pages.

VERDENIUS, W.J. "Mimêsis . Plato's doctrine of artistic imitation and its meaning to us" in *Philosophia Antiqua*, vol.III, Leiden: E.J. Brill, 1962, 50 pages.

ZUCKERT, C.H. *Postmodern Platos* . Univ. of Chicago Press, 1996.

### Périodiques

ANDERSON, A. (1991), "Some views of Socrates" in *Ancient Philosophy* 11(2), p.351-359.

BROGAN, W.A. (1991), "Is Platonic Drama the Death of Tragedy?" in *International Studies of Philosophy* 23(2), p.75-82.

BRUNET, C. "L'être univoque et l'analogie esthétique chez Platon" in *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1962, pp.344-361.

COLIN, G. "Platon et la poésie" in *Revue des Études grecques*, janv.-mars 1928, pp.1-72.

CORLETT, J.A. (1991), "A Dialectic Interpretation of the Concept of Art as *mimêsis* in the Republic" in *Rep. Ideal Studies* 21(2-3), p.155-169.

DELEUZE, G. "Renverser le platonisme" in *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1966, pp.426-438.

DORTER, K.N.M. "The *Ion*, Plato's characterization of art" in *Journal of Aesthetics & Art Criticism* 32, 1973, p.65-78.

DUVAL, R. "Nietzsche et le platonisme" in *Revue des sciences théologiques et philosophiques* , 1969, p.601-637.

GAUDREAU, A. "Mimêsis et Diègèsis chez Platon" in *Revue de Métaphysique et de Morale* 94, 1989, p.79-92.

GELVEN, M. "The dionysian sources in philosophy" in *Man and World*, 10,1997, p.173-193.

GREY, D.R. "Art in the Republic" in *Philosophy* 27, 1952, p.291-310.

GUICHETEAU, M. "L'art et l'illusion chez Platon" in *Annales philosophiques de Louvain.*, 1956, pp.219-227.

HALL, R.W. "Plato's theory of art. A reassessment" in *Journal of Aesthetics & Art Criticism* 33, 1974-75, p.75-82.

KARELIS, C. "Plato on Art & Reality" in *Journal of Aesthetics & Art Criticism* 43, 1975-76, p.315-321.

LE GAL, Y. "Qui est le Socrate de Nietzsche?", in *Revue des sciences philosophiques et théologiques* 57, 1973, p.35-70.

MAGUIRE, J.P. "The Differentiation of Art in Plato's Aesthetics" in *Harvard Studies in Classical Philology* 68, 1964, p.389-400.

----- "Beauty and the Fine Arts in Plato" in *Harvard Studies in Classical Philology* 70, 1965, p.171-193.

NEHAMAS, Alexander. "L'Apollon dionysiaque. Quelques remarques sur la généalogie de la métaphysique d'artiste dans l'oeuvre précoce de Nietzsche" in *Kairos* 4, 1993, p.207-226.

TATE, J. "Imitation in Plato's Republic" in *Classical Quarterly* 22, 1928, p.16-23.

----- "Plato and Imitation" in *Classical Quarterly* 26, 1932, p.161-169.

VERNANT, J.P. "Image et apparence dans la théorie platonicienne de la *mimêsis*" in *Journal de psychologie*, 1975, p.133-160.

WIEHL, R. "L'antiplatonisme de Nietzsche" dans *Contre Platon*, tome II: *Le platonisme renversé*, Paris, Vrin, 1995, p.25-46.