

Maka LASHKHIA
Professeur associé
Université d'État Ilia
Tbilissi, Géorgie

Les Mystères de Dionysos-Apollon et la renaissance de la tragédie

Résumé: Dans son œuvre *La naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique*, Friedrich Nietzsche écrit: «Si la nouvelle culture est tragique, le nouvel homme doit également devenir tragique, il ne devrait pas abandonner l'éthique rationnelle optimiste et les impératifs socratiques». Il est intéressant de savoir pourquoi une nouvelle culture doit être tragique, que signifie le phénomène de tragique pour Nietzsche?

L'étude des origines dionysiaque et apollonienne de la culture montre que Dionysos, en tant que dieu, supportant des souffrances d'individuation, ne peut vivre sans Apollon. De son côté, l'origine apollonienne est également liée à la dionysiaque dans la mesure où il cache en soi-même le monde dionysiaque. Par cette alternance, en faisant disparaître l'un l'autre et en même temps donnant de la force l'un à l'autre, ces deux aspects contradictoires donnent naissance à des cultures différentes. C'est ainsi que la tragédie antique est née.

La tragédie en tant que l'art mimétique représente la base de la catharsis. Ce dernier donne naissance au type esthétique de l'homme pour lequel la coexistence harmonieuse des origines apollonienne et dionysiaque de la culture est évidente. Avec la naissance de la tragédie, son auditoire esthétique est né.

Dans les salles de théâtre, il n'y avait que de simples critiques avec des exigences semi-morales et semi-éduquées. Le type socratique de l'homme n'a pas pu entièrement briser le mythe grec, et chaque fois c'est Antigone qui naît, une femme rebelle qui se révolte contre le destin et contre la mort.

Mots-clés: tragédie, renaissance, Socrate, Sophocle, Anouilh, Antigone

Abstract: If a modern culture is tragic, then the modern man too has to become tragic, he should turn his back on optimistic rational ethics and Socrates imperatives". It is interesting to define why modern culture has to be tragic one, what does Nietzsche mean by the phenomena of "tragic"?

By examining closely Apollonian and Dionysian concepts in culture, it is evident that Dionysus as a God, enduring torture of individuation, cannot live without Apollo. On the other hand, Apollonian concept is intertwined with the Dionysian one, as it conceals in itself the Dionysian world. By this interplay, this Apollonian and Dionysian dichotomy results in the birth of various cultures. This is how the ancient tragedy was born.

Tragedy as a mimetic art forms a basis of catharsis. And the latter gives origin to aesthetic type of human being, to whom it is clear that Apollonian and Dionysian concepts can be in harmonious co-existence in culture.

Together with the birth of tragedy aesthetic member of audience is born. Only mere critics having partially moral and literate complaint were present in theater halls before. Socratic type of human being has not yet been able to fully destroy Greek myth and at every other attempt Antigone – rebellious woman is born, who rebels against the destiny and death.

Keywords: Tragedy, Renaissance, Socrates, Sophocles, Anouilh, Antigone

L'objectif de notre recherche est la définition du rôle du tragique - la catégorie la plus importante de l'esthétique pour que l'esthétique trouve sa place juste dans la culture postmoderne contemporaine. Est-ce que la catégorie esthétique du tragique est encore vivante ou est-ce qu'elle s'est éteinte comme celle du concept de sublime? Pour considérer le tragique comme une catégorie esthétique, nous devons faire appel à la *Poétique* d'Aristote. Après la détermination de la tragédie et de ses constituantes données par Aristote, nous devons ouvrir le trésor du monde grec antique. *Antigone* de Sophocle présente la vision du monde mythique et, dans ce contexte, en réconciliant deux origines de la culture – dionysiaque et

apollonienne, c'est-à-dire, en revêtant du masque tragique apollonien celle qui est dionysiaque -, le public commence à comprendre que le monde de tous les jours est apparent. Le spectateur, ainsi que les personnages d'*Antigone* de Jean Anouilh, vont encore plus loin. C'est une véritable tragédie moderne, car elle présente un personnage indécis, dans toute sa plénitude. Du point de vue de contenu, Antigone de Jean Anouilh partage complètement le destin du héros de Sophocle, mais le signe de la modernité consiste en un supplément discursif/analytique auquel Anouilh a recours: le héros se bat et il perd le combat, car la défaite est inévitable. En fait, Antigone d'Anouilh est une reconnaissance de la tragédie de l'homme moderne: elle est piégée par son propre subjectivité et ne peut pas se libérer de sa «faiblesse», donc le tragique de l'histoire consiste justement en ce qu'il est impossible d'échapper à cette faiblesse.

Pourquoi est-il important que la culture moderne et l'homme moderne soient tragiques? L'homme tragique de l'antiquité n'a-t-il pas été remplacé par un homme théorique/Socratien? Une fois déjà, «la tragédie grecque n'est-elle pas morte suicidée: à cause d'un conflit irrésolu et tragique pour cette raison?» (Nietzsche, *L'origine de la tragédie* 50). Pourquoi la tragédie, avec tous ses mystères, devrait-elle renaître? Qu'est-ce qu'elle apportera à la culture moderne et à l'homme moderne? Notre recherche répondra également à la question suivante: pourquoi la culture Socratienne doit-elle être remplacée par une culture tragique et pourquoi l'homme théorique doit-il devenir tragique? Pour répondre à cette question, il faut d'abord trouver la définition de la tragédie dans la *Poétique* d'Aristote.

Aristote, la *Poétique*

La *Poétique* d'Aristote est le premier ouvrage systémique portant sur l'essence de la tragédie. Il ne faut pas oublier que la période hellénistique est considérée comme celle de l'émergence du théâtre et de la création des genres dramatiques (Feagin, *Tragedy* 292). Aristote rapporte la naissance de la tragédie à Dionysos, ainsi qu'à son culte et on peut dire que la tristesse et la gaité dionysiaques ont donné naissance, d'une part, aux dithyrambes dionysiaques, ce qui est probablement la source de la tragédie, parce que c'est avec ces rituels qu'on se rappelait le souvenir des souffrances endurées par Dionysos et on pleurait sur sa douleur, et, d'autre part, aux festivités dionysiaques – Comos, marqué par les fêtes orgiaques et accompagné d'une gaité démesurée qui serait à l'origine de la comédie.

Chez Aristote, la tragédie a un caractère imitatif (*Poétique* 1447a). Selon le Stagire, l'imitation qui est naturelle à l'homme, est déclarée comme une source de toute connaissance. Il faut également noter que l'homme prend plaisir à l'imitation, car tout ce qui est dangereux, horrible et abominable dans la vie quotidienne, devient une œuvre d'art par le moyen d'imitation et cela nous paraît agréable.

En discutant de *mimesis*, il est important de noter qu'aux premières étapes, l'imitation consistait vraiment en reproduction de l'apparence du réel, cependant, avec le développement des embranchements de l'art, l'imitation du réel a été remplacée par la démonstration de ce qui aurait pu être le réel. Ceci est prouvé par le fait que pour Aristote, l'objectif de l'auteur ne doit pas être la reproduction de ce qui est arrivé en réalité, mais de ce qui aurait pu se produire. Mais dans l'art, la présentation des choses en formes factices est quand-même basée sur la réalité, dans le sens où il est impossible de déterminer ce qui se serait passé, si nous ne savons pas quels sont les faits qui ont eu lieu.

Voyons maintenant comment a été créée la tragédie et ce qui fait qu'elle soit la plus élevée parmi tous les autres genres d'art. Selon Aristote, il y a trois signes qui différencient les embranchements de l'art les uns des autres: a) l'objet d'imitation; b) le moyen d'imitation; c) la méthode d'imitation.

Que cela soit le drame, l'épique, la poésie, etc., ce qui les différencie, c'est l'objet de leur imitation, la méthode qu'ils choisissent pour le représenter et les moyens utilisés dans ce processus. Dans ce contexte, Aristote souligne que le drame et notamment, la tragédie est la plus élevée de tous les genres, puisqu'elle en inclut les éléments et, en même temps, elle ne pourra être ramenée à aucun d'entre eux. Qu'est-ce qui fait la supériorité de la tragédie qui la distingue de tous les autres genres et qui lui ôte la possibilité de se réduire à leur niveau?

Dans la *Poétique*, nous lisons:

La tragédie est l'imitation d'une action grave et complète, ayant une certaine étendue, présentée dans un langage rendu agréable et de telle sorte que chacune des parties qui la composent subsiste séparément, se développant avec des personnages qui agissent, et non au moyen d'une narration, et opérant par la pitié et la terreur la purgation des passions de la même nature (1450a). La tragédie n'est pas l'expression des êtres humains, mais des actions et des malheurs de la vie. (1450b).

Il en découle que ni les traits psychologiques d'une personne, exprimés dans son caractère, ni l'ensemble des actions quotidiennes d'un personnage

concret ne feront jamais l'objet de l'imitation de la tragédie. Ce que l'artiste essaie d'imiter peut être défini comme le nombre limité, choisi des faits et des actions de l'homme qui, de sa part, est présenté comme le choix personnel, suivant la nature spécifique de celui-ci. Cela signifie que la conception d'Aristote concernant l'interprétation différente de la notion de *mimesis* est justifiée: l'artiste ne prend pas simplement une personne, son caractère et sa vie pour les refléter dans son œuvre (comme dans le genre épique), mais l'artiste choisit dans l'ensemble des actions d'une personne, juste ce dont il a besoin pour son sujet – pour boucler la chaîne logique des actions. C'est ainsi que s'exprime la créativité de l'artiste qui crée le sujet de son œuvre: une chaîne d'événements ou d'actions orientés vers un résultat concret, où, parallèlement du fait qui a eu lieu, il est possible de présenter ce qui pourrait arriver. Il en découle que dans la tragédie, la reproduction du réel consiste en présentation des actions, où le caractère ou bien, les traits caractéristiques du héros ont de l'importance dans la mesure où ils déterminent la nature des actions.

Outre le sujet et les caractères, dans la tragédie, Aristote distingue: le jugement, l'état scénique, le texte et la composition musicale, mais parmi eux, le plus important c'est le sujet – l'ensemble des actions, tandis que le reste est considéré comme ses suppléments. Et tout de même, pourquoi Aristote attribue-t-il tant d'importance à la représentation de l'ensemble des actions?

C'est que seules les actions peuvent déterminer le bonheur ou le malheur des hommes et pas leurs caractères, le texte ou la musique, par exemple. Tout le reste est nécessaire pour que la transition de l'homme du malheur au bonheur ou du bonheur au malheur soit présentée d'une manière parfaite. Mais le sujet ne peut être réussi qu'à travers les péripéties et les devinettes. C'est-à-dire, suivant cette réflexion, l'origine et même l'esprit de la tragédie c'est son sujet. La musique est considérée comme «la décoration la plus importante de la tragédie».

Comme il a été déterminé que le but du créateur est de présenter la chaîne achevée et complète des actions, la question se pose, quel objectif peut atteindre le sujet qui est parfaitement logique? En réponse à cela, Aristote écrit que le sujet doit présenter la séquence des événements qui montrent la transition du malheur au bonheur ou vice versa, engendrée par la probabilité ou par la nécessité. Donc, le but de la tragédie est de démontrer comment l'homme est venu jusqu'au malheur avec ses actions

et pour pouvoir faire cela, le poète ne devrait pas parler de ce qui s'est passé, mais de ce qui aurait pu arriver.

Revenons de nouveau au sujet qui peut être à la fois simple et compliqué. Pour Aristote, une tragédie parfaite doit être construite en actions compliquées que le spectateur se pose pour but de deviner. Donc, étant donné que ce n'est que l'inattendu qui surprend le public et, à son tour, l'inattendu c'est ce qui, du premier abord, ne sort pas du cours des événements, le spectateur se trouve devant la nécessité de réfléchir – il commence à se demander, pourquoi et comment s'est produit un changement dans la vie d'un homme (par exemple, la passation du bonheur au malheur) et quelles sont les causes de ce changement.

Un tel changement brusque devrait être issu de la composition du sujet lui-même et découler des actions produites à force de la nécessité ou de la probabilité, à savoir, de quelque chose, étant la cause d'un résultat, qui serait différent du motif d'une action inattendue, ainsi que de l'objectif. D'après cette opinion, il est nécessaire de mettre en relief ce qui engendre la transition d'un héros, par exemple, du bonheur au malheur. Ici, selon Aristote, l'essentiel c'est que le héros fait une grosse erreur. C'est-à-dire, dans cette chaîne d'actions logiquement assemblées, complètes et achevées, soudainement, à cause de l'erreur du héros, son sort change complètement.

Cette erreur ou *hamartia*, est considérée comme une action inattendue, faite par l'ignorance. Ce qui signifie qu'il est important que l'action faite soit une erreur et de plus, que cette erreur soit commise pas l'ignorance. Par exemple, quand Œdipe tue son père et épouse sa mère, il n'en sait rien au moment où il accomplit cette action et seulement après le fait achevé, la vraie image de l'histoire s'éclaircit. C'est justement cela qui, dans la tragédie, est le plus important pour Aristote. Dans la tragédie, l'artiste doit pouvoir représenter une erreur qui ne va pas au-delà de la logique des événements, mais qui a des conséquences fatales. Cela arrive à Œdipe qui essaie de tout connaître et de tout gérer et dont les yeux ne voient pas la vérité et ainsi aveuglé, il fait quelque chose qui n'est pas correct et il apprend la vérité après avoir commis un crime. C'est pourquoi Œdipe se crève les yeux et reconnaît ainsi la fausseté de sa propre vision et de son imagination. Mais ce défaut caractéristique (le trait de caractère principal du héros) est important au point où il se reflète dans ses actions et détermine son choix personnel. Les héros d'Eschyle: Œdipe, Antigone, Créon – chacun d'eux est supérieur à un homme simple, mais ils sont quand-même humains. Ils font tous une erreur et convaincus d'avoir raison, ils vont vers les conséquences tragiques,

à cause justement de cette erreur. Et le spectateur, après avoir deviné l'essence de l'erreur du héros et puisque, d'autre part, cette erreur entraînera le changement radical de la vie du personnage (la transition du bonheur au malheur), commence à avoir compassion du tragique des événements et il dépasse sa peur, provoquée par le résultat des erreurs commises.

La question se pose, de quel type d'erreur s'agit-il? Devons-nous examiner *hamartia* dans un contexte moral ou le considérer comme une erreur issue d'une ignorance des faits? Bien qu'il existe de différentes opinions sur cette question qui sont essentiellement unilatérales et reconnaissent l'erreur morale ou factuelle, il se peut qu'Aristote ne sous-entende pas ici une forme et une signification concrètes d'erreur, mais qu'en fonction des tragédies, c'est-à-dire de leurs sujets, de divers emplois peuvent être attribués au fait d'erreur (Stinson, *Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy* 228). De plus, Aristote écrit dans sa *Poétique* que plus l'erreur est inattendue, plus la tragédie atteint son objectif et c'est l'inattendu qui permet d'accomplir un acte moralement répréhensible qui serait basé sur l'ignorance, tandis que le spectateur le devine.

Maintenant, quand nous avons vu ce que la tragédie reflète et de quelle manière elle le fait, il est nécessaire d'expliquer quel en est le résultat. Pour Aristote, la tragédie parfaite est l'unité des actions qui mènent à la catharsis: à la peur et à la compassion et, par cette voie, à la purgation. Il est bien visible que pour le sujet, *hamartia* a une grande importance, car elle suscite la compassion et la peur et c'est dans ce cas seulement que la tragédie atteint son but. En outre, il faut dire que le héros tragique ne doit pas être une personne bonne ni mauvaise, parce qu'il n'y a rien d'inattendu dans le bonheur d'un homme bon et dans le malheur d'un homme mauvais, ce qui est inattendu et ce qui fait ressortir l'importance de l'erreur c'est de montrer l'homme qui, malgré sa supériorité, ne se distingue en rien des autres et montre qu'il est humain, lui aussi, et donc, il est susceptible de faire une erreur fatale, que le spectateur, lui aussi, aurait pu commettre. Il en découle que le héros que le sujet nous présente, doit passer du bonheur au malheur, mais ce changement ne doit pas être causé par la nature de cette personne, mais suite à la grande erreur mentionnée ci-dessus.

Pour cette raison, le public éprouve de la compassion pour le héros. Le spectateur suit les actions quotidiennes du héros et il constate que, du premier coup d'œil, ces héros semblent lui être supérieurs, mais ils font des erreurs comme tous les autres et soudain, la peur le saisit: la même chose

peut lui arriver aussi. Selon Aristote, c'est de cette façon, que la purgation des âmes, la catharsis, et donc, le but de la tragédie est atteint.

Il en découle que le héros est celui qui, dans le contexte des décisions moralement correctes, fait une erreur factuelle, qui plus tard s'avèrera comme une erreur morale menant au malheur du fait qu'au moment où il fait une erreur, il ne sait rien de l'erreur morale et il ne l'apprend qu'après le fait accompli. C'est cette compassion que le spectateur ressent. L'erreur commise par le héros qui n'est pas parfait, suscite la peur, car cela représente le signe que le héros est perçu par le spectateur comme un de ses semblables et il se rend compte qu'il n'est pas idéal. Bien au contraire, son caractère est tout aussi défectueux que celui de tous et du spectateur, parmi eux. Dans ce contexte, la catharsis d'Aristote peut être comprise comme la réaction d'un seul spectateur provoquée par la connaissance de son état émotionnel personnel dans le contexte global et, de ce fait, de la joie de sa purgation (Paskow, *The Aristotelian Catharsis* 65).

Ainsi, la peur et la compassion ne peuvent pas surgir elles-mêmes et séparément dans une personne, mais quelque chose d'autre les génère à la fois et cet autre, c'est le sujet. C'est n'est que le sujet qui met en relief le héros tragique, avec ses imperfections, ce qui force le spectateur à le considérer comme son égal et à imaginer que tout cela aurait pu lui arriver – à lui aussi, il aurait pu faire une erreur. C'est pourquoi le spectateur, saisi de peur, tout comme le héros, ressent le tragique des événements (*Ibid.* 309). Pour Aristote, le spectateur est la cible de la tragédie: la catharsis, la peur ressentie par le spectateur et sa compassion représentent l'objectif vers lequel devrait se diriger l'artiste et créer un sujet parfait à cet effet.

Aux origines dionysiaque et apollinienne de la culture

La définition de la tragédie chez Nietzsche implique nécessairement la compréhension de la forme des relations des origines de l'univers: dionysiaque et apollinienne. C'est l'inhérence de ces deux origines et l'unité contradictoire qui génère la tragédie grecque antique – le seul véritable art parmi les arts pour Nietzsche. Dans ce processus, selon Nietzsche, la musique, la présentation de la volonté du monde dionysiaque et la mythologie, détenant le rôle et la signification de la généralisation et surmontant l'individualisation, seront mises à l'avant: la tragédie grecque antique prend naissance dans l'esprit de la musique dionysiaque et trouve sa forme dans des caractères communs des personnages mythiques.

Ce n'est pas l'art créé séparément par les origines dionysiaque ou apollinienne que Nietzsche associe à la naissance de l'ancienne tragédie grecque, mais la «réconciliation», la fusion et l'unification de ces deux origines de l'art.

Pour que ce point de vue soit plus clair, Nietzsche distingue quatre étapes principales de rapport et de relation entre les origines de l'art dionysiaque ou apollinienne dans le début de l'histoire des Grecs:

1. Domination alternative des origines apollonienne et dionysiaque
2. Renforcement de l'origine apollonienne et le recul de la dionysiaque
3. Affluence des impulsions dionysiaques et leur domination
4. Renforcement de l'art apollinien contre l'affluence dionysiaque

À la première étape, le monde helléniste est alternativement régi par les impulsions dionysiaques et apolliniennes. Plus tard, cette union harmonieuse est brisée et avec le développement de l'impulsion apollonienne, se développe l'art naïf du monde homérique. Mais l'impulsion dionysiaque ne peut pas rester dans l'ombre pendant longtemps, être hors du jeu et, avec sa force écrasante et destructrice, elle attaque brusquement tout l'art naïf apollonien-homérique. Enfin, contre l'affluence dionysiaque susmentionnée, se renforce, avec toute sa noblesse, la fermeté apollonienne de l'art dorique et sa vision du monde.

C'est à cette époque qu'on assiste à la fusion de la tragédie antique et des dithyrambes dramatiques. C'est à cette époque qu'apparaît le but commun de deux origines de l'art: apollonienne et dionysiaque, et la tragédie trouve sa naissance!

Pour les anciens Grecs, Apollon était le dieu éthique, caractérisé par la mesure et la maîtrise de soi, et tout ce qui semblait être une violation de cet équilibre et de cette harmonie, était considérée comme le non-apollonien ou le pré-apollonien, c'est-à-dire barbare, appartenant au monde des Titans. C'est pourquoi les Grecs, reliant le monde dionysiaque à celui des Titans barbares et non-apollonien, en avaient peur. Parce que le dionysiaque, qui se préparait à renaître au sein de la culture grecque, aurait déformé et détruit tout ce qui était traditionnel et établi, beau et bon dans l'art et dans l'esthétique.

En réalité, même pour la culture, imprégnée de la beauté apollonienne et de l'art naïf, la vérité était évidente: «Apollon ne pouvait pas exister sans Dionysos» (Nietzsche, *op. cit.* 26), elle était tellement liée à l'origine dionysiaque, bien qu'elle n'eût pas osé reconnaître et accepter la culture

dionysiaque. Néanmoins, elle ressentait qu'elle lui était apparentée. Mais en fait, cette parenté pourrait dévoiler la vérité amère de son origine: toute ascension apollonienne et la création de l'art beau et naïf qui représente la deuxième étape selon la gradation nietzschéenne, n'était que la tentative d'oublier et de remplacer le dionysiaque. Les Grecs essayaient d'oublier l'intolérance, l'absurdité et l'horreur de vie, donc ils ont créé la gaité apollonienne, issue de la souffrance dionysiaque, ainsi que la modération, née de la dépravation. Puisque tout ce qui est basé sur le déni de l'origine, sur la tentative de la remplacer et de s'inculquer de cette manière, n'est pas indépendant et original, mais dans ce même déni, il est source des principes de celui qui est dénié. C'est ainsi qu'a été né le monde «retenu par l'art», «constitué de l'imagination et de modération», le monde pris de peur devant le dionysiaque – son fondement et son origine – le déclarant hostile, barbare, inacceptable.

Pour l'homme, imprégné d'une vision du monde apollinienne, la musique dionysiaque, révélant la vérité sur l'existence, représentait une menace de l'effrayer et de l'horrifier. Parce que le mystère était capable d'engloutir une personne modérée dans l'excès dionysiaque et par conséquent, lui faire oublier le système entier de sa conception du monde – son éducation et ses principes apolloniens. Pendant de telles fêtes, l'excès et le surplus dionysiaques, déclarés hostiles, se présentaient comme la réalité, tandis que l'opposition et l'extase, issues de la douleur, parlaient directement du milieu de la nature.

Mais l'homme apollonien n'a pas pu résister pendant longtemps à l'action offensive de l'origine dionysiaque et dans cette bataille, dans cette confrontation, a eu lieu la «réconciliation» de ces deux origines, où la fête dionysiaque a dû renoncer à sa brutalité issue de sa nature sauvage, sa passion et sa fantaisie excitée, tandis que la nature apollonienne a dû refuser son aspiration à la beauté naïve et à la joie. L'apparition des orgies dionysiaques dans la culture apollonienne a formé le moment le plus important de la culture hellénistique – la naissance de la tragédie grecque antique.

Cependant, la «réconciliation» ne veut pas dire l'union de ces deux origines pour être mélangées. Au contraire, cette forme d'alliance spécifique signifiait la délimitation de deux adversaires en reconnaissant et en définissant leurs différences, ainsi que la compréhension/le rappel de la nécessité indispensable de l'un et de l'autre. C'est au cours de ces fêtes helléniques qu'on assiste à la première création du phénomène d'art et

comme, par sa ressemblance, le médicament rappelle à l'homme le poison, le dionysiaque eut le même effet sur l'apollonien: l'ancien Grec se rendit compte que la douleur peut être la cause de la joie, la fête sert à faciliter la douleur et la souffrance et les faire oublier (Nietzsche, *op. cit.* 94).

D'une part – les images oniriques, et en général, toute impulsion de n'importe quel art visuel apollonien, et d'autre part, l'origine destructrice dionysiaque qui, par l'ivresse, détruit toute individualité, brise les frontières de personnalité qui, selon Nietzsche, émergent de la nature «sans aucune médiation de l'art humain» (*Ibid.*). Par conséquent, l'univers apollonien n'avait rien de commun avec l'intelligence et le savoir d'art, et surtout pas le dionysiaque qui ruine la modération, qui met l'unité de la personnalité de l'homme dans le sentiment mystique.

L'histoire hellénique examinée sous l'aspect de la coexistence de deux origines mentionnées ci-dessus (sous n'importe quelle forme) connaît trois types d'artiste considéré comme «imitateur»:

1. Artiste (apollonien) de rêve
2. Artiste (dionysiaque) d'ivresse
3. Artiste de rêve et d'ivresse

Le troisième type d'artiste, basé sur les origines dionysiaque et apollinienne, est un artiste né de la «réconciliation» du dionysiaque et de l'apollonien, ce qui change complètement sa signification et sa fonction. Notamment, «dans des dithyrambes dionysiaques, l'homme atteint la plus haute "puissance" de ses capacités symboliques» et il sent en lui quelque chose qui lui était inconnu avant et qui désire être exprimé, dénier la grille maya, ressentir l'unité de la nature elle-même qui est le génie des formes. Par conséquent, s'impose la nécessité de créer un nouveau monde de symboles qui serait différent des rêves apolloniens et du symbolisme du réel. Cela ne devrait pas être une image, un son ou un mot, mais le symbolisme de tout le corps. C'est-à-dire, la danse du corps entier entraînée par la musique dionysiaque.

Cependant, afin de créer un tel monde symbolique, l'homme doit surmonter l'individualisme et sentir l'origine dionysiaque – l'intégrité du monde. Voilà pourquoi Nietzsche considère la «réconciliation» de l'apollonien et du dionysiaque comme l'événement le plus important, car c'est justement ici que la conception apollonienne se rend compte de l'union de son identité avec l'existence et le déni du dionysiaque. C'est ici que se

manifeste la nature apollonienne qui, «ainsi qu'un voile, cache le monde dionysiaque devant elle» (*Ibid.*).

D'après Nietzsche, l'origine apollonienne, calme, mesurée et ordonnée, qui dans l'art, aspire à la beauté, n'est pas aussi «merveilleux» dans le réel. En fait, Apollon comprend le *principium individuationis*: le principe de la différence, de l'individualisation et de cette manière, il altère l'intégrité de la nature universelle ou métaphysique dionysiaque, arrache et dégage l'individualisation en tant que l'origine de la souffrance et de la douleur, en tant que le résultat de l'altération de l'intégrité et de la désintégration.

C'est là que nous devons marquer l'importance et la fonction de l'origine de l'art dionysiaque. La divinité dionysiaque est identifiée aux impulsions et aux origines opposées à l'apollonien. En particulier, Dionysos est un dieu d'ivresse. Il aspire au chaos, à la destruction de tout ce qui est établi, à la gaieté, à la musique, à la danse, au pouvoir et, de cette manière, à la réconciliation avec la nature. C'est pourquoi la culture apollonienne a peur de Dionysos: elle peut détruire et éliminer toute la beauté et la modération helléniques, et en échange, introduire des fêtes orgastiques et des éléments léthargiques.

Comme nous l'avons mentionné, le dionysiaque est associé à l'ivresse. En particulier, comme le souligne Nietzsche, on peut voir deux raisons de l'excitation dionysiaque:

1. Des boissons narcotiques
2. L'arrivée du printemps remplissant la nature de joie et de ramage

Ces deux raisons ne peuvent avoir qu'un seul point commun: par le moyen de l'ivresse et de l'extase, les deux arrivent à faire plonger la subjectivité dans l'oubli (*Ibid.* 18). C'est-à-dire, la musique dionysiaque est celle qui force l'homme à se battre contre la force d'Apollon, celle qui altère l'intégrité primitive et qui, à travers l'oubli de la raison, des visions évidentes et de toute modération, dépasse sa propre individualité et sa subjectivité. Puisque cette individualisation est considérée comme le fondement de la souffrance, si nous disons que dans la léthargie dionysiaque, il est possible de la surmonter, ce qui entraîne l'intégration, dans ce cas, l'absorption de la souffrance dans l'oubli, serait la voie dionysiaque. La voie vers le soulagement et, par ce moyen, vers le régal.

Ainsi, le dionysiaque est ce qui, par la force d'Apollon, réconcilie l'homme, l'individu subjectif, avec la nature aliénée et hostile. Une telle personne modifie entièrement sa relation avec le monde et avec l'art.

Réconcilié avec la nature et revenu dans son unité originelle, l'homme réalise que seul l'art apollonien, séduisant et beau, avec ses formes, ses visages et sa poésie, n'est plus conforme à son état spirituel. C'est pourquoi la nécessité de créer un nouveau monde de symboles, totalement différent de celui qui existe, s'impose et, à l'instar des mystères dionysiaques, c'est la musique et la danse du corps entier qui devient ce symbole: «L'homme chantant et dansant exprime qu'il est membre de la haute unité. Il oublie qu'il marche et qu'il parle, maintenant, il va se plonger dans l'éther en dansant» (*Ibid.* 19).

Une telle personne nie les anciennes formes d'expression de l'art traditionnel, sous l'effet d'une nouvelle force, il oublie complètement à marcher, à parler et il danse! Mais pour ne pas penser qu'il est dirigé par la force d'origine dionysiaque, nous devrions bien observer sur quel fondement est basé sa danse. D'où la musique dionysiaque prend-elle son inspiration pour s'exprimer en forme de danse? A ces questions, Nietzsche répond que de tels mouvements ressemblent à ceux d'une divinité vue dans des rêves. Donc, la musique dionysiaque trouve sa propre image en accord avec la deuxième origine, qui est apollonienne. Ainsi un participant des mystères «n'est plus un artiste, il est déjà une œuvre d'art: l'art de la nature, la fête suprême de l'unité primitive se dessine dans les vaisseaux d'ivresse» (*Ibid.*).

Ainsi, la réconciliation d'apollonien et de dionysiaque, l'ajout du symbolisme apollonien à la musique des mystères, fait naître le créateur, qui se différencie des autres et qui est supérieur aux masses. Ce créateur a une part égale de dionysiaque et d'apollonienne. Il est à noter que le résultat d'une telle réflexion est l'identification de la lutte et de la compétition constantes entre l'apollonien et le dionysiaque (ce qui sous-entend leur «réconciliation») à l'opposition primitive permanente et, une œuvre d'art créée de cette manière, est représentée comme l'immortalisation de la même opposition primitive. C'est-à-dire, le but de la lutte et de la compétition entre elles serait la démonstration de l'immortalité de l'opposition existant entre elles. Ceci n'est possible que dans la tragédie. A savoir, dans la tragédie antique qui est autant dionysiaque qu'apollonienne et qui représente le résultat de leur «réconciliation».

La tragédie, qui prend sa source dans des mystères dionysiaques, avec son développement arrive à «réconcilier» deux origines naturelles opposées: l'apollonien couvre Dionysos avec le masque du héros tragique et par sa présentation de la plus haute forme, il transforme le spectateur de la tragédie en chœur, qui, à son tour, grâce à cette transformation magique, se rend

compte de l'illusoire de ce monde quotidien, de l'illusion de culture et en contrepartie, il s'adonne à la connaissance de soi-même, de l'homme retourné dans l'unité éternelle de nature primitive.

Antigone de Jean Anouilh et de Sophocle

Dans *Antigone* de Jean Anouilh nous lisons:

Dans la tragédie, on est tranquille. D'abord, on est entre soi. On est tous innocents, en somme! Ce n'est pas parce qu'il y en a un qui tue et l'autre qui est tué. C'est une question de distribution. Et puis, surtout, c'est reposant, la tragédie, parce qu'on sait qu'il n'y a plus d'espoir, le sale espoir; qu'on est pris, qu'on est enfin pris comme un rat, avec tout le ciel sur son dos, et qu'on n'a plus qu'à crier, – pas à gémir, non, pas à se plaindre, – à gueuler à pleine voix ce qu'on avait à dire, qu'on n'avait jamais dit et qu'on ne savait peut-être même pas encore. – Et pour rien: pour se le dire à soi, pour l'apprendre, soi... Là, c'est gratuit. C'est pour les rois. (59)

Que doit se dire le personnage dans la tragédie d'Anouilh, qu'est-ce que les gens devraient apprendre de tel, qui n'a jamais été dit. Comme si tout le monde sait tout d'avance, mais quand-même, tous attendent avec intérêt la fin: Créon, que décidera-t-il? Antigone, que va-t-elle faire? Et le chœur? Le chœur ne pourra-t-il pas arrêter l'un ou l'autre pour qu'ils ne fassent pas de bêtises?

Sous l'image d'Antigone, la vie enflammée de fureur dionysiaque se bat sur la scène pour détruire tout ce qui a déjà existé, ce qui a été établi et ce qui peut restreindre la liberté. C'est la vie née pour aimer et pas pour détester (Sophocle, *Tragédies* 105). Mais qu'est-ce que Créon peut faire, il n'a pas le temps pour sa vie personnelle (Anouilh, *Antigone* 66). Le roi travaille à la paix et à la prospérité générale. Il essaye de ramener Antigone à la raison, qui est encore jeune et pleine de vie. Créon, quand il écoute Antigone, se souvient de sa jeunesse et Créon âgé de vingt ans apparaît devant lui. Cependant, il rappelle l'amère vérité à sa nièce:

Pour ton père non plus – je ne dis pas le bonheur, il n'en était pas question – le malheur humain, c'était trop peu. L'humain vous gêne aux entournares de la famille. Il vous faut une tête-à-tête avec le destin et la mort. Et tuer votre père et coucher avec votre mère et apprendre tout cela après, avidement, mot par mot. Quel breuvage, hein, les mots qui vous condamnent? Et comme on les boit goulûment quand on s'appelle Œdipe, ou Antigone. Et le plus simple, après, c'est encore de se crever les yeux et d'aller mendier avec ses enfants sur les routes... (*Ibid.* 65)

Sacrifier la nièce la plus aimée pour la paix et le bien-être général, c'est la tragédie. Créon va punir Antigone! Créon va se punir! Antigone et Créon sont des héros tragiques. Au moment de la punition, ils vont avouer à eux-mêmes, ainsi qu'aux autres, la vérité qu'ils auraient dû dire avant:

Papa n'est devenu beau qu'après, quand il a été bien sûr, enfin, qu'il avait tué son père, que c'était bien avec sa mère qu'il avait couché, et que rien, plus rien ne pouvait le sauver. Alors, il s'est calmé tout d'un coup, il a eu comme un sourire, et il est devenu beau. C'était fini. Il n'a plus eu qu'à fermer les yeux pour ne plus vous voir! (*Ibid.* 78)

Antigone est une héroïne tragique. Sophocle et Anouilh la représentent comme une femme amoureuse de la vie. Puisque Antigone aime la vie, une existence ordinaire et ennuyeuse ne lui suffit pas, elle a besoin de quelque chose d'inhabituel pour que l'ordre établi soit brisé. Antigone se bat contre le conformisme dont d'autres héros font preuve dans la pièce. Comme, par exemple Ismène: «Ne tente pas ce qui est au-dessus de tes forces», dit-elle. Antigone s'oppose de toute sa force à une force brute qui lui fait face. Elle ne peut pas se faire à l'absurdité de l'existence humaine et au vide. En échange, elle obtiendra la liberté, ou plutôt la liberté de choix. Même le roi ne peut contraindre Antigone à vivre.

C'est elle qui voulait mourir. Aucun de nous n'était assez fort pour la décider à vivre. Je le comprends, maintenant, Antigone était faite pour être morte. Elle-même ne le savait peut-être pas, mais Polynice n'était qu'un prétexte. Quand elle a dû y renoncer, elle a trouvé autre chose tout de suite. Ce qui importait pour elle, c'était de refuser et de mourir. (*Ibid.* 79)

– explique Créon au spectateur et à lui-même.

Conclusion

En conclusion, nous devons dire que la culture postmoderne contemporaine donne la meilleure possibilité de restaurer la tragédie dans tous ses droits. Les mystères de Dionysos-Apollon sont les circonstances qui l'accompagnent et dans lesquelles la tragédie de l'homme moderne est perçue avec la plus haute sensibilité. Le monde postmoderne, qui se forme autour de la personne comme c'était Antigone et qui place au centre un sujet semblable, devra être tragique. Elle doit reconnaître la destruction/l'inexistence de tout idéaux, abandonner toute sorte d'idéalismes caractéristiques des cultures de la période précédente (lorsqu'au centre du paradigme culturel il y avait un Absolu, par exemple, l'idée de Dieu) et

Fondements philosophiques de la littérature.

donner à une personne «le droit» d'être humain, c'est-à-dire, de faire une erreur. Comprendre et reconnaître tous ces facteurs conditionnent la culture des temps modernes et en conséquence, le tragique humain.

Bibliographie

- Anouilh, Jean, *Antigone*, in *Théâtre Français d'Aujourd'hui*, Moscou, Édition du Progrès, 1969, p. 39-89.
- Aristote, *Poétique*, (Éditeur J. Hardy), Paris, Les Belles Lettres, 1995.
- Feagin, Suzan L., «Tragedy», in *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Oxford, Blackwell Publishing, 2004, p. 291-306.
- Gilbert, Allan H., «The Aristotelian Catharsis», in *The Philosophical Review*, Vol. 35, No. 4 (Jul, 1926), p. 301-314.
- Nietzsche, Friedrich, *L'origine de la tragédie*, [Traduction de J. Marnold et J. Morland], Édition électronique v.: 1,0: Les Échos du Maquis, 2011.
- Paskow, Alan, «What Is Aesthetic Catharsis? », in *The Journal of Aesthetics and Art Critics*, Vol. 42, N°.1 (Autumn, 1883) p. 59-68.
- Sophocle, *Tragédies*, Présentation et traduction de Paul Mazon, Notes de René Langumier, Paris, Les Belles Lettres, 1962.
- Stinson, T.C.W, «Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy», in *The Classical Quarterly*, Vol. 25, N°. 2 (Dec., 1975), p. 221-254.