

La musique, la danse et le langage symbolique chez Nietzsche**

Abstract: In the texts and fragments from his early years (*The Birth of Tragedy, On Truth and Lie in an Extra-Moral Sense*), the analysis of language in Nietzsche is founded on the dichotomy between image and music. In *The Dionysian Worldview*, he writes about the language of gestures and the language of sounds as being essential elements in the Dionysian work of art.

Dance and the entire imaginary that this triggers are present in most of Nietzsche's texts, from the first ones to *Ecce homo* and *The Will to Power*. We should remark that the elements associated with dance and with its particularities as language are impressively constant in his work.

Key-words: language, metaphor, concept, music, dance.

Dans *La naissance de la tragédie*, Nietzsche développe son analyse concernant la musique en utilisant une citation de Schopenhauer du *Monde comme volonté et comme représentation*: „la musique, si on la considère en tant qu'expression du monde, est une langue générale au plus haut degré”.¹ Il ajoute à la formulation de Schopenhauer l'affirmation selon laquelle on peut entendre „la musique immédiatement en tant que langage de la Volonté”.²

Et pour expliquer les éléments qui fondent la relation entre la musique et le langage, il part d'une autre relation, celle entre la musique et le mime. Le mime dont les gestes supposent un symbolisme lié à la musique, exprime „le substrat du corps humain déplacé de façon passionnelle”. C'est pour cela que ce symbolisme corporel peut être considéré comme un langage et, pour mieux éclaircir cette comparaison, Nietzsche donne un exemple de Schopenhauer: „Quoique un esprit purement musical ne le réclame pas, et que le pur langage des sons se suffise à lui-même, il serait possible d'associer et de subordonner à celui-ci des paroles, et même une action visible, afin

* Chercheur postdoctoral et professeur associé, Université “Al.I. Cuza”, Iași; docteur en philosophie, Université “Al.I. Cuza”, Iași, Roumanie et Université de Bourgogne, Dijon, France (2009).

** **Acknowledgements.** This study is the result of a research activity financed by the project POSDRU/89/1.5/S/49944 (*Developing the Innovation Capacity and Improving the Impact of Research through Post-doctoral Programmes*)

¹ Nietzsche, *La naissance de la tragédie et Fragments posthumes, automne 1869-printemps 1872*, traduit par Ph. Lacoue-Labarthe, Gallimard, Paris, 1977, §16

² Ibid, §16

que notre intellect perceptif et réflexif, qui ne reste pas volontiers oisif, trouve ainsi une occupation facile et conforme. Par ce moyen, même, l'attention est plus solidement fixée sur la musique, et la suite mieux. Une image perceptive est en effet au langage universel des sons, jailli spontanément du cœur, ce que le schéma ou l'exemple est à un concept universel. Ces choses-là accroîtront l'impression de la musique"³

L'universalité et l'originalité de la musique vocale, aussi bien que la liaison entre le ton, la métaphore et l'idée, se trouvent à l'origine de la relation entre la musique et le drame, que Schopenhauer considérait comme un schéma, un exemple capable d'illustrer une idée générale.

Dans *La vision dionysiaque du monde*, Nietzsche parle du langage des gestes et de celui des sons en tant qu'éléments essentiels dans l'œuvre d'art dionysiaque. Le langage des gestes consiste dans des symboles généralement compréhensibles (visibles) et s'obtient par des mouvements réflexes. Dans le cas du langage des gestes, la compréhension unanime est instinctive, donc elle ne passe pas par la lucidité de la conscience.

Pour être comprises, les émotions de la volonté sont communiquées de façon symbolique par l'intermédiaire du son. Dans la symbolique du langage musical, il distingue trois aspects principaux: la rythmique, la dynamique du son (comme parties extérieures de la volonté manifestées dans des symboles) et l'harmonie (en tant que symbole de l'essence pure de la volonté). L'exemple donné par Nietzsche est celui du satyre du chœur dionysiaque, qui s'exprime par l'intermédiaire du „langage intensifié des gestes”, c'est-à-dire par le geste de la danse, mais aussi bien que par le langage des sons (dans un premier temps par le cri, ensuite même par la musique). En parlant du phénomène lyrique, Nietzsche affirme que la volonté du poète lyrique, „son propre vouloir, ses désirs, ses plaintes, son allégresse, sont pour lui des symboles à l'aide desquels il s'interprète la musique.”⁴ Lorsqu'un compositeur parle de ses ouvrages à l'aide des métaphores (par exemple les pastorales), celles-ci sont des représentations symboliques, nées de la musique.

En revenant à l'idée de *La naissance de la tragédie* où le monde est appelé „volonté matérialisée” ou „musique matérialisée”⁵. Nietzsche, en accord avec Schopenhauer, voit la musique comme „un langage de la volonté”⁶. Cette précision est nécessaire, car il abandonne ce point de vue dans les textes de la deuxième période. Ainsi, dans *Humain, trop humain*, §215, par exemple, il affirme que la musique ne peut pas passer pour un langage direct

³ Schopenhauer, *Métaphysique et esthétique*, Felix Alcan, Paris, traduit par Auguste Dietrich, p. 152

⁴ *La naissance de la tragédie*, §6

⁵ *Ibid*, §16

⁶ *Ibid*

des sentiments, „aucune musique n’est profonde et significative, elle ne parle pas de la *volonté*, de *chose en soi*; c’est là chose que l’intellect ne pouvait s’imaginer qu’en un siècle qui avait conquis pour le symbolisme musical tout le domaine de la vie intérieure.”

1. Le mot comme symbole

L’une des premières remarques de Nietzsche est que la chose et la parole, sans tenir compte de la langue à laquelle elles appartiennent, ne se superposent pas, ne coïncident pas et qu’il y a entre elles un autre type de rapport, qui part du fait que „la parole est un symbole”.⁷

Dans ces conditions, on doit soulever la question du symbolisme d’un mot. D’habitude, dit Nietzsche, il symbolise des notions soit conscientes, soit inconscientes. Et alors comment le mot–symbole peut-il être en relation de correspondance avec „la nature la plus mystérieuse dont nous et le monde sommes les images”? C’est là qu’il s’oppose à Schopenhauer, en disant que la vie entière des impulsions, des sentiments, des sensations, des émotions, des volitions n’est pas connue par rapport à son essence, mais seulement comme ensemble de notions. Et, en tant que notion, nous savons que l’essence nous est familière seulement par ses expressions métaphoriques.

Le domaine des notions comprend deux espèces principales: celles qui se manifestent pour nous comme sensations de plaisir et de déplaisir et celles qui accompagnent les autres notions en tant que base fondamentale présente de façon constante. Cette manifestation générale, par l’intermédiaire de laquelle on comprend le devenir et le volitif, Nietzsche l’appelle volonté, dont la sphère symbolique se retrouve dans le langage et „en effet, cette sphère est également fondamentale au langage, tout comme cette manifestation est fondamentale pour toutes les autres notions”.⁸

Le ton est un autre élément que Nietzsche met en question, après le geste (dont nous avons parlé auparavant). Le ton du sujet parlant est symbolisé par les degrés de plaisir ou de déplaisir (sous la forme des expressions „de la cause première, insondable pour nous”, qui est la volonté, en entendant par plaisir la satisfaction de l’unique volonté) et les notions sont indiquées par la symbolique du geste. Ces degrés du plaisir sont accompagnés par une multitude de représentations.

Nietzsche dit que toutes les langues ont un sous-sol tonal commun, en comparant avec „une mélodie primaire du langage du plaisir et du déplaisir”,

⁷ *On Music and Words*, (frg. 1871) translation by Walter Kaufmann, excerpted text source: *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*, by Carl Dahlhaus, translated by Mary Whittall, University of California Press, 1980, disponible sur <http://us.geocities.com/thenietzschechannel/musw.htm> (novembre 2011)

⁸ Ibid.

et la symbolique du geste, assez arbitraire, avec un texte ajouté à celle-ci. Les consonnes et les voyelles, au début, ne sont que des gestes (positions des organes de la parole); une fois sorties de la bouche de l'homme sous la forme des mots, en relation avec le ton (à côté de cette symbolique du geste), il se produit l'écho des sensations de plaisir ou de déplaisir. „Tout comme notre corporalité entière se trouve en relation avec ce phénomène originaire, la Volonté, de même, le mot construit de consonnes et de voyelles est lié à ses bases tonales.”⁹

Pour Nietzsche le dionysiaque marque une rupture par rapport au *principe d'individuation* et une destruction de la subjectivité. Cet oubli de l'individuel conduit à une description du dionysiaque en tant que forme d'enthousiasme et pouvoir qui s'empare de l'homme „jusqu'à un oubli total du soi”. Nietzsche nous rappelle que cet enthousiasme entraîne également une transformation de la parole de l'homme: l'extase remplace le vocabulaire commun par un lexique poétique, supérieur. Il ne s'agit plus d'un langage qui dévoile les mots, mais surtout de la musique. Autrement dit, pour Nietzsche, la musique est une condition préalable du langage, c'est „un véhicule paradigmatique”¹⁰ de l'expression du langage dionysiaque.

Dans la *Naissance de la tragédie*, le langage du dionysiaque est en relation avec l'univers entier de la musique, qui demeure, en grande partie, chiffré et ne peut pas être exprimé en totalité par le biais de la parole, car il renvoie de façon symbolique „à l'antagonisme et à la douleur originels qui sont au cœur de l'Un-primordial”. La symbolisation se rapporte donc à une sphère „qui plane au-dessus de toute apparence et existait avant tout phénomène”.¹¹

En demeurant voilée, l'essence de la musique peut être atteinte seulement de façon indirecte, par l'intermédiaire des formes de ses manifestations. Et cela puisqu'il n'y a pas de voie directe qui mène à l'origine de la musique, à son esprit.

2. Sur l'origine du langage

L'analyse du langage chez Nietzsche se fonde sur la distinction entre image et musique, ayant comme point de départ l'idée selon laquelle l'histoire de la langue grecque peut se diviser „en deux courants principaux, suivant la manière dont la langue a essayé d'imiter le monde des apparences et des images ou celui de la musique”.¹²

Il établit deux origines du langage: dans un premier cas, le langage provient de la musique (*Naissance de la tragédie* et ses variantes); dans un

⁹ Ibid.

¹⁰ Kathleen Higgins, *Nietzsche on Music*, Journal of the History of Ideas, vol. 47, nr.4, p.663

¹¹ *La naissance de la tragédie*, §6

¹² Ibid.

deuxième cas, celui-ci a comme point d'origine la métaphore (*Vérité et mensonge au sens extra-moral*).

Dans cet intervalle, la musique et la métaphore se trouvent dans un rapport d'opposition car „la musique est indépendante de l'image et de l'idée, n'en a pas *besoin*, mais les *tolère* seulement à côté d'elle”.¹³

2.1. La métaphore et le concept

Dans *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, Nietzsche se préoccupe de la manière dont on aboutit aux conventions de langage, de la question qui vise la superposition réelle entre les choses et leur désignation ou du problème de la langue en tant qu'”expression adéquate de toute réalité”¹⁴.

Nietzsche constate que le discours philosophique peut s'approprier des contenus métaphoriques sensibles à partir d'autres types de discours. Il se rapporte à toutes les expériences perceptives qui supposent la transposition, la métaphore, grâce auxquelles on peut parler de métaphores visuelles, auditives, tactiles, etc. Par exemple, il définit le mot comme „la transposition sonore d'une excitation nerveuse”, en élargissant de cette manière les limites du métaphorique et en conférant à toute énonciation sonore une possibilité de métaphore. L'excitation nerveuse se fonde sur une telle transposition, qui se constitue sous la forme des images, par le contact direct avec le monde à l'aide des sens. Dans leur relation avec les choses, dit Nietzsche, les gens demandent l'aide des plus audacieuses métaphores. „Transposer une excitation nerveuse en une image! Première métaphore.” Un autre type de transposition se produit au niveau des mots et des concepts – comme métaphores abstraites et arbitraires des premières: „L'image à son tour transformée en un son! Deuxième métaphore. Et chaque fois, saut complet d'une sphère à une autre, tout à fait différente et nouvelle.”¹⁵

Bien qu'il considère que toute expérience perceptive peut se transformer en métaphore car elle suppose la transposition, Nietzsche attire l'attention sur le fait qu'on ne peut pas parler d'une perception juste, c'est-à-dire de „l'expression adéquate d'un objet dans le sujet” qui est une absurdité, une contradiction, puisque „entre deux sphères absolument distinctes comme le sujet et l'objet, il n'y a aucun lien de causalité, aucune exactitude, aucune expression possibles, mais tout au plus un rapport *esthétique*”.¹⁶

¹³ Ibid.

¹⁴ Nietzsche, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, traduit par Michel Haar et Marc B. de Launay, dans le volume *La philosophie à l'époque tragique des Grecs*, Editions Gallimard, 1990, p. 209

¹⁵ Ibid. p. 210

¹⁶ Ibid. p. 215

Nietzsche s'est rendu compte que ce saut soulevait des questions et alors il s'attache à montrer qu'en effet le langage est le résultat de l'activité esthétique de l'homme, qui construit les métaphores.

Derrida remarque un aspect qu'il signale dans la *Mythologie blanche*, à savoir le fait que Nietzsche transforme chaque signifiant dans une métaphore du signifié, dans le contexte où le concept classique de métaphore indique seulement la substitution d'un signifié par l'autre, l'un devenant ainsi le signifiant de l'autre. Nietzsche élargit l'élément entier du discours sous le nom de métaphore, lorsqu'il s'agit en fait de la métonymie du signe, telle qu'elle apparaît dans la rhétorique classique. Du Marsais affirme que celle-ci consiste dans le fait de considérer „le signe en tant que chose signifiée”. De toute manière, comme la définition du *Cours de rhétorique* de 1871 l'indique, Nietzsche savait bien ce que la métonymie était: „la substitution [*Vertauschung*] de la cause à l'effet”, par exemple „nous disons 'la boisson est amère' au lieu de 'elle provoque une sensation particulière de ce type en nous' ou „'cette pierre est dure' comme si nous connaissions le sens de 'dur' par ailleurs et qu'il n'était pas seulement une excitation totalement subjective.”¹⁷

Il s'arrête également sur l'un des sens de la synecdoque, lorsqu'une „perception limitée intervient pour la perception entière et complète”, c'est-à-dire lorsque la partie (la perception partielle) est employée à la place du tout (intuition complète). Et il donne l'exemple du serpent dont la désignation „n'atteint que le fait de se contorsionner et pourrait donc convenir au ver également”.

Nietzsche se demande quelle est l'origine de „l'instinct de la vérité” dans le monde. En fait, nous remarquons que, pour l'obtention de celui-ci, l'homme établit ce qui va être pris comme vérité, c'est-à-dire „une désignation uniformément valable et contraignante des choses”. Une fois la langue instaurée, on a affaire, pour ainsi dire, aux lois de la vérité; il y apparaît, de même, le contraste avec le mensonge. Celui-ci consiste à utiliser des mots pour „faire apparaître réel l'iréel”.

L'homme accepte d'être conduit par la croyance selon laquelle il connaît quelque chose sur les choses-mêmes lorsqu'il se réfère „aux arbres, aux couleurs, à la neige et aux fleurs, mais nous ne possédons cependant rien d'autre que des métaphores des choses, et qui ne correspondent absolument pas aux entités originelles.”¹⁸

C'est pour cela que, lorsqu'il s'agit de mots, dit Nietzsche, on ne peut plus soulever la question de la vérité, ni d'une expression adéquate. Il fait encore une remarque, selon laquelle, dans ces conditions, rien ne peut envoyer les mots vers „l'en-soi” des choses ou vers l'origine de la langue.

¹⁷ Ibid. p. 210

¹⁸ Ibid. p. 211

Finalement, „l’x énigmatique de la chose en soi est d’abord saisi comme excitation nerveuse puis comme image, comme son articulé enfin”.¹⁹

Dans le processus de genèse de la langue, les choses ne se présentent pas ainsi, car celle-ci représente la voie logique, et le matériel qu’on utilise ne provient pas de l’essence des choses. La chose en soi, qui est la vérité pure, dépourvue de tout effet, serait totalement incompréhensible. Elle désigne seulement les rapports des hommes aux choses et, pour les exprimer, elle sollicite l’aide de la métaphore.

Mais comment a lieu la transformation de la métaphore artificielle en concept? Par l’oubli de l’expérience originale, va dire Nietzsche. Chaque mot va se transformer en notion, puisqu’il ne peut pas servir comme souvenir pour l’expérience originale, unique et entièrement individualisée, à laquelle il doit son apparition mais, justement parce qu’il correspond en même temps à plusieurs cas, plus ou moins semblables ou absolument différents entre eux. C’est ainsi que tout concept naît de „l’identité du non-identique”.

Toute métaphore de l’intuition est particulière et réussit à échapper aux classifications, tandis que „le grand édifice des concepts présente la régularité sévère d’un columbarium romain et émane dans la logique cette rigueur et cette froideur qui sont le propre des mathématiques”.²⁰

Un concept se construit justement par l’éloignement arbitraire des différences individuelles, par l’oubli des aspects qui distinguent les choses, tout en créant l’impression qu’il y aurait un archétype qui puisse être reproduit. „L’omission du particulier et du réel nous donne le concept comme elle nous donne aussi la forme, là où par contre la nature ne connaît ni formes ni concepts et donc aucun genre mais seulement un x pour nous inaccessible et indéfinissable”.²¹

Le concept demeure ainsi „le résidu d’une métaphore” et „l’illusion propre à une transposition esthétique d’une excitation nerveuse en image, si elle n’est pas la mère, soit cependant la grand-mère d’un tel concept”. Lorsque l’homme ne se laisse pas au gré des impressions et des intuitions, il tend à généraliser toutes ces impressions en des concepts „plus exsangues et plus froids”. De cette manière, il dévoile sa capacité „de faire disparaître les métaphores intuitives dans un schéma, autrement dit de dissoudre une image dans un concept.”

Par conséquent, pour conférer aux mots un caractère général, le sujet doit oublier cette activité de fiction, c’est-à-dire oublier „ce monde primitif des métaphores” et, en même temps, oublier qu’il est un sujet et certes „un sujet agissant en créateur et en artiste”.²²

¹⁹ Ibid. p. 211

²⁰ Ibid. p. 213

²¹ Ibid. p. 212

²² Ibid. p. 114

Il y a à la base de formation d'un concept un autre élément, c'est-à-dire l'obligation que la société impose de dire la vérité, d'employer les métaphores les plus communes, les plus usées et les plus fréquentes, „donc, en terme de morale, nous n'avons entendu parler que de l'obligation de mentir selon une convention établie, de mentir en troupeau dans un style que tout le monde est contraint d'employer”.

Toutes ces remarques sont utiles lorsque nous revenons à la question: qu'est-ce que la vérité? „Une multitude mouvante de métaphores, de métonymies, d'anthropomorphismes, bref une somme de relations humaines qui ont été rehaussées, transposées et ornées par la poésie et par la rhétorique, et qui, après un long usage, paraissent établies, canoniques et contraignantes aux yeux d'un peuple: les vérités sont des illusions dont on a oublié qu'elles le sont, des métaphores usées qui ont perdu leur force sensible, des pièces de monnaie qui ont perdu leur effigie et qu'on ne considère plus désormais comme telles mais seulement comme du métal”.²³

3. La danse et la métaphore

La danse et les danseurs et l'imaginaire entier que les deux entraînent sont présents dans la plupart des textes de Nietzsche, de la *Naissance de la tragédie* à *Ecce homo* et *Volonté de puissance*. Les éléments associés à la danse se présentent d'une manière conséquente sans fractures, d'une continuité impressionnante dès les ouvrages de jeunesse jusqu'à ceux de maturité.

Nietzsche utilise le mot „danse” pour décrire l'activité qui a lieu pendant les festivals grecs, dans le jeu des satyres, pendant la tragédie attique, dans le cadre social. Par conséquent, les personnes qui dansent dans ses textes sont les adorateurs de Dionysos, les satyres du chœur tragique, Dionysos même, les esprits libres, Zarathoustra, les femmes. On pourrait dire qu'à chaque type de danse il lui correspond un certain type de danseur. Tout comme la musique, les danses diffèrent entre elles selon le lieu où elles se déroulent, le rythme ou la cadence qu'elles imposent ou en fonction du style.

C'est pour ces raisons que la danse apparaît comme art dans la tragédie attique, ensuite comme élément essentiel dans le culte de Dionysos (dans le cadre du rituel religieux) ou comme modalité de détente. Par la suite, d'une part, la danse comme mouvement du corps, qui n'est pas soumis au processus de la pensée et aux schémas ou aux éléments antérieurement connus qui peuvent contraindre (où la honte d'exposer le corps dans des mouvements qui ne sont pas contrôlés) et, d'autre part, la danse comme activité sociale, qui suppose des étapes et l'activité d'apprendre.

En tant que langage, la danse doit être apprise, mais une fois apprise et exercée, elle devient une pratique normale, presque naturelle et le sentiment

²³ Ibid. p. 212

de contrainte n'existe plus. Nietzsche considère que "l'art de penser doit être appris, comme la danse, comme une espèce de danse".²⁴ En analysant cet aspect, Alain Badiou parle de la danse comme métaphore de la pensée.

À partir des ouvrages de jeunesse jusqu'à ceux de maturité, Nietzsche indique un besoin d'opposition face à ce qu'il appelle "l'esprit de pesanteur". Le rôle qu'il attribue à la danse est celui d'indiquer même la victoire contre cet esprit. Parce que la danse est notamment "l'image d'une pensée soustraite à tout esprit de pesanteur."²⁵

Badiou trouve quelques étapes de cette opposition face à l'esprit de pesanteur, présentées dans des images qui appartiennent à un vrai réseau métaphorique.

Un premier exemple consiste dans l'association de la danse avec l'oiseau et le vol. Dans la *Naissance de la tragédie*, l'homme qui se trouve sous l'influence de l'ivresse dionysiaque "se manifeste par la musique et la danse comme membre d'une communauté supérieure: il a désappris de marcher et de parler, et est sur le point de s'envoler à travers les airs, en dansant."²⁶ Tout comme la danse, le vol doit être également appris. "Qui veut apprendre à voler un jour doit d'abord apprendre à se tenir debout, à marcher, à courir, à sauter, à grimper et à danser: on n'apprend pas à voler du premier coup!"²⁷

L'oiseau représente l'image qui conduit à l'idée de légèreté et de renonciation à l'esprit de pesanteur. Pour Nietzsche, cet abandonnement est synonyme avec le début et la fin de toutes les choses. "Si ma vertu est une vertu de danseur, si souvent des deux pieds j'ai sauté dans des ravissements d'or et d'émeraude / Et ceci est mon alpha et mon oméga, que tout ce qui est lourd devienne léger, que tout corps devienne danseur, tout esprit oiseau: et, en vérité, ceci est mon alpha et mon oméga!"²⁸

La troisième image est celle des fontaines qui, à leur tour, réussissent à dépasser l'esprit de pesanteur ("*Mon âme est fontaine jaillissante*") et le corps qui danse représente une manière de jaillir au-dessus de la terre. Le dernier élément est représenté par l'air et l'aérien, qui comprend tous les autres mentionnés auparavant et qui désigne "le léger" par excellence.

²⁴ *Crépuscule des idoles*, (*Ce que les Allemands sont en train de perdre*), §7, traduit par Henri Albert, disponible sur http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Cr%C3%A9puscule_des_idoles (novembre 2011)

²⁵ Alain Badiou, *Handbook of Inaesthetics (Petit manuel d'inaesthétique)*, traduit par Alberto Toscano, Stanford University Press, California, 2005 p. 57

²⁶ Nietzsche, *La naissance de la tragédie et Fragments posthumes, automne 1869-printemps 1872*, traduit par Ph. Lacoue-Labarthe, Gallimard, Paris, 1977, §1

²⁷ Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra (De l'esprit de pesanteur)*, traduit par Henri Albert, disponible sur http://fr.wikisource.org/wiki/Ainsi_parlait_Zarathoustra (novembre 2011)

²⁸ *Ibid.* (*Les sept sceaux*)

Nietzsche établit plusieurs façons de danser: danser avec les pieds, avec le corps, avec la "grande raison"; danser avec les notions et les mots; danser avec la plume. "C'est qu'il n'est pas possible de déduire de l'éducation noble, la danse sous toutes ses formes. Savoir danser avec les pieds, avec les idées, avec les mots: faut-il que je dise qu'il est aussi nécessaire de le savoir avec la plume, — qu'il faut apprendre à écrire?"²⁹

Pour Nietzsche, la danse doit avoir l'esprit du philosophe, "car la danse est son idéal, son art particulier, et finalement aussi sa seule piété, son 'culte'."³⁰

La danse avec les mots est le premier des trois niveaux qu'il présente et c'est une danse qui s'arrête au niveau raisonnable de l'être humain. Nietzsche continue la danse avec les mots par la danse de la parole (la dimension consciente) et de l'amour (la dimension affective) et même par une danse des choses. "Les noms et les sons n'ont-ils pas été donnés aux choses, pour que l'homme s'en reconforte ? N'est-ce pas une douce folie que le langage: en parlant l'homme danse sur toutes les choses. / Comme toute parole est douce, comme tous les mensonges des sons paraissent doux ! Les sons font danser notre amour sur des arcs-en-ciel diaprés." / "Ô Zarathoustra, dirent alors les animaux, pour ceux qui pensent comme nous, ce sont les choses elles-mêmes qui dansent: tout vient et se tend la main, et rit, et s'enfuit — et revient. / Tout va, tout revient, la roue de l'existence tourne éternellement."³¹

La danse avec le corps, avec le soi, avec la grande raison, c'est le deuxième niveau et suit notamment la voie intuitive, celle de l'inconscient. Le troisième niveau représente la danse de l'univers entier, où toutes les choses sont entraînées dans cette forme de manifestation, voire les étoiles ("les étoiles dansantes"³²).

Parce que c'est pour lui que danse l'univers tout entier (le devenir même étant une forme de danse, "où tout devenir me semblait danses et malices divines, où le monde déchaîné et effréné se réfugiait vers lui-même"), Nietzsche parle également de la danse des dieux ("là-bas où les dieux dansants ont honte de tous les vêtements") et de la danse de l'âne ("Il y en a même quelques-uns qui racontent qu'alors l'âne se mit à danser"³³). Ceux qui subissent un échec dans leur essai de danser sont les homes supérieurs: "Ô hommes supérieurs, ce qu'il y a de plus mauvais en vous: c'est que tous vous n'avez pas appris à danser comme il faut danser, — à danser par-dessus vos têtes!"³⁴

²⁹ Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles*, (*Ce que les Allemands sont en train de perdre*, §7)

³⁰ Nietzsche, *Le gai savoir*, §381, traduit par Henri Albert, disponible sur http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Gai_Savoir (novembre 2011)

³¹ *Ainsi parlait Zarathoustra*, (*Le convalescent*)

³² Ibid. (*Le prologue de Zarathoustra*, §5)

³³ Ibid. (*Le chant d'ivresse*)

³⁴ Ibid. (*De l'homme supérieur*, §20)

Nietzsche mentionne toutes ces choses qui dansent, mais nous nous demandons si lui-même a dansé. Nous trouvons une réponse dans *Ecce homo*, où il confirme ce fait ("J'ai été parfois vu en dansant")³⁵.

Ce qui nous intéresse c'est le but du philosophe lorsqu'il utilise toutes ces images de la danse. Nous remarquons qu'il les place souvent à côté des arguments qui essaient d'expliquer sa relation avec la morale chrétienne et la réévaluation de toutes les valeurs. Nietzsche même, en tant qu'esprit libre, comme il se considère, essaie d'illustrer le danseur. Et les danseurs de Nietzsche, par leur danse, cherchent à dépasser les valeurs chrétiennes, mais pas dans le sens que la danse ne se trouverait pas parmi les occupations des chrétiens. Le point critique qu'il veut atteindre c'est la manière dans laquelle la morale chrétienne se rapporte au corps humain et à sa problématique³⁶. Par la danse, les danseurs de Nietzsche prouvent le pouvoir extraordinaire et l'énergie à l'aide desquels ils peuvent affirmer la vie.

C'est pour cette raison que Zarathoustra ose à danser avec la vie même si celle-ci lui fait peur lorsqu'elle est près, mais qu'il aime tant, quand elle est loin ou en train de la perdre. "Je te suis en dansant, même sur une piste incertaine. Où es-tu ? Donne-moi la main ! Ou bien un doigt seulement!"³⁷

Références

- Badiou Alain, *Handbook of Inaesthetics (Petit manuel d'inesthétique)*, traduit par Alberto Toscano, Stanford University Press, California, 2005
- Higgins Kathleen, *Nietzsche on Music*, Journal of the History of Ideas, vol. 47, nr.4
- LaMothe K., *Nietzsche's dancers: Isadora Duncan, Martha Graham and the Revaluation of Christian Values*, Palgrave Macmillan, New York, 2006
- Nietzsche, *Ecce homo (Ainsi parlait Zarathoustra, §4)*, Editura Centaurus, București, 1991
- Nietzsche, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, traduit par Michel Haar et Marc B. de Launay, dans le volume *La philosophie à l'époque tragique des Grecs*, Editions Gallimard, 1990
- Nietzsche, *La naissance de la tragédie et Fragments posthumes, automne 1869-printemps 1872*, traduit par Ph. Lacoue-Labarthe, Gallimard, Paris, 1977
- Nietzsche, *On Music and Words* (frg. 1871), translation by Walter Kaufmann, excerpted text source: *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*, by Carl Dahlhaus, translated by Mary Whittall, University of California Press, 1980

³⁵ Nietzsche, *Ecce homo (Ainsi parlait Zarathoustra, §4)*, Editura Centaurus, București, 1991, p.57

³⁶ K. LaMothe traite dans l'ouvrage *Nietzsche's dancers: Isadora Duncan, Martha Graham and the Revaluation of Christian Values* (Palgrave Macmillan, New York, 2006), la relation entre la danse et le christianisme.

³⁷ *Ainsi parlait Zarathoustra (L'autre chant de la danse)*