

LE DÉPASSEMENT DE L'ESTHÉTIQUE DANS L'HERMÉNEUTIQUE HEIDEGGÉRIENNE DE L'ŒUVRE D'ART

Notre étude portera sur le développement consacré par Heidegger à la philosophie nietzschéenne de l'art dans le cours de 1936 sur «La Volonté de puissance en tant qu'art». Plus précisément, nous porterons notre attention sur l'affirmation qui traverse le cours selon laquelle l'esthétique nietzschéenne n'est qu'une simple inversion (*Umdrehung*) de l'esthétique occidentale dans son ensemble: «Ce n'est que tardivement et peu avant l'irruption brusque de son travail intellectuel, qu'il [Nietzsche] arrive à tirer au clair dans toute sa portée, ce à quoi il est entraîné par l'inversion du platonisme. Cette clarté va croissant à mesure que Nietzsche comprend davantage la nécessité de cette inversion, pour autant que l'exige la tâche de réduire le nihilisme»¹. À cette démarche Heidegger opposera sa propre démarche d'«extrication» (*Herausdrehung*)² hors de l'esthétique et de son modèle prédominant, la *mimésis* platonicienne. Mais avant de venir à cette question, nous nous permettrons d'élucider la position du cours de 1936 dans le parcours de la confrontation heideggérienne avec la métaphysique occidentale et l'esthétique en particulier.

1. De l'appropriation phénoménologique de la Volonté de puissance.

Dans le cours de 1936 la compréhension nietzschéenne de la volonté en termes de commandement (*Befehl*) se situe à la suite de l'identification schellingienne de l'être au vouloir. Ainsi est amenée à son apogée la considération métaphysique, voire idéaliste, de la volonté marquée par son début aristotélicien dans la notion de convoitise (ὄρεξις) et sa reformulation kantienne. Il sera donc question d'esquisser brièvement le parcours du concept de volonté

1. F. NIETZSCHE, vol. I, Paris, Gallimard, 1971, p. 182 (désormais sous le sigle NI).

2. F. NIETZSCHE, vol. I, Pfullingen, Neske, 1961, p. 231.



en parvenant à travers Aristote et l'idéalisme allemand – Hegel, Schelling, Schopenhauer – à Nietzsche: «C'est ainsi qu'à partir de l'essence de la Volonté de puissance considérée en tant que puissance (*Mächtigkeit*) de la volonté apparaîtra de divers côtés en quel sens cette interprétation de l'étant se situe dans le mouvement fondamental de la pensée occidentale»³. Or, dans le terme de puissance qui détermine ici la Volonté de puissance résonne encore le primat phénoménologique de la possibilité (*Möglichkeit*), déployée de façon magistrale dans *Être et Temps*. Ainsi, en 1936, Heidegger alterne encore le lexique de la puissance (*Macht, Mächtigkeit, Mächtigkeitsein*) avec celui de la possibilité et du pouvoir-être (*Möglichsein*).

C'est à travers le renvoi explicite du concept de puissance au statut phénoménologique de la possibilité que nous sommes en position de préciser l'intention qui ranime la confrontation de Heidegger avec Nietzsche, au moins dans un premier temps. La Volonté de puissance est en effet éclairée par les motifs de l'ontologie fondamentale. La philosophie nietzschéenne donne accès, en effet, à une phénoménologie avant la lettre: «Nietzsche aime à caractériser sa manière de penser comme «un philosophe à coups de marteau»...Ce mot signifie avant tout: éprouver toutes choses avec le marteau, percevoir si elles sonnent creux...C'est à quoi vise la volonté pensante de Nietzsche: rendre leur poids aux choses»⁴. Par conséquent, dans le refus nietzschéen de l'en soi des choses Heidegger voit un projet phénoménologique proprement dit, à savoir une première tentative pour mettre en valeur la phénoménalité du monde. Ceci ne va pas sans impliquer une reconsidération fondamentale du rôle de la conscience dont Nietzsche ne cesse d'affirmer le statut phénoménal. C'est par l'affirmation de la phénoménalité de la conscience que le concept d'apparence (*Schein, Scheinbarkeit*) acquiert sa pleine légitimité face à la prédominance métaphysique de la représentation.

C'est dans les termes qui sont ceux de l'ontologie fondamentale que Heidegger désigne l'essence ekstatique de la volonté chez Nietzsche, à savoir son statut phénoménologique de transcendance, d'ouverture à l'étant (*eröffnende Offenhalten*): «Vouloir est toujours un venir-à-soi-même et, de la sorte, un se trouver dans le par-delà-soi-même, un se tenir dans le fait d'être poussé

3. *NI*, p. 60-67 (ici p. 66).

4. *Ibid.* (nous soulignons). Heidegger reprend ici certaines formules évocatrices de Nietzsche en les dotant d'une signification proprement phénoménologique: «Que crois-tu? — Ceci: qu'il faut déterminer de nouvelle façon le poids de toutes choses» (*Le Gai Savoir*, III, n° 269, œuvres Complètes, vol. V, Paris, Gallimard, 1982, p. 185). Cette référence ne va pas sans rappeler le principe phénoménologique du «retour aux choses mêmes»; cf. *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs* (1925), GA 20, p. 103-108; *Être et temps*, Paris Authentica, 1987, § 7, p. 46 (désormais sous le sigle *E.T.*).

loin de quelque chose vers quelque chose»⁵. L'art s'avère être à cet égard l'activité cardinale par laquelle s'affirme le primat de l'apparence dans la philosophie de la Volonté de puissance: «L'art est une structure de la Volonté de puissance...il faut alors que la conception nietzschéenne de l'art nous permette aussi de comprendre le plus immédiatement ce que signifie la Volonté de puissance»⁶. On ne doit pas s'étonner de cette prédilection. En effet, c'est tout d'abord la démarche de Nietzsche lui-même qui fait apparaître au premier plan le pouvoir proprement phénoménalisant de l'art⁷. Ensuite, ce propos s'inscrit dans une étape critique du projet heideggérien de destruction (*Destruktion*) de l'esthétique et par là même de la métaphysique occidentale dans son ensemble. Cette démarche est d'autant plus critique que c'est précisément à partir de sa confrontation avec la philosophie nietzschéenne de l'art que Heidegger abordera désormais la question de la subjectivité esthétique: «L'interrogation esthétique de Nietzsche, parce qu'elle est allée jusqu'à l'extrême limite de sa position, s'est liquidée elle-même; mais l'esthétique ne s'en trouve nullement surmontée (*überwunden*); pour cela une transformation plus originelle de notre existence (*noch ursprünglicheren Wandels unseres Daseins*) et de notre savoir est nécessaire, que Nietzsche ne fait que préparer *médiativement* par l'ensemble de sa pensée métaphysique»⁸.

L'appropriation du primat nietzschéen de l'apparence s'effectue sur un mode phénoménologique: l'apparence (*Schein*) artistique fait ici l'objet d'une étude qui renvoie largement aux analyses de l'ontologie fondamentale tout en tenant compte des acquis du «tournant» dans le questionnement heideggérien des années trente marqué par le primat dès lors accordé à la langue et à la poésie (*Dichtung*). Ce second aspect de la lecture va être analysé lors de notre approche du grand style chez Nietzsche telle qu'elle se déploie dans le cours de 1936.

En fait la présence dans le cours de 1936 de termes tels que résolution, ipséité, disposition affective est certainement beaucoup plus qu'une simple coïncidence lexicale. La question de transcrire la structure existentielle du sera souci (*Sorge*) en volonté notamment sous la figure particulière de la Vo-

5. *NI*, p. 54 (Neske, p. 63).

6. *NI*, p.37.

7. À l'encontre du «mauvais goût, du désir de vérité, de «vérité à tout prix»»: «... il est indispensable de s'en tenir courageusement à la surface, à la ride, à l'épiderme, d'adorer l'apparence, de croire aux formes, aux sons, aux paroles, à tout l'Olympe de l'apparence» («Nietzsche contre Wagner. Dossier d'un psychologue», *Œuvres Complètes*, vol. VIII, Paris, Gallimard, 1974, p. 372).

8. *NI*, p. 122 (souligné dans le texte); Neske, p. 154. Sur l'importance de l'esthétique pour la critique de la métaphysique de la subjectivité chez Heidegger dans les années trente: H. RECLAM-G. GADAMER, «Einführung» à Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Stuttgart, 1960.

lonté de puissance. Il est évident que le concept de volonté n'est pas absent d'*Être et Temps*. Dans l'analyse de la totalité structurale du *Dasein* explicitée en termes de souci, le vouloir semble lui être naturellement subordonné⁹. Par conséquent, la mise au premier plan du concept de puissance considéré dans sa portée phénoménologique dès le tout début des cours sur Nietzsche ne doit pas nous surprendre. Elle doit au contraire nous inciter à instaurer l'affinité entre l'analytique existentielle et le cours de 1936 dans un sens inverse, lisant *Être et Temps* à la lumière de l'analyse du vouloir nietzschéen, ce qui constitue un premier indice de la fonction proprement auto-critique de la confrontation avec Nietzsche¹⁰.

Jacques Taminiaux met l'accent sur l'affinité manifeste entre l'aphorisme «De la mort libre», extrait de la première partie d'*Ainsi parlait Zarathoustra* et la «liberté envers la mort» (*Freiheit zum Tode*), expression par laquelle Heidegger qualifie le *Dasein* dans le § 53 d'*Être et Temps* intitulé «Projet existentiel d'un être authentique pour la mort»¹¹. Or chez Nietzsche celui qui «meurt au juste temps» existe à la mesure de la Volonté de puissance et donc dans le mouvement du dépassement de soi qui est à la fois passage (*Übergang*) et déclin (*Untergang*). Or, ce motif du dépassement de soi qui n'est pas explicitement renvoyé à la Volonté de puissance nietzschéenne dans *Être et Temps*, le sera en 1936. Dès le tout début du cours, l'essence transcendante du vouloir est perçue par Heidegger en termes de «résolution» (*Entschlossenheit*): «Être résolu à soi c'est toujours vouloir aller au-delà de soi-même (*über sich hinauswollen*)...Dans cette décision, par laquelle le vouloir se porte au-delà de soi-même, réside le fait de dominer sur...d'avoir puissance (*Mächtigkeit*) sur ce qui est résolu, c'est-à-dire ouvert dans le vouloir pour y être maintenu, en tant que saisi dans la résolution»¹².

Le dépassement du soi qualifiant la volonté sera désormais attribué à la création, notamment artistique. En fait, ces considérations sur la création, marquée par une volonté de réappropriation phénoménologique, faisaient déjà l'objet du cours sur le traité schellingien de 1809 qui précède juste le premier cours sur Nietzsche: «Le travail de création n'est pas la fabrication d'un étant non encore présent et substituant mais l'inflexion de la volonté éternelle du désir qui se plie au vouloir du Verbe, de la recollection (*Sammlung*), c'est pourquoi le créer est lui-même un vouloir, un être en devenir au

9. *E.T.*, § 41.

10. C'est ainsi que Hannah Arendt explicite le lien entre l'apparition du concept de volonté et la présence de Nietzsche au demi-tour du milieu des années trente: *La vie de l'esprit*, vol. II: «Le Vouloir», Paris, Seuil, v. 1993, p.199.

11. *E.T.*, p. 192.

12. *NI*, p. 45 (Neske, p. 51-51). Cf. «L'origine de l'œuvre d'art», *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 76.

sein du vouloir»¹³. La mobilité qui préside à la création schellingienne est conçue par Heidegger comme le résultat de l'unité éternelle du fond et de l'existence, unité appréhendée par ailleurs comme la coïncidence de la temporalité authentique qui consiste dans le maintien cooriginel de l'avoir-été et de l'être-à-venir dans l'être-présent.

La création est ainsi comprise comme le maintien de ce qui est passé afin que ceci puisse se transformer à quelque chose de nouveau¹⁴. Ainsi, l'art fait de l'étant un être-créé. Les artistes situent dans l'Être ce qui n'y est pas et en faisant ainsi ils s'ouvrent vers l'avenir. Ce pouvoir ekstatique de l'art, son ouverture à l'avenir, ne va pas sans évoquer l'originalité de l'avenir comme phénomène primaire de la temporalité authentique, telle qu'elle est esquissée dans le § 68 d'*Être et Temps* («La temporalité de l'ouverture en général»). En fait, l'analyse du concept schellingien de la création décèle le sens d'une temporalisation authentique effectuée sur le mode de la répétition (*Wiederholung*): détermination double de l'ouverture au-delà de soi-même et de l'être-maintenu en soi dans le même mouvement de création. En termes proches, dans le cours de 1936, l'analyse phénoménologique du concept de création chez Nietzsche se concrétise dans la figure de l'art.

En effet, Heidegger nous invite à deux lectures possibles. La première consiste à aborder la physiologie de l'art chez Nietzsche sous l'éclairage de la problématique d'*Être et Temps* en s'appuyant sur l'explication du statut ontologique des affects chez Nietzsche. La seconde envisage l'évaluation de la destination historique de l'art, à savoir sa fonction de contre-mouvement au nihilisme. Il est ainsi question de réconcilier les deux aspects: «(nous) chercherons à comprendre comment se peuvent concilier les éléments apparemment contradictoires dans sa position fondamentale à l'égard de l'art: l'art en tant que réaction contre le nihilisme et l'art en tant qu'objet de la physiologie»¹⁵. Cette duplicité est d'autant plus significative que si la première voie interprétative s'intègre au projet de l'ontologie fondamentale, la seconde témoigne de la volonté de remanier l'historialité existentielle à travers une réflexion sur les phénomènes de l'art et de l'histoire, telle qu'elle se déploie chez Heidegger à partir des années trente. C'est cette intuition unique de l'essence historique de l'art qu'il semble partager ici avec Nietzsche dans la mesure où l'art constitue pour lui le contre-mouvement par excellence au nihilisme.

C'est à partir des conférences sur *L'origine de l'œuvre d'art* que l'essence historique de l'œuvre d'art commence à s'affirmer pleinement chez Heidegger: désormais, c'est l'œuvre (*Werk*) qui fait l'histoire (*Geschichte*). Si tel est

13. F. SCHELLING, *Le traité de 1809 sur l'essence de la liberté humaine*, Paris, Gallimard, 1977, p. 226.

14. *Ibid.*, pp. 197-198.

15. *NI*, p. 92.

le cas, on arrive facilement à la conclusion que, de la conférence sur *L'origine de l'œuvre d'art* et les premiers cours sur Hölderlin aux *Beiträge zur Philosophie* à travers le cours de 1936 sur «La Volonté de puissance en tant qu'art», Nietzsche est constamment présent dans la tentative pour dépasser l'esthétique, pour réfléchir sur le phénomène de l'art d'une façon plus originale que celle ordonnée par sa compréhension esthétique.

2. De la *Herausdrehung* hors du platonisme.

Afin de permettre l'élucidation du rapport de l'art à la vérité chez Nietzsche Heidegger met en perspective son appartenance à la tradition métaphysique. Dans le contexte du cours de 1936 le problème de la fondation métaphysique de l'art va devoir se confronter avec la pierre de touche de l'esthétique occidentale, à savoir la doctrine platonicienne de la μίμησις telle qu'elle est exposée de façon magistrale dans le livre X de la *République*¹⁶. C'est à cette occasion que Heidegger introduit la question de la justice en précisant d'emblée qu'il faudrait la percevoir comme un concept métaphysique et non pas uniquement politique ou morale. En effet, la conception mimétique de l'étant telle qu'elle est exposée dans la *République* porte en elle le poids de la décision ontologique fondatrice de l'esthétique occidentale. Cette position se résume dans la prépondérance de la vérité sur l'art en tant que les deux formes principales de la présence de l'étant. L'infériorité de la *mimésis* s'appuie sur son éloignement (πόρρω) de l'idée (ιδέα) et de la φύσις.

La question qui se pose ici porte sur la position nietzschéenne envers la *mimésis*. Dans notre développement sur le grand style, nous supposons que celui-ci préfigure la reformulation de l'historialité du *Dasein* entendue désormais comme le différend (*Auseinandersetzung*), le litige (*Streit*) entre le «commencement initial» (*erster Anfang*) de la philosophie et son «autre commencement» (*anderer Anfang*). Cette dimension proprement «agonistique» traverse de part en part l'art chez Nietzsche: au lieu de l'écart entre l'art et la vérité propre à l'idéalisme platonicien, chez Nietzsche les deux termes se trouvent en désunion (*Zwiespalt*). Par ailleurs, la considération de cette «désunion» dans toutes ses conséquences n'est possible qu'à partir de l'expérience du nihilisme: «Pour Nietzsche désormais l'existence ne saurait se surmonter que dans la création. Le transfert de la réalité dans la puissance de sa loi et de ses possibilités les plus hautes reste alors la seule garantie de l'être. Or, créer, en tant qu'art est volonté du semblant, volonté d'apparence; en désunion avec la vérité»¹⁷.

16. *NI*, pp. 149-171.

17. *Ibid.*, p. 196.

Par la suite, cette désunion sera qualifiée de pathétique désaccord (*erregender Zwiespalt*). C'est aussi à partir de cette tension irrésolue que le rapport de la fin de la métaphysique à son début sera qualifié d'«extrication» (*Herausdrehung*)¹⁸. La *Herausdrehung* doit être envisagée non pas comme une simple inversion, mais à partir de son essence agonistique. Celle-ci n'est à cet égard que la répétition du commencement initial de la philosophie et par là même une figure de «justice». C'est l'idée même que Heidegger avance face au sujet dans sa définition du Surhomme chez Nietzsche apparaissant ainsi comme *l'alter ego* du *Dasein*: «Le «Surhomme» est l'homme qui donne à l'Être un fondement nouveau — dans la rigueur du savoir et dans le grand style de la création»¹⁹.

En fait, dans l'explication du *Phèdre*, pierre de touche de la trajectoire de l'esthétique occidentale jusqu'à Nietzsche, ainsi que dans les conférences sur *L'origine de l'œuvre d'art*, l'art semble être le terrain par excellence où se joue la reformulation par Heidegger de la différence ontologique. C'est le terme critique de désaccord qui rend manifeste ce renvoi: «Le désaccord (*Zwiespalt*: rupture en deux parts) a par conséquent un double sens: I. Désunion, qui peut au fond être unisson. II. Désunion, destinée à devenir (désaccord), rupture au sens d'un déchirement (*Zerissenheit*)»²⁰. Dans le cours de 1936 cette opération n'est pas encore neutralisée par sa considération en termes de contre-mouvement englouti d'avance dans la métaphysique dont il est censé se libérer. Le primat du vrai se déploie dans la *mimésis* artistique. Dans le Beau – τὸ ἐκφανέστατον, τὸ ἐρασιμώτατον (*Phèdre*, 250 d) – c'est l'être même qui apparaît²¹. Si la différence métaphysique chez Platon, à savoir la désunion du sensible et du suprasensible, présuppose leur union originelle, le désaccord chez Nietzsche entend comme déchirement et rupture reste bien loin du simple écart (*Abstand*) de l'art de la connaissance, du sensible du suprasensible²². Pourtant, le désaccord comme déchirement est le sens même du platonisme inversé (*umgedrehter Platonismus*) chez Nietzsche: «Si pour Nietzsche, la beauté et la vérité entrent dans un désaccord, subissent une rupture, il faut alors qu'auparavant, elles aillent ensemble dans l'Un. Et cet Un ne saurait être que l'être, et le rapport à lui. Or Nietzsche détermine le caractère fondamental de l'étant, soit de l'être, en tant que Volonté de puissance»²³.

18. NI, Neske, p. 231. Comme le remarque J. Derrida: «Nietzsche semble procéder le plus souvent quant à la métaphysique et au platonisme, quant à la relation platonicienne, à une «simple inversion» ... Heidegger ne s'en tient pas, comme on le lui fait souvent dire, à ce schéma» (*Éperons. Les styles de Nietzsche*, Paris, Flammarion, 1978, p.63).

19. NI, p.199 (nous soulignons).

20. *Ibid.*, p.172.

21. *Ibid.*, p.180. Sur la présence de τὸ ἐκφανέστατον dans le cours de 1936: P. LACQUE-LABARTE, «La vérité sublime» dans *Du sublime*, Paris, Belin, 1988, pp. 102-113.

22. *Ibid.*, p. 173.

23. *Ibid.*, p. 181.

Cette affirmation est d'autant plus importante que les trois doctrines fondamentales qui forment la position fondamentale de Nietzsche — la Volonté de puissance, l'Éternel Retour du Même, la Transvaluation des valeurs — sont censées faire système. Or, Volonté de puissance et Éternel Retour sont explicités ici en termes très proches de ceux de l'ontologie fondamentale. Par ailleurs, le troisième terme du système nietzschéen, à savoir la transvaluation des valeurs, explicite l'«unité discordante» des deux doctrines. De ce ternaire qui domine le propos cours de 1936 dès ses amorces, c'est la transvaluation des valeurs qui renvoie à la mouvance historique de la métaphysique nietzschéenne. Celle-ci est rendue possible à partir de l'«extrication» en dehors du platonisme, terme qui s'éclipsera par la suite en cédant le pas à celui d'inversion tout court²⁴. En effet, le sens accordé au terme de transvaluation chez Nietzsche explicite l'approche réservée à sa tentative de dépasser le nihilisme. Le motif de la transvaluation restera par la suite à l'ombre dans la position métaphysique fondamentale de Nietzsche, puisque dès le cours de 1937 sur la doctrine de l'Éternel Retour, la transvaluation sera réduite à une dévaluation (*Entwertung*), voire à une inversion qui aura le statut d'une contre-position (*Gegenstellung*). Cette réduction est jugée nécessaire: la position fondamentale de Nietzsche «ne saurait être la contre-position d'un autre commencement que si celui-ci vient se poser face au premier, en s'interrogeant initialement dans son originalité propre»²⁵.

Chez Nietzsche la *Herausdrehung* hors du platonisme s'opère à travers précisément l'«ébranlement» (*Erschütterung*) du primat du suprasensible. En fait, la question du sensible, véhiculée notamment par une réflexion intense sur le phénomène de l'art, se situe au centre de l'opération du dépassement du nihilisme chez Nietzsche: «en vertu de cette inversion il se trouve que le sensible est désormais le vrai, et que le sensible en tant que l'étant, doit constituer le domaine fondamental pour une fondation nouvelle de l'existence (*Neugründung des Daseins*)»²⁶. C'est par cette volonté de nouvelle

24. Dans le cours de 1939 sur «La Volonté de puissance en tant que connaissance» Heidegger distingue nettement entre la diversion (*Drehung*) et l'inversion (*Umkehrung*): «L'anthropomorphie...détermine de façon médiate la décision du pas transitoire (*Entscheidung des Übergangs*), pour autant que celui-ci «surmonte» du même coup l'animal rationnelle et le *subjectum*, cela notamment en tant qu'une diversion opérée en un «point» que cette décision (de la transition) est seule à pouvoir atteindre. La diversion: étant-être. Le point où s'opère la di-version: la vérité de l'être. La diversion n'est pas une inversion, mais déviation engageant dans l'autre fond, soit l'absence de fondement, abîme (*Ab-grund*)» (*NI*, p. 507). Inutile de dire que cette interprétation de la diversion se rapproche sensiblement de la *Herausdrehung* du cours de 1936.

25. *NI*, p. 364.

26. *Ibid.*, p. 148 (Neske, p. 188). Notons ici que les termes de *Übergang*, de *Umdrehung*, de

fondation de l'existence que Nietzsche se rapproche le plus du projet heideggérien de *Destruktion* de l'anthropologie métaphysique. Dans le sillage de cette explication il devient clair que le primat du sensible sur l'intelligible, de l'art sur la connaissance est la quintessence de la *Herausdrehung* nietzschéenne hors du platonisme. Le cours de 1936 sur Nietzsche met au jour cette affinité. Nietzsche voit monter de l'abîme de la «vie», ses contradictions et ses conflits, non pas en tant que du moralement abominable, mais comme entraînant l'assentiment. C'est le «physiologique», le sensible-corporel, qui cèle cet aller-par-delà-soi-même (*Über-sich-hinaus*).

Ainsi, afin d'explicitier la démarche nietzschéenne de la *Herausdrehung* hors du platonisme, Heidegger tranche de nouveau entre la transvaluation des valeurs et leur inversion tout court: «Ce dont il s'agit enfin, c'est de frayer la voie à une interprétation nouvelle du sensible et du non-sensible. Cette nouvelle hiérarchie (*neue Rangordnung*) ne prétendra point renverser (*umkehren*) purement et simplement les facteurs à l'intérieur du vieux schéma hiérarchique... Une nouvelle hiérarchie, une nouvelle institution des valeurs revient à ceci: transformer du tout au tout le vieux schème (*das Ordnungsschema verwandeln*). C'est dans ce sens uniquement que l'inversion du platonisme deviendra une évacuation du platonisme (*Herausdrehung aus dem Platonismus*) par Nietzsche»²⁷.

C'est dans l'horizon de cette tentative pour instaurer une nouvelle hiérarchie du sensible et de l'intelligible que l'expression de «pathétique désaccord» qui qualifie le rapport de l'art à la vérité chez Nietzsche trouve son plein sens. C'est ainsi qu'il faut aussi comprendre l'essence perspectiviste des valeurs comme l'élément qui consolide le lien inextricable de la création avec la vie. En effet, l'essence perspectiviste de la vie s'explicité en termes d'apparence (*Schein*). L'unité «litigieuse» de l'art et de la vérité devient ainsi possible à travers l'apparence perspectiviste. La mutation essentielle du dualisme idéaliste a pour conséquence immédiate la détermination de l'art à partir de la Volonté de puissance comme volonté d'apparence (*Wille zum Schein*).

C'est ici que repose le fond métaphysique de l'activité du grand style, thème auquel Heidegger accorde une signification tout à fait particulière à laquelle nous porterons notre attention par la suite. Pour lui il faut que l'art soit en intime connexion avec le semblant, le faire-paraître. L'art aspire à porter à la puissance la vie croissante même et ainsi, à poser, premièrement, la vie dans le clarté de l'être et, deuxièmement, à prononcer la clarté de l'être en tant qu'exaltation de la vie même.

Herausdrehung et même celui de *Umwertung* vont s'éclipser par la suite à la faveur de la seule perspective de l'achèvement (*Vollendung*) qui s'opère à travers une inversion.

27. *Ibid.*, pp. 181-190.

3. D'une affinité inavouée: L'ontologie de l'œuvre d'art face au grand style

Fidèles à l'interrogation déployée jusqu'ici, nous sommes amenés à reconnaître deux aspects dans le traitement que Heidegger réserve à la Volonté de puissance en 1936. Le premier met en place son appropriation phénoménologique tandis que le second permet l'ouverture au projet d'une herméneutique de l'art entrepris par Heidegger au tournant des années trente. Ce second aspect apparaît notamment dans le traitement du grand style, thème pivot de la réflexion nietzschéenne sur l'art et concept central du cours de 1936 sur «La Volonté de puissance en tant qu'art». Celui-ci figure d'abord comme suprême sentiment de puissance imposant sa mesure, «le simple calme avec lequel s'exerce la maîtrise préservatrice sur la suprême abondance de la vie (*bewahrenden Bewältigung der höchsten Fülle des Lebens*)...la plénitude de croissance mais dans ce qui est de longue durée avec peu de moyens»²⁸.

Par la suite, plutôt que rattacher ce concept charnière de la philosophie nietzschéenne de l'art à l'esthétique biologisante de Wagner, Heidegger le rapproche du goût classique et de la poésie hölderlienne. Il s'agit de dénoncer ainsi toute interprétation humaniste de l'art dont témoigne sa saisie métaphysique en termes de μύησις. Ce n'est donc pas par hasard que Heidegger identifie le grand style au δεινὸν des Grecs en renvoyant ce dernier à la φύσις comprise comme l'être de l'étant: «Parce que le grand style exprime un vouloir qui consente généreusement à l'être, à cause de cela même l'essence du grand style ne se révèle que lorsque se décide, et cela en vertu du grand style même, ce que signifie l'être de l'étant»²⁹.

Témoignant vivement d'un parallèle avec le litige du Monde et de la Terre dans la conférence sur *L'origine de l'œuvre d'art* dont il est d'une certaine façon la préfiguration, l'art du grand style figure comme la maîtrise et le domptage de l'Être. En se référant au grand style en termes de calme (*Ruhe*) qui provient de l'unité des contraires, c'est à sa propre réflexion sur l'art que Heidegger renvoie en fait: «L'unité dans ce qu'il y a de contradictoire, pourvu que l'on comprenne le contradictoire dans toute sa plénitude essentielle, donne une idée de ce que Nietzsche savait lui-même de l'art, de son essence, et de la détermination de son essence, c'est-à-dire: ce qu'il voulait que l'art fût»³⁰. Le calme est ici au contraire une séparation irrésolue, une décision (*Entscheidung*) qui relève de toute évidence du conflit du dionysiaque

28. *Ibid.*, p. 118 (Neske, p. 148).

29. *Ibid.*, p. 125.

30. *Ibid.*, p. 119; cf. «le calme de l'œuvre reposant en elle-même a son essence dans l'intimité du combat» (*Chemins...*, pp. 53-54).

avec l'apollinien chez le premier Nietzsche — première esquisse de ce qui constituera l'art du grand style dans sa philosophie tardive — en révélant ainsi une affinité profonde avec le litige du Monde et de la Terre dans l'interprétation heideggérienne de l'oeuvre d'art. Comme le remarque Michel Haar: «la relation conflictuelle et unitaire terre-monde constitue à la fois une réponse à et une «explication» avec la relation du dionysiaque et de l'apollinien dans la *Naissance de la tragédie*»³¹.

En effet, la «forme» (*Gestalt*), le «trait déchirant» (*Riss*), l'«empreinte» (*Gepräge*) forment un lacis conceptuel qui nous semble l'indice d'un éventuel parallèle possible entre certains motifs du grand style nietzschéen et l'herméneutique de l'oeuvre d'art. En fait, la démarche heideggérienne se résumerait en une tentative de renverser le primat métaphysique de la subjectivité de l'artiste en faveur de l'oeuvre d'art en tant que tel. Dans ce registre, le grand style appartient à l'ordre du «trait déchirant» puisqu'il est l'ordre caché bornant l'élément pulsionnel, à savoir l'ivresse de l'état esthétique³². Certes, la domination de la forme sur le chaos et la restriction de l'affect de l'ivresse au seul domaine de la forme sont deux éléments controversés de la lecture heideggérienne. Ceci est d'autant plus vrai que Nietzsche ne se prononce pas sur l'unité des deux puissances opposées constitutives de l'affect de l'ivresse.

Notre tentative de mettre en perspective le grand style comme «loi» pré-suppose certainement la mise de l'accent sur la désunion (*Zwiespalt*) entre l'art et la vérité chez Nietzsche: c'est par ce refus de la *mimésis* comme noyau de l'esthétique occidentale, fondée sur la perception eidétique de l'étant que le grand style correspond à une «certaine pensée du sublime»³³. Certes, la question du sublime appartient déjà d'une façon ou d'une autre au propos de l'ontologie fondamentale. Ainsi, Marc Richir voit dans l'analyse existentielle de la mort comme la possibilité de l'impossibilité une expression de subli-

31. M. HAAR, *Le chant de la terre, Heidegger et les assises de l'histoire de l'être*, Paris, L'Herne, 1985, p. 214. L'hypothèse concernant cette affinité s'appuie sur la thèse que Michel Haar partage avec Jacques Taminiaux selon laquelle la première des trois versions successives de la conférence de 1936 sur *L'origine de l'oeuvre d'art* témoigne beaucoup plus de l'impact nietzschéen que la version définitive parue dans *Chemins qui ne mènent nulle part* (J. TAMINIAUX, *Lectures de l'ontologie fondamentale*, Grenoble, Jérôme Millon, 1989, p. 292). Cf. également: L'origine de «L'origine de l'oeuvre d'art» dans *Mort de Dieu, mort de l'art*, Strasbourg, 1991; M. HEIDEGGER, *De l'origine de l'oeuvre d'art* (1935), première version inédite, trad. E. Martineau, Paris, Authentica, 1987.

32. Nous indiquons ici le schéma éclairant par lequel Michel Haar explicite la dérivation ontologique de l'oeuvre d'art à partir de la vérité: combat originel de l'éclaircie et du retrait — combat de la terre et du monde — trait-déchirant — configurations particulières (*Le chant de la terre...*, p. 195).

33. P. LACQUE-LABARTHE, La vérité sublime, dans *Du Sublime*, op. cit., p. 132.

mité: «C'est en ce niveau plus profond de l'analytique que se produit par une sorte de retour harmonique, le renversement de l'être pour la mort dans la découverte de l'énigme de l'ipséité, à savoir, en quelque sorte, le sublime heideggérien»³⁴. Or si une certaine continuité peut être perçue entre la sublimité de l'angoisse, de la mort, du «ne -pas-être-chez-soi» (*Unheimlichkeit*) et la sublimité de l'histoire qui vient au premier plan vers le milieu des années trente, nous tenons à mettre l'accent ici sur l'irréductibilité du second moment de l'interrogation heideggérienne, entamée vers le milieu des années trente. L'art est qualifié par Nietzsche de «stimulant de la vie»: «transforme la détermination même de l'essence de l'art. Cette pensée sur l'art...revint à une explication, soit à une dé-composition historique et à une préfiguration de l'avenir (*Vorgestaltung des Künftigen*). C'est ceci qu'il convient d'embrasser du regard si nous voulons décider dans quel sens l'interrogation de Nietzsche sur l'art peut encore former une esthétique, jusqu'à quel degré il est nécessaire qu'elle en soit une»³⁵.

Par son double lien, d'une part, avec le sublime et, d'autre part, avec l'historialité de la pensée, l'art du grand style excède le registre de la *mimésis* platonicienne. Ainsi, la lecture de la philosophie nietzschéenne tentée par Heidegger dans le cours de 1936 invite à une réappropriation de sa réflexion sur l'art, démarche dont on a tenté ici d'esquisser les contours. Il devient évident par là que cette analyse foisonnante présuppose l'héritage nietzschéen du sublime: la «loi» du grand style constitue une de ses expressions les plus significatives. C'est cette même analyse que nous mettons ici au service de notre thèse sur la réappropriation par Heidegger de certains motifs fondamentaux de la philosophie nietzschéenne aboutissant à la redéfinition de son projet de la *Destruktion*.

G. MAGGINI
(Ioannina)

34. M. RICHIR, *Du sublime en politique*, Paris, Payot, 1991, p. 362.

35. *NI*, p.121 (Neske, p. 153); cf. Gesamtausgabe, vol. 54, Francfort, Klostermann, 1982, Gesamtausgabe, vol. 65, Francfort, Klostermann, 1989, p. 504; GA 54, p. 201.



**Η ΥΠΕΡΒΑΣΗ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ
ΣΤΗ ΧΑΪΝΤΕΓΚΕΡΙΑΝΗ ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΗ
ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ**

Π ε ρ ί λ η ψ η

Ἡ μελέτη μας πραγματεύεται τὴν ἐπεξεργασία τῆς νιτσεικῆς φιλοσοφίας τῆς τέχνης ἀπὸ τὸν Χάιντεγκερ στὴν πρώτη ἀπὸ μιὰ σειρά πανεπιστημιακῶν παραδόσεων ποὺ ἀφιέρωσε στὸν Νίτσε στὴ δεκαετία 1936-46, ἡ ὁποία φέρει τὸν τίτλο «Ἡ βούληση γιὰ δύναμη ὡς τέχνη». Πιὸ συγκεκριμένα, τὸ ἐνδιαφέρον μας ἐστιάζεται στὴ χαϊντεγκεριανὴ θέση ὅτι ἡ νιτσεικὴ φιλοσοφία τῆς τέχνης δὲν εἶναι παρὰ μιὰ ἀντιστροφή τῆς δυτικῆς αισθητικῆς στὸ σύνολό της, ἀρχῆς γενομένης ἀπὸ τὴν πλατωνικὴ θεωρία τῆς μιμήσεως. Ἐτσι ὁ Νίτσε δὲν ὑπερβαίνει, παρ' ὅλες τὶς διακηρυγμένες προθέσεις του, τὴ δυτικὴ αισθητικὴ, τῆς ὁποίας τὴν ἔκπτυξη παρακολουθεῖ ὁ Χάιντεγκερ σὲ στάδια, ἀπὸ τὸν Πλάτωνα στὸν Νίτσε. Σὲ αὐτὴ τὴν κίνηση τῆς ἀντιστροφῆς ἀντιτάσσει τὸ δικό του πρόγραμμα μιᾶς «συστροφῆς» (*Herausdrehung*) ἐκτὸς τῆς αισθητικῆς. Τὸ ἰδιαίτερο στοιχεῖο τῆς ἀνάλυσης δὲν εἶναι ἄλλο ἀπὸ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ὁ Χάιντεγκερ ἐννοεῖ αὐτὴ τὴ «συστροφή»: δανεῖζεται μιὰ σειρά ἀπὸ μοτίβα τῆς ὑπαρκτικῆς ἀναλυτικῆς τὰ ὁποῖα θέτει στὴν ὑπηρεσία μιᾶς ἐρμηνευτικῆς φαινομενολογίας τῆς τέχνης. Ἐντούτοις, τὸ φαινομενολογικὸ ὑπόβαθρο τῶν ἀναλύσεων συνδυάζεται μὲ τὸ ὅλο καὶ πιὸ ἐπείγον αἶτημα μιᾶς μετωπικῆς ἀντιπαράθεσης μὲ τὴ δυτικὴ μεταφυσικὴ, τὸ πρόγραμμα γιὰ μιὰ «ἀποδόμηση» τῆς ὁποίας περνᾷ μέσα ἀπὸ τὴ τέχνη. Ἀπ' αὐτὴν ἐκκινεῖ ἡ συνολικὴ ἀντιπαράθεση μὲ τὴ δυτικὴ μεταφυσικὴ, τῆς ὁποίας ὁ Νίτσε συνιστᾷ τὴν «πλήρωση» (*Vollendung*) στὸν ὀρίζοντα τῆς ἱστορίας τοῦ εἶναι (*Seinsgeschichte*). Αὐτὸ τὸ βῆμα πέραν τῆς φαινομενολογικῆς μεταγραφῆς τῶν νιτσεικῶν ἐνοράσεων γιὰ τὴ τέχνη ἀποτελεῖ τὸ θέμα τῆς δεύτερης ἐνότητας τῆς μελέτης μας, ἐνῶ σὲ μιὰ τρίτη φάση ἀποπειρώμαστε νὰ καταδείξουμε ὅτι, παρ' ὅλες τὶς σαφεῖς διαφοροποιήσεις, ἡ χαϊντεγκεριανὴ ἐρμηνευτικὴ τοῦ ἔργου τέχνης ἐνσωματώνει, τουλάχιστον σὲ μιὰ πρώτη στιγμή, στοιχεῖα τῆς νιτσεικῆς φιλοσοφίας τῆς τέχνης, μὲ κυριότερο αὐτὸ τοῦ «μεγάλου ὕφους». Στὴν πραγματικότητά, οἱ νιτσεικῆς ἐνοράσεις γιὰ τὴν τέχνη δίνουν μιὰ δυναμικὴ πνοὴ στὸ πρόγραμμα «ἀποδόμησης» τῆς αισθητικῆς στὸν Χάιντεγκερ τῶν μέσων τῆς δεκαετίας τοῦ '30.

Γκ. ΜΑΓΓΙΝΗ