

Le “style de l’homme à venir”: Nietzsche dans les *Contributions à la Philosophie* de Martin Heidegger

GOLFO MAGGINI *New School for Social Research, U.S.A.*

RÉSUMÉ: Dans notre article, nous nous proposons d'étudier la désignation de la pensée du commencement-initial par Heidegger comme "le style de l'être-homme à venir" dans ses Contributions à la Philosophie (1936-1938). Nous traitons le rapport du "style" à l'historialité de la pensée et en particulier à la tonalité affective fondamentale de la retenue. Par la suite, nous soulevons la question du style dans l'art en retraçant l'origine du "style de la pensée initiale" dans la critique heideggérienne de l'esthétique et de sa fondation métaphysique. Plutôt que témoigner de l'esthétisation de sa pensée, ce thème met en lumière son projet de "destruction" de l'esthétique telle qu'elle a lieu dans le premier cours sur Nietzsche. Nous soutenons que l'analyse du grand style nietzschéen tel qu'il a lieu dans ce cours sert de fil conducteur pour sa qualification de l'autre commencement de la philosophie de "style de pensée". Par ailleurs, la réflexion des deux penseurs sur le motif du style témoigne de leur intérêt commun à la catégorie esthétique du sublime. Les Contributions à la Philosophie poursuivent ce motif à ses conséquences ontologiques ultimes.

ABSTRACT: This paper focuses on Heidegger's designation of inceptive thought (anfängliches Denken) as the "style of the being-human that is to come" in his Contributions to Philosophy (1936-38). Its relation to historicity and the ground-attunement of retention (Verhaltenheit) will be discussed. The question of style in art will then be raised by tracing back the "style" of inceptive thinking to Heidegger's critique of Western aesthetics and its metaphysical foundation. Rather than witnessing the "aesthetisation" of the thought performing the "leap" beyond metaphysics, this motive brings forth his project of "destruction" of aesthetics as it takes place in the first lecture course on Nietzsche. This article claims that the analysis of Nietzsche's grand style (grosse Stil) in this very course serves as the leading thread in his repeated allusions to the "other inception" in philosophy in terms of a "style of thought". Moreover, the reflexion on the style in both thinkers reveals an interest in the aesthetic category of the sublime. Heidegger's Contributions to Philosophy leads this motive to its ultimate ontological consequences.

Les *Contributions à la Philosophie* (À partir de l'Ereignis) constituent sous plusieurs aspects l'interlocuteur privilégié d'Être et Temps. Non seulement

un ensemble de motifs qui sillonnaient l'ontologie fondamentale réapparaissent dans ce propos, mais aussi, ils acquièrent désormais une portée et une envergure toutes nouvelles. Nous consacrerons le développement suivant à l'un de ces motifs les plus énigmatiques, à savoir la caractérisation de la pensée initiale (*anfängliches Denken*) de style (*Stil*). Cette occurrence surgit à des moments critiques des *Contributions* en constituant le témoignage unique du virage dans la confrontation heideggerienne avec la métaphysique et de sa quête pour un autre commencement de la pensée. Elle renvoie aussi aux cours de la même période et notamment à ceux consacrés à Nietzsche. Nous essaierons par là de montrer que l'art nietzschéen du grand style (*der grosse Stil*) traité dans le cours de 1936 sur "La Volonté de puissance en tant qu'art" met en relief le lien originel de l'art à l'historialité (*Geschichtlichkeit*) de la pensée tel qu'il se tissera par la suite chez Heidegger lui-même. Le grand style nietzschéen constitue en effet une réponse unique à son projet de destruction de l'esthétique qui s'opère pourtant à partir de l'esthétique du "dernier" métaphysicien. Les *Contributions* ne font qu'approfondir ce projet en l'amenant à ses conséquences ultimes¹.

I. Le "style de la pensée initiale" dans les *Contributions à la Philosophie*

L'une des premières occurrences du motif du style apparaît dans le préambule ("Vorblick") aux *Contributions*. Dans le § 13 intitulé "La retenue" ("Die Verhaltenheit"), cette tonalité affective est qualifiée de "style de la pensée initiale": elle est le "style de l'être-homme à venir qui se fonde sur le Da-sein". La retenue détermine (*bestimmt*) le style, elle lui donne le ton (*bestimmt*) dans la mesure où elle constitue la tonalité fondamentale (*Grundstimmung*)². Dès cette première occurrence du style, le chevauchement avec d'autres motifs essentiels devient apparent: l'histoire elle-même finit par désigner "un style du Da-sein" (*ein Stil des Da-seins*)³. Or, ce qui apparaît à travers cette désignation n'est autre que le caractère performatif, essentiellement non-constatif et non-objectif, de la pensée de l'*Ereignis*⁴. Cet effet performatif renverra désormais à un agir créateur pour lequel l'art sert de prototype. En désignant la pensée initiale de style, il s'agit d'éviter sa réduction à une "science" de l'être, à une démarche objective saisie sur le mode théorique⁵. C'est autour de cette distinction essentielle que s'articule la critique sévère adressée contre la démarche de l'ontologie fondamentale: le noyau en est la nouvelle saisie de l'historialité⁶. C'est aussi à la lumière de cette distinction fondamentale entre la "destruction" de l'ontologie fondée sur les prémisses d'une phénoménologie de l'être et la pensée de l'*Ereignis* que cette dernière se voit dotée d'une articulation particulière. Les moments qui sillonnent ce passage n'ont pas en effet une structure systémique mais ajointante (*fügende*)⁷. La pensée qui performe ce "passage" n'est pas à

identifier à la forme d'une oeuvre achevée mais à la manifestation du "nouveau style de la pensée"⁸.

À la suite de cette explication préliminaire du style comme appartenant à l'essence historique (*geschichtlich*) de la pensée, il y va du rapport au *Dasein* explicité en termes de fondation — plus précisément d'exploration de son fond (*Er-gründung*)⁹ — mais aussi et surtout du rôle déterminant des tonalités affectives et de la retenue en particulier. C'est à la lumière de ces thèmes que nous aborderons la question du style par la suite. Le noyau de cette explication sera le statut revisité des tonalités affectives au tournant des années trente.

La question des tonalités affectives n'est pas thématisée dans un "jointolement" (*Fügung*) spécifique des *Contributions*. Elle est surtout présente dans leur préambule et ceci en raison de leur fonction propédeutique¹⁰. A partir de là, c'est le chevauchement de l'historialité et de la retenue qui surgit: cette dernière est censée déterminer le style de la pensée initiale à "l'autre commencement"¹¹. Ainsi, si l'étonnement (*das Erstaunen, τό θαυμάζειν*) est la tonalité affective du commencement-initial de la philosophie, la tonalité fondamentale de la retenue¹² et les tonalités affectives directrices (*Leitstimmungen*) de l'effroi (*Erschrecken*), du pressentiment (*Ahnung*) et de la pudeur (*Scheu*) préparent l'autre commencement de la pensée. La tonalité affective fondamentale de la retenue est qualifiée en effet de milieu (*Mitte*) entre la pudeur et l'effroi.

Or, ces liens se façonnent à la lumière de l'entrelacement étroit entre les "jointolements" des *Contributions*. Même si nous attribuons à chaque articulation une tonalité prépondérante, nous ne pourrions pas briser leur accord mutuel, leur unicité (*Einklang, Einfachheit*)¹³. Nous pourrions pourtant renvoyer leurs deux premières séquences ("Der Anklang", "Das Zuspiel") à la tonalité directrice de l'effroi, tandis que les suivantes seraient déterminées par celle de la pudeur, qui, loin d'être indifférente à la tonalité de l'effroi, la rend possible. L'effroi accorde l'homme à l'expérience du délaissement de l'Être sans que pourtant son essence en retrait y soit reniée¹⁴.

Or, la retenue qualifiée par les traits essentiels d'une tonalité fondamentale va de pair avec le souci¹⁵. Cet entrelacement se façonne en termes de fondation (*Gründung*), abordée par Heidegger notamment dans la quatrième séquence des *Beiträge* où il y a de l'"instance" (*Inständigkeit*) du *Dasein* historial, la nouvelle figure qu'emprunte le souci dans la pensée de l'histoire de l'Être. C'est ici aussi que la fondation se détermine comme un abriement (*Bergen*)¹⁶. Le mode primordial de celui-ci est la création, d'où la qualification de la retenue de tonalité affective essentiellement "créatrice"¹⁷.

II. L'historialisation des tonalités affectives à partir de Nietzsche et de Hölderlin

C'est dans la description de la portée historique des tonalités affectives que nous trouvons les traces de la présence nietzschéenne. En effet, la retenue envisagée dans son essence créatrice se rapproche sensiblement du vouloir traité dans le cours de 1936 à la lumière de l'art¹⁸. Dans ce même propos, l'ivresse (*Rausch*) se désigne comme la tonalité affective qui détermine l'essence ekstasique de l'homme:

L'ivresse en tant qu'état affectif, fait précisément éclater la subjectivité du sujet. Alors qu'il ressent la Beauté, le sujet est déjà passé au-delà de lui-même, donc il n'y a plus ni subjectivité ni sujet¹⁹

Cette interrogation se déploie à la lumière de la désignation de la volonté de puissance comme un vouloir par-delà soi-même et par là même comme forme originelle de l'affect:

Vouloir c'est vouloir par-delà soi-même, ce regard sur le fait d'être par-delà soi-même-dans-l'affect lui permet de dire: la Volonté de puissance est la *forme* originelle de l'affect (*die ursprüngliche Affekt-Form*)²⁰

Nous devons donc questionner par la suite la proximité de l'analyse existentielle des tonalités affectives du statut des affects chez Nietzsche, notamment de l'ivresse, tel qu'il s'instaure dans le cours de 1936. Cependant, cette proximité ne va pas sans certaines divergences critiques. En fait, l'analyse de l'ivresse (*Rausch*) dans le cours de 1936 déborde le propos de *Être et Temps* sur un nombre de points. Elle fraie ainsi le chemin vers la nouvelle détermination du projet heideggérien de *Destruktion* de la subjectivité métaphysique qui s'opère précisément au moyen d'une "historialisation" des tonalités affectives²¹.

La signification cardinale des affects pour la critique de la métaphysique se manifeste à plusieurs reprises dans le propos nietzschéen. En reprenant le fil de cette critique, Heidegger cite la définition du commandement qui fait l'essence de la volonté comme affect²². Le commandement est qualifié de résolution, d'ouverture (*Erschlossenheit*), d'"ouvrant tenir ouvert"²³.

Ce développement ne va pas sans évoquer de nouveau *Être et Temps* où d'emblée l'ouverture figure comme l'élément essentiel de l'être-affecté²⁴. Par ailleurs, dans la mesure où la volonté artistique est la forme primordiale de la Volonté de puissance, l'affect trouve son lieu d'expression dans l'activité artistique. Ainsi, l'ivresse, qui caractérise par excellence l'expérience de l'art

chez Nietzsche, a les traits d'une tonalité affective (*Stimmung*). Mais, dans la mesure où elle est d'essence ekstasique, elle détermine à son tour la création comme un se-laisser-disposer selon lequel nous nous montrons extérieurs à nous-mêmes. Elle se situe ainsi au coeur de la *Destruktion* heideggérienne du dualisme métaphysique du sentiment et de la pensée:

Passer par-delà nous-mêmes (*Über-uns-weg-Steigen*), voilà qui, dans la plénitude de notre pouvoir essentiel, se produit, pour Nietzsche dans l'ivresse. Ainsi c'est dans l'ivresse que le Beau se révèle. Le Beau même est ce qui nous met en état d'ivresse²⁵

Cependant, le cours de 1936 n'est pas une simple reprise de l'analytique existentielle car il puise aussi ses sources dans de nouvelles interrogations. Ainsi, il y est question du rapport entre la corporéité et la disposition affective de l'ivresse manifeste au plus haut point dans l'état artistique, motif resté à l'ombre dans *Être et Temps*. Lorsqu'il explique l'origine de son opposition à la musique wagnérienne, Nietzsche désigne cet état sous le terme de physiologie appliquée. C'est à partir de l'examen de la physiologie nietzschéenne de l'art qu'en 1936 Heidegger envisage de son côté la réhabilitation de la perception sensible et de la corporéité, thèmes qui demeureraient pourtant en marge de l'ontologie fondamentale²⁶.

Comme c'est le cas pour le rapport esquissé entre la volonté et le souci, ce jugement rétrospectif témoigne de la fonction autocritique des cours sur Nietzsche, puisqu'il nous permet de revenir à *Être et Temps* à la lumière de leur analyse. Le rapport établi entre la corporéité et l'ivresse ne fait en effet que confirmer le primat inconditionnel de cette dernière²⁷. La raison corporante se voit liée à l'expérience artistique propre à la Volonté de puissance identifiée à la volonté de vie (*Wille zum Leben*). Le corporer (*leiben*) est lié à la vie de telle façon que la surélévation du soi vise à la plénitude et à la surabondance engendrées par l'ivresse. Or, l'art du grand style sert ici de modèle pour expliciter le rapport privilégié de l'ivresse à la vie²⁸. Le traitement de la corporéité dans le propos heideggérien sur la physiologie de l'art s'avère d'autant plus significatif qu'il acquiert une dimension historique: désormais, affectivité corporelle et volonté de création artistique sont inséparables²⁹.

Portons notre attention à présent sur l'approche des affects chez Nietzsche dans la perspective de l'historialisation des tonalités affectives. Vue sous cet angle, l'ivresse apparaît comme l'affect propre à l'art du grand style: en dépassant l'horizon des tonalités affectives explicitées phénoménologiquement, celle-ci inaugure en effet le tournant vers l'"époqualisation" de l'Être chez Heidegger. Elle devient ainsi la préfiguration de la "retenue", tonalité affective créatrice, fondatrice du Dasein

historial³⁰. C'est à la lumière de cette analogie entre l'ivresse artistique chez Nietzsche et la retenue que nous établirons par la suite le lien du grand style avec le "style de l'homme à venir". Si cette démarche trouve sa formulation définitive dans les *Contributions à la Philosophie*, elle est préfigurée par le traitement des tonalités affectives dans les cours qui leur sont contemporains, notamment ceux sur les hymnes hölderliens "La Germanie" et "Le Rhin" et le cours de 1936 sur "La Volonté de puissance en tant qu'art". Nous nous abstenons de développer ici le thème de la tonalité affective de la poésie tel qu'il est abordé dans la première partie du cours de 1934/35 consacré à l'hymne "La Germanie"³¹. Nous essaierons plutôt de montrer la continuité entre l'analyse quasi-phénoménologique de l'ivresse dans le cours de 1936 et le traitement des tonalités affectives dans les *Contributions à la Philosophie*³².

III. La loi du grand style à l'autre commencement de la pensée

C'est dans le § 31 du préambule aux *Beiträge* intitulé "Le style de la pensée initiale" que la définition de la notion de style sera explicitée. Le style est "la certitude de soi du Dasein dans sa *donation de loi* fondatrice et dans la persistance de sa fureur", "la loi de l'accomplissement de la vérité et dans le sens de l'abritement dans l'étant"³³. C'est à partir de cette deuxième définition que la question de l'art entre en scène dans un développement qui anticipe la quatrième séquence des *Contributions* ("Die Gründung"). Heidegger affirme ici que même si la pensée du style apparaît notamment dans le domaine de l'art, il faut éviter à tout prix de la transposer de l'art au Dasein. Au lieu d'une esthétisation de la pensée, c'est plutôt l'inverse qui doit se produire: c'est du "style" historial de la pensée qu'on doit procéder au style artistique³⁴. Or, ce développement est préfiguré par le cours de 1936 sur "La Volonté de puissance en tant qu'art". En effet, si l'art sert de modèle pour la démarche performative, anticipative de la pensée initiale, c'est le grand style nietzschéen qui constitue la référence spécifique, de façon certes sous-jacente.

Fidèles à l'interrogation déployée jusqu'ici, nous reconnaissons d'emblée 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 au tournant des années trente. Ce second aspect apparaît notamment dans l'analyse du grand style, thème pivot de la réflexion nietzschéenne sur l'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 (*der bewahrenden Bewältigung der höchsten Fülle des Lebens*)...la plénitude de croissance mais dans ce qui est de longue durée avec peu de moyens"³⁵.

Par la suite, plutôt que de rattacher ce motif charnière de la philosophie nietzschéenne de l'art à l'esthétique biologisante de Wagner, Heidegger le

rapproche du goût classique et de la poésie hölderlienne³⁶. Il s'agit par là de le dissocier de toute interprétation humaniste de l'art fondée sur le primat de la *mimésis*. Ce n'est donc pas par hasard que Heidegger identifie le grand style au *δαιμόν* chez les Grecs en renvoyant ce dernier à la *φύσις* entendue 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'étant³⁷

Témoignage vif du parallèle avec le litige (*Streit*) du monde et de la terre dans la conférence sur *L'Origine de l'oeuvre d'art*, le grand style figure comme la maîtrise et le dressage de l'Être. En le qualifiant de calme (*Ruhe*) qui provient de l'unité des contraires, c'est à sa propre réflexion sur l'oeuvre d'art que Heidegger renvoie en effet:

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 fût³⁸.

L'unité dont il est question ici n'est pas la synthèse de deux termes opposés, l'arrêt ou l'étouffement "par un insipide arrangement" propre à l'arraisonnement technique. Elle est au contraire une séparation irrésolue, une décision (*Entscheidung*)³⁹ qui n'est pas sans rapport avec le conflit du dionysiaque et de l'apollinien chez le premier Nietzsche, préfiguration de ce qui constituera par la suite son art du grand style. Elle révèle ainsi une affinité profonde avec le litige (*Streit*) du monde et de la terre dans l'interprétation heideggérienne de l'oeuvre d'art⁴⁰. Comme le remarque très justement Michel Haar, la relation conflictuelle terre-monde constitue une réplique à et une confrontation directe avec la relation du dionysiaque et de l'apollinien, surtout sous sa première forme dans la *Naissance de la Tragédie*⁴¹.

En fait, la figure (*Gestalt*), le trait déchirant (*Aufriss/Riss*), l'empreinte (*Gepräge*) forment un lacis conceptuel qui nous semble constituer l'indice d'un éventuel parallèle entre certains motifs de l'art nietzschéen du grand style et l'herméneutique de l'oeuvre d'art⁴². En fait, la démarche heideggérienne se résumerait en une tentative de renverser le primat du processus artistique et de la subjectivité de l'artiste dans l'histoire de l'esthétique en faveur de l'oeuvre d'art en tant que telle. Vu sous cet angle, le grand style appartient à l'ordre du trait déchirant plutôt qu'à celle de la forme dans son essence eidétique, puisqu'il est l'ordre caché bornant l'élément pulsionnel, l'ivresse de l'état esthétique.

IV. D'un style sublime

Envisageons à présent l'impact singulier de cette interprétation du grand style sur la reformulation du projet de *Destruktion* de l'esthétique et de ses assises métaphysiques, notamment dans les *Contributions à la Philosophie*. Notre point de départ sera la définition du grand style en termes de loi (*Gesetz*). Cette explication est récurrente chez Nietzsche:

Le plus haut sentiment de puissance et d'assurance s'exprime dans toute oeuvre de grand style. La puissance qui n'a plus besoin de preuves... qui vit sans même prendre conscience des oppositions qu'elle suscite, qui repose en soi, fataliste, loi parmi les lois: c'est cela, le grand style qui parle de lui-même⁴³.

Dans le développement du cours de 1936, le motif de la loi renvoie à la désunion (*Zwiespalt*) entre l'art et la vérité chez Nietzsche: c'est par le refus de la *mimésis* que le grand style laisse surgir une "certaine pensée du sublime" en mettant en avant l'irréductibilité du beau à sa perception eidétique⁴⁴. Elle implique par ailleurs la reprise modifiée de certains thèmes de l'analytique existentielle dont notamment l'historialité du *Dasein*, d'autant plus que ce thème semble être le tendon d'Achille du projet phénoménologique de Heidegger en 1927⁴⁵. La qualification du grand style de loi dans le cours de 1936 préfigure ainsi la nouvelle détermination de l'historialité du *Dasein* dans les *Beiträge zur Philosophie*. Nous le qualifierions de "sublime"⁴⁶ ou bien d'"heuristique"⁴⁷.

Certes, la question du sublime appartient déjà d'une façon ou d'une autre au propos de l'ontologie fondamentale⁴⁸. Or si une certaine continuité est à établir entre la sublimité de l'angoisse, de la mort, du "ne-pas-être-chez-soi" (*Unheimlichkeit*) et celle de l'historialité qui vient au premier plan vers le milieu des années trente, nous tenons à mettre l'accent sur l'irréductibilité de ce second moment de l'interrogation heideggérienne, entamée vers le milieu des années trente⁴⁹. Vu sous cet angle, le propos sur le grand style servirait de pont entre *Être et Temps* et les *Contributions à la Philosophie*, écrit marqué par une certaine pensée du sublime⁵⁰.

Mais revenons à Nietzsche pour explorer la présence chez lui d'une réflexion sur le sublime. Il s'agit d'éclairer tout d'abord le lien entre le grand style et le sublime. La référence charnière y est sans doute l'analytique kantienne du sublime. Nous nous dispensons de traiter ici en détail de la continuité entre la pensée du tragique chez le premier Nietzsche et son propos tardif sur le grand style. Une telle interrogation impliquerait sans doute l'interrogation sur le traitement fort insuffisant et lacunaire de la question du tragique chez Heidegger⁵¹.

À l'encontre de la discontinuité établie par lui entre la première interprétation nietzschéenne de la tragédie grecque et son traitement ultérieur du grand style, il est clair qu'une certaine conception de l'abîme (*Abgrund*) se déploie déjà dans *La Naissance de la Tragédie*, ce qui nous permet de désigner la lecture nietzschéenne de la tragédie comme l'expression majeure du sublime chez lui. Ainsi, dans la mesure où sa réflexion sur le grand style puise ses sources dans l'analyse antérieure du phénomène tragique, celui-ci constitue une figure du sublime dans l'art. Ceci est d'autant plus important que le motif du tragique, sous la figure du déclin (*Untergang*), n'est pas absent des *Contributions*⁵². Il importe ainsi de considérer la sublimité du grand style en faisant appel à la définition du grand style dans le cours de 1936:

Là où la libre disposition de ce joug équivaut à la loi en formation de l'événement (*das sich bildende Gesetz des Geschehens*), là règne le grand style; là où règne le grand style, l'art se réalise dans la pureté de sa plénitude essentielle. Et ce n'est que d'après ce qu'il est dans la réalité de son essence que l'art peut être apprécié... en tant que structure de l'étant, c'est-à-dire de la Volonté de puissance⁵³.

La "liberté originelle face aux extrêmes opposés" qui caractérise la loi du grand style chez Nietzsche appartient comme tel à l'art compris dans son essence historique, il est la loi même de l'historialité. L'art qualifié de stimulant de la vie,

transforme la détermination même de l'essence de l'art. Cette pensée sur l'art... revient à une explication, soit à une dé-composition historique (*geschichtliche Auseinandersetzung*) 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 concernant l'art peut encore former une esthétique, jusqu'à quel degré il est nécessaire qu'elle en soit une⁵⁴.

Cette analyse nous amène de nouveau au propos des *Contributions à la Philosophie* où nous retrouvons la même unité discordante qui se tient dans la loi de l'Être. Le motif de la loi apparaît en effet dans des moments critiques de l'ouvrage et notamment dans la définition du style de la pensée initiale comme donation de loi (*Gesetzgebung*). Par conséquent, le grand style tel qu'il est traité dans le cours de 1936 se meut déjà dans l'espace de la pensée

historiale de l'être. Cette affinité s'appuie sur un souci commun à ces deux développements, à savoir le remaniement de la compréhension existentielle de l'historialité. Si dans le cours de 1936, le style classique, le prédécesseur du grand style dans la pensée nietzschéenne de l'art, est la "structure fondamentale de l'existence", dans les *Contributions* il est question de "la forme ajointée du *Dasein* historial" (*die Gefügestform des geschichtlichen Daseins*)⁵⁵.

Or, comme nous l'avons déjà vu, le grand style est l'une des figures sous lesquelles apparaît le sublime chez Nietzsche. Ainsi, la démarche de restructuration de la question anthropologique dans les *Beiträge*, inspirée largement par le cours de 1936 sur Nietzsche, est accompagnée par le renforcement du sentiment sublime. Par son double lien, d'une part, avec le sublime et, d'autre part, avec le "différend" (*Auseinandersetzung*) du commencement-initial et de l'autre commencement de la pensée, l'art du grand style excède de loin le registre de l'esthétique. Ainsi, l'interprétation de la philosophie nietzschéenne tentée dans le cours de 1936 invite à une réappropriation herméneutique de certains motifs de sa réflexion sur l'art, démarche dont on a tenté d'esquisser certains des éléments essentiels. Certes, le motif du sublime n'est pas thématiquement tel dans le nouvel horizon d'interprétation ouvert par les *Contributions*. Et pourtant, il traverse leur interrogation ontologique structurée autour du motif de l'entre-deux (*Zwischen*)⁵⁶.

Or, l'entre-deux, de même que celui du grand style, s'explicite ici en termes de loi⁵⁷. Ce motif est en effet l'un des axes fondamentaux de la pensée historique de l'être, ce qui fait l'objet d'une analyse remarquable par Reiner Schürmann⁵⁸. Schürmann envisage la temporalité telle qu'elle est abordée dans cet écrit-pivot comme étant située au-delà des ekstases temporelles dans l'analytique existentielle. L'hypothèse de la fin de la philosophie s'ordonne ici sur l'axe de la dé-cision (*Ent-scheidung*) et de l'histoire comme mise-en-litige (*Erstreitung*). C'est ainsi que la temporalité finit par se qualifier d'"heuristique", voire de tragique, et par là même de "sublime"⁵⁹. La démesure législatrice propre au registre normatif de la modernité se distingue de ce que Schürmann désigne en termes de double contrainte. L'origine du savoir tragique comme prise de conscience de la "double contrainte" inhérente à l'action humaine est à retracer dans l'événement de l'appropriation-expropriation, de la co-originarité du oui et du non.

Or, le lien intrinsèque du grand style, qualifié dans le cours de 1936 de préfiguration de l'avenir, au motif de la double contrainte qui jalonne les *Contributions* se désigne aussi sous le nom d'un "style qui est à venir". C'est ainsi que se met en place la préparation de l'autre commencement de la pensée, de la singularisation à venir en tant que l'autre inaliénable de la loi normative⁶⁰. Dans la perspective de cette autre loi, du non comme injonction retournant la loi contre elle-même, la transgression, le saut (*Sprung*) au-delà

de la métaphysique deviennent possibles en tant que "co-normativité de l'autre dispars de la loi, sous le règne même de la loi"⁶¹. Par conséquent, l'approche de Schürmann jette une nouvelle lumière sur le mode selon lequel la loi du grand style constitue une réflexion sur l'histoire qui se répercute sur le propos des *Contributions*.

Cette analyse foisonnante est à mettre au service de notre thèse sur la réappropriation par Heidegger de certains thèmes essentiels de la philosophie nietzschéenne qui aboutissent à la redéfinition de son projet de *Destruktion* de la métaphysique. À travers ces éclaircissements, nous revenons à notre thèse de départ sur la présence discrète mais puissante de Nietzsche dans les *Contributions à la Philosophie*. En dépit de la critique virulente qui lui est adressée, son art du grand style demeure le prototype pour la pensée initiale qui cherche à se définir comme un "style de pensée".

Notes

- 1 "Die Überwindung der Ästhetik wiederum ergibt sich als notwendig aus der geschichtlichen Auseinandersetzung mit der Metaphysik als solcher... Was von der 'Metaphysik' überhaupt gilt, trifft denn auch zu für die Besinnung auf den 'Ursprung des Kunstwerks', die eine geschichtliche übergängliche Entscheidung vorbereitet" (*Beiträge zur Philosophie, Gesamtausgabe*, vol. 65, p. 504; désormais sous le sigle GA 65). Cette décision historique propre à l'oeuvre d'art est conforme à ce qui se désigne dès le préambule à l'ouvrage comme le style de la pensée initiale. Au sujet de la *Destruktion* de l'histoire de l'esthétique dans les cours sur Nietzsche: "Six faits fondamentaux tirés de l'histoire de l'esthétique" dans *Nietzsche*, vol. I, Paris, Gallimard, 1971, p. 75-89 (désormais sous le sigle NI).
- 2 "Sie [die Verhaltenheit] ist der Stil des anfänglichen Denkens nur deshalb, weil sie der Stil des künftigen Menschseins, des im Da-sein gegründeten, werden muss, d. h. diese Gründung durchstimmt und trägt. Verhaltenheit — als Stil — die Selbstgewissheit der gründenden Massgebung, und der Grimmverständnis des Daseins. Sie bestimmt den Stil, weil sie *die Grundstimmung* ist" (GA 65, p. 33).
- 3 *Ibid.*, p. 34.
- 4 C'est en ce sens que dans son étude du thème de l'*Ereignis* chez Heidegger, Jean Greisch fait de celui-ci un "principe-fonction" distinct du "principe-être" fondé sur l'identité de l'être au fondement ("Identité et Différence dans la pensée de Martin Heidegger", *Revue des Sciences Philosophiques et Théologiques*, 57, 1973, p. 76-77). De même, dans un article consacré à la question des tonalités affectives dans les *Contributions*, H.-H. Gander soutient que les *Stimmungen* permettent à Heidegger la construction phénoménologique de l'autre commencement de la pensée. Il remarque aussi que la caractérisation de la retenue comme style témoigne de son envergure pratique et même éthique et donc de son importance pour l'orientation de soi chez l'homme qui sera explicitée plus tard par le terme grec d' *ἦθος* et le motif de la *Gelassenheit* ("Grund- und Leitstimmungen in Heideggers 'Beiträge zur Philosophie'", *Heidegger Studies*, 10, 1994, p. 25, 30).
- 5 GA 65, p. 182, 184, 196; cf. GA 45, p. 41, 93, 115, 127. Le thème de la création éclaire le "différend" (*Auseinandersetzung*) avec l'autre commencement de la pensée en l'opposant à un contre-mouvement tout court: "Gegenbewegung verfangen sich in ihrem eigenen Sieg, und das sagt, sie verklammern sich in das Besiegte. Ein schaffender Grund wird durch sie nicht frei, sondern eher als unnötig geleugnet" (GA 65, p. 186). Aussi, au sujet de la fonction performative de la pensée historique de l'Être, envisagée cette fois-ci à la lumière d'un autre motif essentiel des *Contributions*, à savoir le "lieu d'instant" (*Augenblicksstätte*), qui n'est sans doute pas sans rapport avec les tonalités affectives: H. Ruin, *Enigmatic Origins. Tracing the Theme of Historicity through Heidegger's Works*, Almqvist & Wiksell International, 1994, p. 197-198. C'est précisément de cet agir historial que le grand style nietzschéen constitue le prototype.
- 6 *Ibid.*, p. 32, 3, 76. Cf. "Cette pensée est la "production" (*Er-denken*) de la vérité de l'être, laquelle exige notre "participation" et appelle notre "responsabilité"... C'est donc en tant qu'elle est un "faire", qu'elle a un style", c'est-à-dire qu'elle consiste à tracer ou à frayer la voie qui va du premier à l'autre commencement "afin que dans cette "passe" (*Zuspiel*) retentisse le tout autre chant de l'être" (F. Dastur, "Heidegger et le ton de retenue de la pensée", *Epokhè: Affectivité et pensée*, 2, 1991, p. 322).
- 7 GA 65, p. 80-85. Ajointement (*Fug*) et style sont des termes qui s'alternent dans la désignation de l'autre commencement de la pensée (p. 310).
- 8 "Diese 'Beiträge zur Philosophie' sollen in einem neuen Anlauf die Weite der Seinsfrage sichtbar machen... Noch aber ist hier nicht *die* Form erreicht, die ich für eine Veröffentlichung als "Werk" gerade hier fordere; denn hier muss sich der neue Stil des Denkens kundgeben — die Verhaltenheit in der Wahrheit des Seyns" (*Besinnung*, 1938/39, GA 66, p. 427; souligné dans le texte). Cette "manifestation" (*kundgeben*) a le caractère préparatoire, précurseur et non pas déjà accompli, d'une quête (*Versuch*), d'un chemin (*Weg*), d'un mouvement de la pensée (*Denkbewegung*). La retenue n'est pas une détermination (*Bestimmung*) fixe mais une pré-détermination (*Vor-stimmung*) (GA 65, p. 65), une préparation: "Vor-bereitung ist hier: den Weg bahnen, auf den Weg zwingen — im wesentlichen Sinne: *stimmen*" (p. 86; souligné dans le texte).
- 9 GA 65, p. 309-308.
- 10 *Ibid.*, p. 16.
- 11 "Sie bestimmt den Stil des anfänglichen Denkens im anderen Anfang" (*ibid.*, p. 15).
- 12 C'est par sa capacité d'ouverture à l'homme historial à venir que la tonalité fondamentale de la retenue serait le précurseur de la *Gelassenheit*. Cf. M. Haar, *Le chant de la Terre. Heidegger et les assises de l'histoire de l'Être*, Paris, L'Herne, 1985, p. 102; "Stimmung et pensée", *Heidegger et l'idée de la phénoménologie*, La Haye, Kluwer Academic Publishers, 1988.
- 13 *Ibid.*, p. 22, 107, 396. Quant aux aspects singuliers qui qualifient l'articulation des *Beiträge*: H.-H. Gander, "Wege der Seinsfrage", *Heidegger Studies*, 6 (1990).

- 14 *Ibid.*, p. 15, 396. C'est à la lumière du lien essentiel de l'effroi avec le nihilisme que M. Haar rapproche cet affect de l'épouvante dont est saisi l'insensé du § 125 du *Gai Savoir* qui "sent le souffle du vide" ("*Stimmung*, époque et pensée", *La fracture de l'histoire. Douze essais sur Heidegger*, Grenoble, Jérôme Millon, 1996, p.233-234).
- 15 GA 65, p. 33-35. Michel Haar ramène ces traits essentiels à trois, à savoir le rapport à une totalité non-objectivable, la provenance du Rien, le pouvoir de transposition (*Versetzung*) et d'exposition (*Ausgesetztheit*): *La fracture de l'histoire, op. cit.*, p. 226-231.
- 16 GA 65, p. 341; cf. p. 392. Au sujet de l'abritement comme pudeur chez Heidegger: J.-L. Chrétien: "La réserve de l'Être", *Cahier de l'Herne: Heidegger*, Paris, L'Herne, 1983, p. 242-246.
- 17 "Die Verhaltnheit: das schaffende Aushalten im Ab-grund" (GA 65, p. 36). Heidegger renvoie cette définition à la section du quatrième "jointolement" des *Contributions* qui traite de l'espace-temps (*Zeit-Raum*) (§§ 238-242).
- 18 "...autrement ne serait pas compréhensible ce qu'en fonction de l'accent mis sur le caractère d'intensification de la volonté — le "plus de puissance" — il ne cesse de mentionner: que la Volonté de puissance est quelque chose de créateur" (NI, p. 62). Cette volonté créatrice est à distinguer de la "volonté" de la retenue (*den "Willen" der Verhaltnheit*) (GA 65, p. 15).
- 19 NI, p. 116.
- 20 NI, p.49; cf. *Être et Temps*, Paris, Authentica, 1985, § 68 b, p. 239-242 (désormais sous le sigle E.T.). Selon T. Lenain, en dépit du scepticisme de Heidegger vis-à-vis du résidu métaphysique de l'expérience esthétique chez Nietzsche: "la notion de 'Stimmung', l'un des termes-clefs de la philosophie nietzschéenne, fut précisément le lien conceptuel choisi par Heidegger pour opérer le "dépassement" de cette philosophie, c'est-à-dire l'ouverture de ses marges en direction de la pensée de l'être" ("L'affect et sa trace. L'expérience créatrice selon Nietzsche" dans *L'Affect Philosophe*, Paris, 1990, p. 70).
- 21 Dans *De l'essence de la vérité*, Heidegger renvoie les dispositions affectives à l'homme déterminé par son historicité: "Tout comportement de l'homme historique est, qu'il le sente expressément ou non, qu'il le comprenne ou non, accordé, et par cet accord, porté dans l'étant en totalité" (*Questions I*, Paris, Gallimard, 1968, p. 180-181).
- 22 "Vouloir c'est commander; mais commander est un affect déterminé (cet affect est une brusque explosion de force) — tendu, clair, exclusivement fixé sur une seule chose, intérieurement convaincu de sa supériorité, assuré d'être obéi—" (*Fragments Posthumes*, désormais sous le sigle F.P., XIII, p. 264). Cf. V.P., I, n° 42, p.231; F.P., XIII, 9 (8), p. 22. L'ivresse est désignée ici comme un des "états où nous mettons une transfiguration et une plénitude dans les choses et les élaborons imaginativement jusqu'à ce qu'elles réfléchissent notre propre plénitude et notre propre désir de vivre..." (*ibid.*, 9 (102), p. 61).
- 23 L'ouverture figure ici comme la contrepartie de l'intériorité subjective: "Jamais l'état d'humeur n'est le simple fait d'être disposé (*Gestimmtsein*) dans une intériorité pour soi, mais il est tout d'abord un *se-laisser-prédisposer* d'une façon ou bien autre à l'humeur, dans l'humeur (*in der Stimmung*)" (NI, p. 96; souligné dans le texte).
- 24 "Ainsi avons-nous dégagé ce premier caractère ontologique essentiel de l'affection: *l'affection ouvre le Dasein en son être-jeté et cela de prime abord et le plus souvent selon la guise d'un détournement qui l'esquive*" (E.T., p. 114; souligné dans le texte).
- 25 NI, p. 107. Cf. M. Haar, "Le primat de la *Stimmung* sur la corporéité du *Dasein*", *Heidegger Studies*, 2 (1986), p. 74.
- 26 "Chaque sentiment est un "corporer" que dispose telle ou telle humeur, une humeur corporant de telle ou telle façon" (NI, p. 96); cf. *Nietzsche contre Wagner*, "Là où je trouve à redire", *Oeuvres Complètes*, VIII, p.349.
- 27 NI, p. 95.
- 28 *Ibid*, p. 194.
- 29 *Ibid*, p. 78-81.
- 30 "Savoir se taire — ce que Heidegger appelle la *Verhaltnheit*, la réserve attentive — ce serait la première qualité du philosophe-musicien..." (M. Haar, *Nietzsche et la métaphysique, op. cit.*, p. 267). Le motif du calme (*Stille*) qui caractérise la retenue est central dans les *Contributions* (GA 65, p. 17, 23, 79-80). Comme le remarque Michel Haar: "Les *Beiträge zur Philosophie* étendent à toute *Stimmung* cette capacité de priver de la parole" (*La fracture de l'histoire, op. cit.*, p. 223).
- 31 Remarquons ici que la tonalité affective du deuil est inextricablement liée à l'historialité du *Dasein*. Cf. *Les Hymnes de Hölderlin: La Germanie et Le Rhin*, Paris, Gallimard, 1988, p. 82-143; GA 45, p. 175, 218; GA 65, p. 33. Sur la tonalité affective du pâtre (*Leiden*): *Les Hymnes...*, p. 173, 215. Par ailleurs, dans l'interprétation de l'hymne "Souvenir" (1943), il est question de la pudeur en tant que la retenue du poète dans la loi: *Approche de Hölderlin*, Paris, Gallimard, p. 130, 168.
- 32 Selon Parvis Emad, la question des tonalités affectives est critique pour évaluer la présence de Nietzsche dans les *Contributions*. Nous pourrions l'inscrire en effet dans le cadre de deux démarches. Il s'agit en premier lieu de l'éclaircissement phénoménologique de ce thème clef de la philosophie nietzschéenne et en deuxième lieu de sa détermination historique à la lumière du "passage" (*Übergang*) à l'autre commencement de la pensée: "Nietzsche in Heidegger's 'Beiträge zur Philosophie', 'Verwechselt mich vor allem nicht!' — *Heidegger und Nietzsche*, Martin

- Heidegger-Gesellschaft, Schriftenreihe III, 1994, p. 181.
- 33 "Stil: die Selbst-gewissheit des Daseins in seiner gründenden *Gesetzgebung* und in seiner Beständnis des Grimmes... Stil als gewachsene Gewissheit das Vollzugsgesetz der Wahrheit im Sinne der Bergung in das Seiende" (GA 65, 31. Der Stil des anfänglichen Denkens, p. 69; souligné dans le texte).
- 34 "Weil Kunst z.B. ist das Ins-Werk-setzen der Wahrheit und im Werk die Bergung *in sich selbst* zu sich selbst zu stehen kommt, deshalb ist der 'Stil', wenngleich kaum begriffen, besonders im Felde der Kunst sichtbar. *Nicht* jedoch wird hier von der Kunst her der Stilgedanke auf das Da-sein als solches erweitert übertragen" (*ibid*; souligné dans le texte). Dans le § 254 intitulé "Le renoncement" ("Die Verweigerung"), l'origine du "style à venir" est identifié à celui de la retenue dans la vérité de l'Être (p. 405).
- 35 NI, p. 118.
- 36 J. Derrida souligne l'insistance de Heidegger sur la mise en garde contre la confusion entre le grand style chez Nietzsche et le "style héroïco-avantard" (*Éperons. Les styles de Nietzsche*, Paris, Flammarion, 1978, p.61). Pour une critique de la lecture heideggérienne de l'écriture et du style chez Nietzsche à la lumière de la déconstruction: "La question du style", *Nietzsche aujourd'hui?*, vol. I: "Intensités", Paris, 1972.
- 37 NI, p.125.
- 38 *Ibid*, p.119. Selon M. Haar: "l'art chez Nietzsche, comme chez Heidegger de l'*Introduction à la Métaphysique*, débusque l'Être, le conquiert sur l'étant familier, dans un climat de rapt et de lutte au bord de l'abîme" (*Le chant de la Terre, op. cit.*, p. 210-211).
- 39 Le motif de la décision est central dans le cours de 1936. C'est en raison de la "séparation dans ce qu'il y a de contradictoire" que la décision rend possible l'art comme "contre-mouvement créateur" (*eine schaffende Gegenbewegung*) au nihilisme (NI, p. 118); cf. GA 65, p. 100-101 etc.
- 40 Pour une lecture de la *Naissance de la Tragédie* qui prend comme point de départ le cours de 1936, nous renvoyons à l'analyse stimulante de J. Sallis dans *Crossings. Nietzsche and the Space of Tragedy*, Chicago, 1991. Sallis annonce son projet d'étude comme suit: "returning to the *Birth of Tragedy* along the axis of the Heideggerian question but also reading it at cross-purposes, slowly, carefully detaching it from that axis reinscribing it elsewhere. A double reading that would be a double crossing" (p. 5).
- 41 L'hypothèse concernant cette affinité s'appuie sur la thèse que M. Haar partage avec J. Taminioux selon laquelle la première des trois versions successives de la conférence sur *L'origine de l'oeuvre d'Art* est imprégnée par la présence nietzschéenne beaucoup plus que sa version définitive: "C'est dans la visée de ce recommencement, rêve que caressèrent Schiller, le jeune Hegel, le jeune Hölderlin et le jeune Nietzsche que s'inscrit la première version de l'*Origine de l'oeuvre d'art*" (J. Taminioux: *Lectures de l'Ontologie fondamentale, op. cit.*, p. 292). Voir également: "L'origine de l'oeuvre d'art", *Mort de Dieu, mort de l'art*, Strasbourg, 1991. Dans la conférence de 1935, Heidegger utilise pour désigner la terre le terme d'empressement, de pulsion (*Drang*) dont les résonances nietzschéennes sont manifestes (*De l'origine de l'oeuvre d'art*, première version inédite, trad. E. Martineau, Authentica, 1987, p. 31-32). Ce vocabulaire "cinétique" réapparaît dans les *Contributions*: "der Stoss des Seyns selbst" (GA 65, p. 464).
- 42 Nous serions tentés d'établir des analogies entre ces deux réflexions sur l'art: au triptyque nietzschéen beauté-forme-calme correspondrait le monde chez Heidegger, tandis que le triptyque chaos-forces-ivresse trouverait son équivalent dans le motif heideggérien de la terre. Indiquons aussi sur ce point le schéma éclairant par lequel Michel Haar explicite la dérivation ontologique de l'oeuvre d'art à partir de la vérité: litige originel (*Streit*) de l'éclaircie et du retrait — litige de la terre et du monde — trait-déchirant — configurations particulières (*Le chant de la Terre, op. cit.*, p. 195); cf. "La physiologie de l'art: Nietzsche revu par Heidegger", *Nouvelles Lectures de Nietzsche*, L'Age de l'Homme, n° 1, 1985, p. 7.
- 43 *Crépuscule des Idoles*, "Divagations d'un inactuel", Paris, Gallimard, 1974, p. 115. Sur le style historial comme donation d'une loi (*Gesetzgebung*): GA 65, p. 69.
- 44 NI, p. 132-139. A ce sujet: P. Lacoue-Labarthe, "La vérité sublime", *Du Sublime*, Paris, Belin, 1988, p.132.
- 45 L'autocritique sévère qui a comme point de départ et référence constante l'analytique existentielle est un élément essentiel de l'interrogation heideggérienne dans les *Beiträge*. Cf. notamment GA 65, 12. *Ereignis und Geschichte*, p. 33 et ailleurs.
- 46 Marc Richir, *Du sublime en politique*, Paris, 1991, p. 357-433. Certes, le sublime n'est pas explicitement thématiqué chez Heidegger: "sublime est un mot qui n'appartient pas au lexique heideggérien, même si le concept — et la chose même — sont partout présents (ne serait-ce qu'au titre de la "grandeur")" (P. Lacoue-Labarthe, "La vérité sublime", *op. cit.*, p. 105).
- 47 Cf. R. Schürmann, "Des doubles contraintes normatives", *Après Heidegger*, W. Schirmacher/J. Poulain (dir.), Paris, L'Harmattan, 1992. Il est certain que ces deux qualifications ne sont pas dissociées. Les registres du sublime, du *Unheimlich* et de la loi (ou bien de la transgression) recèlent en effet une affinité profonde. C'est ce qui a été démontré comme le sens singulier du *double bind* caractéristique de la situation du sujet devant la loi, autrement dit son essence "a-topique". Voir notamment: J. Derrida, "Préjugés, devant la Loi", *La Faculté de Juger*, Paris, 1985, p. 95, 108, 121. Ce *double bind* est "l'instant de la décision qui doit déchirer le temps et défier les dialectiques" (*Force de*

- Loi*, Paris, Galilée, p. 58). Ce lien intime ne fait qu'affirmer notre hypothèse que la loi du grand style — figure primordiale du sublime artistique chez Nietzsche — est une des origines de la présence latente du sublime dans les *Contributions*. Le sublime comme le non-familier qui se manifeste en premier lieu dans l'oeuvre d'art est un des lieux privilégiés où s'opère le tournant dans la confrontation heideggérienne avec la subjectivité. Cf. GA 65, p. 18, 24, 331.
- 48 Marc Richir voit dans l'analyse existentielle de la mort comme possibilité de l'impossibilité propre à l'existence une manifestation du sublime (*Du sublime en politique*, op. cit., p. 362). Richir reprend les thèmes de l'angoisse, de l'être-en-dette, de la résolution pour faire surgir à partir d'eux une interrogation sur le sublime. Il voit en effet dans la prise en charge par le *Dasein* de sa possibilité la plus propre le "court-circuit" du sublime dans l'ontologie fondamentale (p. 360, 426).
- 49 Il n'est sûrement pas sans importance que Heidegger renvoie le grand style à l'effroyable, au *δεινόν* de la tragédie grecque comme la figure par excellence du non-familier (NI, p. 120).
- 50 Cf. NI, p. 365. Nous nous abstenons ici d'aborder certaines questions concernant la non-thématisation du sublime chez Heidegger telles que le silence gardé sur le sublime kantien ou bien le rapport Nietzsche-Kant perçu justement sous l'angle de cette problématique. C'est ici précisément que nous situons la signification singulière de sa confrontation avec l'esthétique nietzschéenne. A ce sujet: J. Rogozinski: "Le don du monde", *Du sublime*, op. cit., p. 195.
- 51 Sur les causes de la réserve de Heidegger vis-à-vis de la *Naissance de la Tragédie*: P. Lacoue-Labarthe, *L'imitation des modernes. Typographies II*, Paris, p. 121-131. Pourtant, si Lacoue-Labarthe renvoie la sublimité du *Unheimlich* chez Heidegger exclusivement au tragique hölderlien (p. 248), nous serions enclins à compléter cette référence par un second terme, à savoir le grand style chez Nietzsche.
- 52 GA 65, p. 374, 397; GA 66, p. 223, 253. Cf. "En inventant la figure de Zarathoustra, Nietzsche invente le penseur et cet autre homme qui, par rapport aux hommes tels qu'ils furent jusqu'alors, inaugure la tragédie dans l'étant même" (NI, p. 225). A ce sujet: J. Sallis, *Spacing. Nietzsche and the space of tragedy*, op. cit., p. 93-106. Sallis établit un rapport étroit entre le sublime kantien (*Critique de la Faculté de Juger*, § 27) et la conception nietzschéenne du tragique à partir notamment du terme de l'"ébranlement" (*Erschütterung*). Selon lui, la tragédie chez Nietzsche constitue une "double mimésis", un "supplément mimétique" qui induit l'éclosion de l'abîme, l'expérience du sublime par excellence (p. 93).
- 53 NI, p. 120. Le style classique comme forme d'art proche du grand style est "une structure fondamentale de l'existence" (*ein Grundgefüge des Daseins*) (GA 65, p. 505). À cet égard, la simultanéité des opposés propre à l'"ajointement" (*Fug*) trouverait son équivalent dans le joug (*Joch*) qui qualifie le grand style: "... Ce qui fait le grand style: se sentir maître de son bonheur comme de son malheur" (*Volonté de Puissance*, vol. I, n° 11, p. 5; souligné dans le texte).
- 54 NI, p. 121. Une seconde référence à la notion de loi (*Gesetz*) dans le cours de 1936 a lieu dans le commentaire de la première des *Elégies de Duino* de Rilke. La beauté rilkéenne, de même que l'ivresse artistique chez Nietzsche, s'avèrent être susceptibles d'un domptage par la loi: "Là où la forme règne comme suprême simplicité de la loi la plus féconde (*höchste Einfachheit der reichsten Gesetzlichkeit*), là, c'est l'ivresse" (p. 112).
- 55 GA 65, p. 117; cf. "c'est le caractère créateur (*schaffende*), instaurant sa loi (*gesetzgeberische*), fondant sa structure (*gestaltgründende*) qui importe dans l'art" (NI, p. 122).
- 56 "L'Être *west* comme l'entre (*Zwischen*) et l'antre pour le Dieu et l'homme, mais de telle sorte que c'est seulement cet antre (*Zwischenraum*) qui inscrit pour le Dieu et pour l'homme la possibilité de *Wesen*, l'entre/antre qui incendie les rivages" (GA 65, p. 476; trad. de M. Richir dans *Le sublime en politique*, op. cit., p. 430). M. Richir écrit à ce propos: "la part la plus impressionnante de l'héritage laissé par les *Beiträge*, et qui nous amène au coeur du 'sublime' heideggérien, est la manière dont Heidegger articule, tout en finesse, d'un côté *Wesung* de l'Être, ou *Ereignis*, et *Dasein* (ainsi que le *Da* du *Dasein*), et de l'autre côté... *Dasein* en l'homme, ou homme, et Dieux ou Dieu" (op. cit., p. 427-428). C'est dans le mouvement des ravissements (*Entrückungen*: GA 65, p. 384) du temps, de l'*Ereignis* entendu comme une poussée (*Stoss, Rück*: GA 65, p. 242), des catégories de l'Être désormais entendues comme "fissurations" (*Zerklüftungen*: p. 118, 237) qu'on repère l'écho de la problématique nietzschéenne.
- 57 "In der Kehre spielen die Winke des letzten Gottes als Anfall und Ausbleib der Ankunft und Flucht der Götter und ihrer Herrschaftsstätte. In diesen Winken wird der Gesetz des letzten Gottes zugewunken, des Gesetz des grossen Vereinzelung im Da-sein..." (*ibid*, p. 408 et ailleurs).
- 58 Nous nous référons notamment à son essai intitulé "Des doubles contraintes normatives" dans *Après Heidegger* (L'Harmattan, 1992) mais aussi et surtout au développement consacré à cette question dans *Des hégémonies brisées*, Mauzevin, T.E.R., 1997, p. 639-763.
- 59 GA 65, p. 96; cf. "Telle est la leçon de l'*Ereignis* heideggérien en tant que différend d'appropriation-expropriation — toujours la loi naît d'un refoulement de l'autre transgressif, comme toujours la vie se sustente en refoulant la mort qui la transgresse. Il faut examiner la conflictualité par laquelle Heidegger entend l'être. De quelle législation s'agit-il et de quelle transgression?" (R. Schürmann, "Des doubles contraintes normatives", op. cit., p. 53). Dans *Des Hégémonies brisées*, Schürmann revient à cette idée

en parlant de "phénoménologie des régimes normatifs". La temporalité de l'Être est une temporalité tragique oscillant entre, d'une part, l'historial et l'époqual, et, d'autre part, l'événementiel (*op. cit.*, p. 650, 653, 734-738). Le "lieu d'instant" comme instant fissuré et singularisant constitue l'espace du tragique originaire, de l'événement conflictuel qui transcende ainsi l'économie époquale (*ibid.*, p. 447; cf. GA65, p. 508).

60 Selon Schürmann, la double prescription originaire (législation / transgression) est le lieu du conflit entre la phénoménalité du monde et la singularisation à venir (GA 65, p. 260 ; cf. *Des Hégémonies brisées*, *op.cit.*, p.750-763). L'ordre du "dé-poser" (*Ent-setzen*) qui permet l'antagonisme renvoie ici au *δενόν* chez les Grecs (GA65, p.470; *Des hégémonies brisées*, *op. cit.*, p. 736).

61 "Des doubles contraintes normatives", *op. cit.*, p. 58. C'est ici que se situe la confrontation heideggérienne avec la négation dialectique marquée par l'impossibilité de saisir l'essentiel dans l'antagonisme de l'historial avec l'événementiel.