

Friedrich Nietzsche & La naissance de la tragédie

Par Benjamin Douplat, à partir de l'ouvrage: Nietzsche et la critique de la chair, Dionysos, Ariane, le Christ, de Barbara Stiegler - puf, coll. Épiméthée, 2005.

Table des matières

INTRODUCTION.....	2
LA PENSÉE FONDAMENTALE DE LA NAISSANCE DE LA TRAGÉDIE	4
DIONYSOS : L'ARCHI-UNITÉ DES VIVANTS.....	6
APOLLON : LA RÉPRÉSENTATION NÉCESSAIRE.....	9
LA TRAGÉDIE : L' EXCÈS À LA LIMITE.....	12

INTRODUCTION

Bien fol celui qui se refuserait à reconnaître l'indéniable ascendant que possèdent les concepts les plus fondamentaux du système schopenhauerien (respectivement la volonté et la représentation) sur la genèse de la *Naissance de la tragédie* ; cependant, cet ouvrage matriciel du jeune Nietzsche est-il « schopenhauerien » ?

En un sens faible oui, puisqu'il pose, à partir des interrogations centrales du *Monde comme volonté et représentation*, des problèmes qui avaient déjà eux-mêmes attiré l'attention de Schopenhauer. En un sens fort non, car Nietzsche opère un nombre important de transformations radicales dès cet écrit de jeunesse : même si Dionysos et Apollon font fidèlement écho à la volonté et à la représentation, ils n'en sont pas moins réinterprétés à partir d'une question neuve.

En effet, pour le jeune Nietzsche, il s'agit de s'interroger sur la valeur de l'existence. Cette interrogation se laisse résumer ainsi : « La souffrance est-elle un argument contre la vie ? » En d'autres termes, si je souffre, suis-je par-là même fondé à nier l'existence ? Dans la perspective de Schopenhauer, tel est le cas. Pour Nietzsche aussi, du moins tant que l'on interprète la volonté (Dionysos) dans une perspective strictement schopenhauerienne : « Une propension ascétique à nier le vouloir est le fruit des états dionysiaques »^[1].

Cependant, alors que Schopenhauer oppose volonté et représentation, Nietzsche va s'attacher à montrer l'implication réciproque de Dionysos et d'Apollon, mettant ces deux faces du monde sur un pied d'égalité par leur divinisation commune. La sortie de la souffrance se jouera donc dans la capacité à pallier la torture qu'inflige la vie et l'intuition d'un *continuum* charnel par l'art et ses représentations : « Combien ce peuple a dû souffrir pour pouvoir devenir si beau ! »^[2].

Ainsi, la *Naissance de la tragédie* prélude à tous les développements ultérieurs de l'oeuvre nietzschéenne. En effet, dans l'*Essai d'autocritique* qui préface l'ouvrage, le vieux Nietzsche se demande si le problème de la valeur de l'existence se pose au niveau du pessimisme : « Le pessimisme est-il *nécessairement* un signe de déclin, de décadence, de malformation, d'affaiblissement et de fatigue des instincts ? » En d'autres termes, peut-on reconnaître (avec Schopenhauer) le fonds de souffrance sur lequel s'établit la vie, et l'affirmer cependant. « Y a-t-il un pessimisme de la *force*^[3] ? une prédilection intellectuelle pour la dureté, l'horreur, la cruauté, l'incertitude de l'existence due au bien-être, à la surabondance de santé, à un *trop-plein* d'existence ? »^[4].

Dès la *Naissance de la tragédie*, Nietzsche approfondit donc l'intuition et le pessimisme de Schopenhauer en partant du caractère invivable de la vie. Or, loin de nier celle-ci pour les aspects qu'elle présente, il s'agit de montrer le rôle de l'art (apollinien) dans la cicatrisation des plaies infligées par la vie. En filigrane, il faut déceler le fil conducteur de la pensée de Nietzsche et contraire à l'idée reçue le concernant : le nietzschéisme ne prône pas une affirmation inconditionnelle de la vie.

Le concept de Dionysos apparaît à juste titre comme ce qui a donné un statut radicalement nouveau et un poids plus conséquent à la question de la vie et du corps

vivant . Que Nietzsche ait donné une mesure nouvelle à la question de la vie, que le corps vivant se soit progressivement imposé comme le fil conducteur dont toute pensée allait devoir partir, voilà ce qui est indiscutable. Mais peut-on facilement franchir le pas d'une conversion du regard (due à Schopenhauer) en direction de la vie, à l'idée qu'il ne s'agit pour Nietzsche que d'une *affirmation inconditionnelle de la vie et du vivant* ? En ce sens, cela reviendrait à donner raison à Heidegger qui considérait que la substitution du corps à l'âme et à la conscience ne changeait rien à la position fondamentale de Descartes ; et Deleuze œuvre dans cette direction lorsqu'il évoque une affirmation sans condition, une « affirmation de l'affirmation »[5].

Or, si le premier Dionysos a été le nom propre de la chair, son concept s'est ensuite transformé en une tout autre instance, en excès sur les chairs et sur leurs conditions. Résistant par avance à une conclusion trop hâtive concernant le rapport de Nietzsche à la vie, le concept de Dionysos n'est pas une affirmation sans condition du corps et de la vie, mais le « législateur » et le « juge » du tribunal critique qui n'est ni la chair, ni la vie elle-même et sous l'autorité duquel Nietzsche a engagé sa critique (cf. FP, 1888, 23 [8] ; 1885, 41 [7]).

Mais, plus fondamentalement, il faut ici montrer comment se développe la *Naissance de la tragédie* comme reprise de la découverte de la volonté et de l'interrogation sur la souffrance par Schopenhauer, tout en comprenant *comment* Nietzsche rompt avec les conclusions de son maître. S'il ne nie pas la vie comme le préconisait le *Monde comme volonté et représentation*, Nietzsche ne prend pas pour autant le parti inverse. À la négation de la volonté schopenhauerienne, on ne peut substituer l'affirmation de la vie nietzschéenne. C'est en cela que l'œuvre nietzschéenne constitue un discours authentiquement philosophique avec la tradition. Loin de ne discuter qu'avec Schopenhauer, Nietzsche fait également écho à Kant : on a ainsi pu dire qu'il écrivait sa *Généalogie de la morale* comme Kant avait écrit sa *Critique de la raison pure*.

En d'autres termes, Nietzsche élabore une critique de la chair afin de ne pas verser dans une réponse manichéenne à son maître. C'est pourquoi Dionysos est juge dès la *Naissance de la tragédie*, son concept ne devant pas être compris naïvement comme ce qui, négativement, éclipse le concept et ses délimitations[6] ; sans quoi, le fait même de parler de concept de Dionysos serait une aberration. *Il s'agit alors de comprendre que l'ivresse possède en soi un contenu positif précis auquel est attribué le statut d'une expérience fondamentale.*

Comprendre la volonté au cœur de la représentation, ce n'est donc pas seulement vivifier la représentation en exhumant son noyau affectif[7], mais la juger en la faisant comparaître devant le tissu charnel que forment tous les vivants. Au lieu d'aller de représentation en représentation en espérant trouver une idole à son terme (*causa sui* ou *causa prima*) – ce qui représente le vœu même de toute ontologie métaphysique, Dieu étant l'idole par excellence – la conversion épistémologique du regard amorcé depuis Schopenhauer jusqu'à Nietzsche consiste bien plutôt à voir et à faire voir le vécu du producteur d'idoles.

À l'aune de tels critères de jugement, les vivants les plus hauts sont alors ceux qui cèdent le moins à l'illusion du *Je* et de ses objets, ceux que la souffrance dionysiaque n'effraient pas[8]. Mais, si pour Schopenhauer la découverte d'un *continuum* charnel conduit à son autonégation, c'est-à-dire la négation de la volonté – car comme le rappelle Nietzsche lui-même la découverte du dionysiaque appelle sa négation –, pour son disciple, le recours aux remèdes d'Apollon existe toujours. *L'affirmation inconditionnelle de la vie est*

donc impossible par principe, puisque la vie est invivable.

En tout état de cause, dès la *Naissance de la tragédie*, se fait jour l'idée que la vie ne peut être affirmée inconditionnellement, étant elle-même invivable. Cela suppose certes de savoir qui sont Dionysos et Apollon, mais surtout de déterminer leur rapport. C'est ultérieurement toutefois que Dionysos apparaîtra plus distinctement comme le juge *hors chair de la chair*, l'instance critique de la chair elle-même. Pour l'instant, tentons de ressaisir 1/ la pensée fondamentale de la *Naissance de la tragédie*, qui commande la refonte de concepts et de problèmes hérités de la tradition philosophique (Descartes, Kant, Schopenhauer) puis de déterminer 2/ qui sont Dionysos et 3/ Apollon. Enfin, 4/ nous examinerons le rôle que joue la tragédie elle-même et la pensée tragique. Dans une autre mise au point, nous traiterons de Dionysos dans l'œuvre tardive de Nietzsche, comme juge et instance d'une critique de la chair.

LA PENSÉE FONDAMENTALE DE LA NAISSANCE DE LA TRAGÉDIE

Le concept de Dionysos est biface : il renvoie d'une part 1) à une expérience intime de soi, expérience de la vie par elle-même ; il s'agit de l'*Erlebnis*^[9] ou expérience vécue. D'autre part, 2) Dionysos évoque l'expérience dépayante d'un tout autre : l'*Erfahrung*^[10] au sens kantien de l'expérience. Dionysos est-il alors la reprise de l'expérience intime de la vie du vivant telle qu'elle fut comprise par Schopenhauer (*Erlebnis*) ou bien est-il un dieu étranger qui vient dépayser la vie intime des vivants (*Erfahrung*) ? S'agit-il d'une intuition intime de soi par soi – je sens en moi la volonté comme essence de mon corps-phénomène (Schopenhauer) – ou bien du détour de l'expérience par le tout autre, par un élément extérieur ?

Énoncé dans les termes de la tradition philosophique, ce double questionnement se laisse ainsi résumer : il y a d'un côté les philosophies de l'*Erlebnis* qui posent l'immédiation du rapport de soi à soi (Descartes, Schopenhauer)^[11] et, de l'autre, les philosophies de l'*Erfahrung* pour lesquelles le sujet ne peut se prouver lui-même car il se définit en relation à l'objet (Kant et Nietzsche, qui suit en cela les leçons des « Paralogismes de la raison pure »). La question est alors de savoir comment l'auteur de la *Naissance de la tragédie* parvient à penser l'expérience dionysiaque comme *Erfahrung* et comme *Erlebnis*, c'est-à-dire comme expérience du tout autre et comme expérience vécue ?

Nietzsche reprend à la lettre la critique de l'*Erlebnis* formulée par la *Critique de la Raison pure* : « Nous [« les connaissants »] restons nécessairement étrangers à nous-mêmes »^[12]. Or, tandis que Kant décrit la face objectivante de l'expérience, Schopenhauer en saisit la face vécue. C'est là l'expérience dionysiaque de l'ivresse : la volonté de Schopenhauer. Celle-ci est la face vécue la plus intime (*Erlebnis*) de l'expérience objectivante (*Erfahrung*).

En d'autres termes, Kant, selon Schopenhauer, décrit la stricte forme de la connaissance : la représentation ou le phénomène. Mais cette connaissance objective, tout entière tournée vers la constitution de l'objet, ne nous apprend rien sur nous-mêmes. Le détour par l'objet ne peut jamais fonder une saisie du sujet qui le connaît, celui-ci progressant ou régressant de manière extérieure le long d'une série de représentations.

Seule l'intuition intime de l'action en soi de la volonté par le sujet connaissant ouvre la voie à l'en soi du sujet comme représentation et, par analogie, à l'en soi de toute représentation.

Nietzsche entend bien ce développement de la face objectivante, extérieure de la connaissance en une face vécue, intérieure ou intime. Le double aspect du concept de Dionysos le confirme : en tant qu'*Erfahrung*, il renvoie à l'objectivité de l'objet et en sa qualité d'*Erlebnis*, il implique l'affection originaire du sujet par la volonté, une auto-affection charnelle venant de la volonté.

Cependant si l'auto-affection est la condition de toute hétéro-affection, pourquoi cette même auto-affection nécessite-t-elle l'hétéro-affection ? En d'autres termes, pourquoi, si le corps est la condition même de l'expérience du monde, a-t-il besoin de cette expérience du monde ? En termes schopenhaueriens, pourquoi la volonté a-t-elle besoin de la représentation ? En termes nietzschéens, pourquoi Dionysos a-t-il besoin de Apollon ?

Dans le *Monde comme volonté et représentation*, Schopenhauer pose qu'au niveau de la volonté le sujet se détermine à exister, d'où la dimension de péché consubstantielle au monde. L'homme choisit de faire passer la volonté à la représentation ; il fait basculer l'en soi dans l'apparence et l'un dans le multiple. La représentation est donc issue d'un acte volontaire du sujet : « L'acte de volonté, d'où naît le monde, est l'acte de notre volonté propre »^[13] La souffrance inhérente au monde, le mal, lui est donc directement imputable. Mieux aurait valu se passer de la représentation. Voilà le seul moyen d'expliquer la représentation qui, à strictement parler, ne sert à rien. Or, se demande Nietzsche, à quel besoin secret répond ce passage de la volonté à son phénomène ? c'est-à-dire de l'ivresse dionysiaque vers la forme apollinienne ? Pourquoi le sujet éprouve-t-il la nécessité, face à la volonté, des contours tranchants et individuels de la représentation ?

Tant que l'on interprète la volonté et la représentation comme des termes opposés l'un à l'autre par une théorie de la connaissance, la contradiction entre les deux ne cesse de se durcir. Si à l'inverse, on pose en termes « psychologiques » la question du besoin inhérent au passage d'un terme à l'autre, on découvre une relation plus féconde entre les deux.

Nietzsche commence ainsi par complexifier la figure de Dionysos. Le dionysiaque possède les déterminations essentielles de la vie (et de la volonté) : immédiateté, intimité, abolition de toute distance, coïncidence à soi ; mais il contient également les déterminations contraires : étrangeté, inconnaissabilité, altérité, distance. La question étant de savoir comment Dionysos peut à la fois être l'expérience intime de la chair par elle-même et le nom divin d'une instance hors chair, étrangère et inconnue ; de comprendre comment Dionysos peut dans le même temps représenter le besoin de la sensation de soi et l'appel impérieux d'une représentation.

Dans *Par-delà bien et mal*, Dionysos est décrit comme celui qui apparaît en se dissimulant ; cela pointant l'idée que la vie n'est pas l'opposé de la représentation contrairement à ce qu'en disait Schopenhauer. *Que la vie soit la condition de possibilité la plus intime de la représentation ne doit pas faire oublier que la représentation qui met la vie à distance d'elle-même est, elle aussi, la condition de possibilité de la vie.*

Dans la connaissance dionysiaque du même par le même, il y a un pur pâtir, un dégoût de l'action : « Ils ont *connu* et cela les dégoûte d'agir »[15]. L'épreuve passive de la vie par elle-même conduit à son autonégation. Telle est la leçon que l'on peut tirer de ce que dit le livre IV du *Monde comme volonté et représentation* et que Nietzsche formule en toute rigueur dans le passage déjà cité : « Une propension ascétique à nier le vouloir est le fruit des états dionysiaques »[16]. Ainsi, pour lui comme pour Schopenhauer, l'épreuve pleine et entière de la totalité de la vie, c'est-à-dire aussi de la somme de toutes les souffrances souffertes par les individus, est rigoureusement invivable. Quand elle s'expérimente hors représentation (MVR, liv. IV), la vie ne peut plus se vivre et se nie elle-même.

Or, tandis que Schopenhauer échoue à fonder une expérience de la vie par elle-même, Nietzsche en vient à cesser d'opposer le *continuum* de la volonté à la discontinuité du *principium individuationis* inhérent à la représentation. Le rapport n'est plus celui entre une condition de possibilité, un élément primordial et ses produits tardifs et secondaires, mais entre deux conditions de possibilité réciproques. La représentation, sous l'espèce de l'art, devient (comme l'énonce le § 7 de la NT) ce qui rend la vie possible. En somme, la vie ne sera possible que si elle se met elle-même à distance dans la représentation. *La pensée fondamentale de Nietzsche revient à énoncer que sans Apollon l'expérience dionysiaque ne peut ni durer ni s'endurer*[17].

De fait, dans la *Naissance de la tragédie* beaucoup plus que chez Schopenhauer, la vie est rigoureusement vécue comme invivable. Il ne s'agit plus ici d'un jugement moral extérieur, mais d'une vie qui a pratiquement risqué de s'anéantir elle-même dans l'épreuve de soi : « Nul ne pourrait, semble-t-il, mieux que l'auteur [de la *Naissance de la tragédie*], plaider en faveur d'une négation radicale de la vie, d'un vrai « faire non », plus encore que d'un « dire non » à la vie ; seulement, il sait – il l'a vécu, il n'a peut être rien vécu (*erleben*) d'autre – que l'art a plus de *valeur* que la vérité »[18].

L'expérience dionysiaque réclame donc des artifices et des expédients (ceux de l'art apollinien), ayant la valeur de conditions de possibilités. D'où la dualité de l'expérience dionysiaque : elle est *Erlebnis*, expérience vécue et charnelle de soi par soi, du même par le même, tout en étant *Erfahrung* au sens de traversée périlleuse (le terme d'*Erfahrung* possède la même racine que le terme *Gefahr*, danger ; en français également, expérience et péril ont la même étymologie) et de détour par l'autre, puisque elle appelle la mise à distance de la représentation. L'équilibre restant à trouver entre une perte de soi, une dissolution totale dans l'*Erlebnis* et un détour oublieux de soi dans la représentation, un voyage sans retour.

DIONYSOS : L'ARCHI-UNITÉ DES VIVANTS

La *Naissance de la tragédie* présente Dionysos tantôt comme l' « Un originaire », tantôt comme le « vraiment-étant », tantôt comme le « seul véritablement réel »[19]. S'agit-il alors de penser Dionysos comme l'étant le plus réel au sens d'une hypothèse métaphysique (Kant) ou au sens de l'étant que nous sommes immédiatement pour nous-mêmes (Schopenhauer) ?

Il semble que le site d'origine du dieu grec soit à chercher dans la destruction de l'ontologie que parachève Schopenhauer. Le domaine de la représentation nous laisse sans relation à rien d'étant, enfermé dans une économie qui, certes, produit des valeurs et des signes, mais dépourvus de sens et de référent. La conversion du regard que propose Schopenhauer se tourne alors vers la face intime du vécu des producteurs de représentation. Dans la sensation de soi, la chose en soi se donne dorénavant en chair. Celle-ci n'est plus le Dieu de la théologie rationnelle, ni la chose en soi inconnaissable de la *Critique* kantienne, ni même un besoin de notre raison : elle apparaît comme la chose en soi *en personne et en chair et en os*.

L'ensemble de la vie et du charnel qui s'était perdu avec la métaphysique de la représentation se trouve ainsi exhumé. L'être véritable, selon Nietzsche, c'est d'abord la sensation de soi, l'expérience intime telle que l'a thématisée Schopenhauer.

L'expérience intime de la chair, de la volonté, renouvelle l'expérience du *cogito* mais en l'intégrant dans un corps. Or, si l'incarnation du *cogito* dans la chair n'avait d'autre résultat que de donner de la réalité à mon propre moi, sans donner aucune consistance au reste du monde, alors l'essentiel du programme du *Monde comme volonté et représentation* – retrouver la signification vécue du monde comme représentation – serait manqué. Si l'être, c'est la sensation de soi, il faut alors préciser (et Nietzsche le fait) que c'est la sensation de soi comme d'un « Nous ». Il s'agit donc de sortir de la tentation du solipsisme et de supposer à tout ce qui existe une face intime et charnelle dans laquelle il se sent vivre.

Cependant, on peut opposer à ce raisonnement par analogie[20] exactement le même argument qu'à la tentative cartésienne de prêter un *ego* à autrui. De même que le passage où Descartes accorde de l'existence à autrui par un raisonnement analogique confirme son solipsisme bien plus qu'il ne le dépasse – l'*ego* n'ayant finalement affaire à rien d'autre qu'à des « chapeaux » et des « manteaux » – , de même le paragraphe où Schopenhauer tente de donner de la chair au monde entier trahit l'isolement absolu de ma chair, condamnée à ne rencontrer d'autres chairs que sur le mode du jugement analogique et jamais sur celui de l'évidence vécue.

Or, une compréhension plus profonde de la volonté révèle que non seulement je souffre en vivant (en voulant), mais que je sens immédiatement que tous les autres souffrent avec moi et moi avec eux[21]. Devant la souffrance, le *Je* n'est plus tout à fait un *Je*, il est presque déjà un *Nous*, en tout cas un « nous souffrons ensemble », le passage du premier sujet au second n'étant plus conquis, cette fois, par un raisonnement analogique.

L'amour comme charité (*agapè*) conduit jusqu'à son terme ce qui s'inaugure dans l'empathie, *Mit-leid*, le « nous souffrons », le partage d'une souffrance commune. Celui qui agit avec amour (l'*agapè* étant la troisième forme de l'amour) est celui pour qui la différence entre son propre *Je* et celui des étrangers ne signifie rien car il sait qu'autrui et lui-même sont le même. Cette connaissance provient directement de la chair : ici, Schopenhauer distingue entre le *Leib*, la chair individuée, le corps charnel (à l'opposé du *Körper*, du corps scientifique) et la chair (*Fleisch*) dont parle l'Évangile : « Celui qui sait voit que la différence entre celui qui inflige la souffrance et celui qui doit la subir n'est qu'un phénomène [...] que la volonté vivante est dans les deux [...] et qu'elle enfonce ses dents dans sa propre chair (*Fleisch*) »[22]. *Ce que dévoile l'amour, c'est que la chair est non seulement le milieu de l'immédiation (ce que sait déjà le volo[23]), mais qu'elle est aussi le tissu continu qui*

relie entre eux tous les vivants (ce que son solipsisme ignore).

Cependant, l'*agapè* n'est expérimenté que par les vivants les plus hauts ; l'*éros*, au contraire, est le partage de tous les vivants. Il révèle mieux encore la pulsion intime de notre être : dans l'amour érotique, en effet, ce n'est jamais moi qui aime pour moi, mais l'espèce, et au-delà de l'espèce, le grand *Nous* des vivants qui me précède, me traverse et aime à travers moi. La pulsion érotique révèle que notre être est la pulsion d'un « Nous » incarné.

Par la révélation de ces deux modalités de l'amour, le sentiment intime de soi apparaît comme celui d'un *Nous*, qui se révèle être le fond le plus originaire, antérieur à la conscience qui dit *Je*. C'est ici même que l'interprétation nietzschéenne du dionysiaque vient puiser puisque la première description de ce type d'ivresse parle d'une « [abolition] de la subjectivité jusqu'au plus total oubli de soi » par laquelle se révèle « l'unité [du Soi] avec le fond le plus intime du monde »^[24]. Le sujet véritable n'est plus l'*ego* solitaire et séparé, mais un *Nous* continu. Si Dionysos, l'étant le plus réel doit s'interpréter comme l'« archi-unité » qui précède toute délimitation et comme l'« archi-fond » d'où procède le monde phénoménal, ce n'est pas parce qu'il serait une idée à nous, répondant au besoin de notre raison de s'orienter dans la pensée. C'est parce que tout contour phénoménal, tout phénomène individué et toute représentation d'objet se découpe, se détache ou s'enlève sur le fond continu de la vie. Mais comment, dans ces conditions, penser Apollon comme la condition de possibilité du dionysiaque, puisque le continu paraît ici exclure le discontinu et la volonté exclure la représentation tout en la précédant ?

L'amour est à la fois ce qui révèle la continuité de la vie et ce qui dévoile que ce *continuum* est invivable. Quand elle se dévoile elle-même dans l'amour, la chair n'a donc d'autre alternative que de rater sa propre loi en régressant vers l'égoïsme (c'est le péché du principe d'individuation) ou d'accomplir l'*agapè* jusqu'à ses conséquences les plus extrêmes (c'est la négation de la volonté).

Dans le premier cas, le vivant se voile la face quant à la nature originaire du monde et les individus s'entre-dévorent selon la loi de l'égoïsme. Dans le second, la volonté se découvrant invivable se nie elle-même ; or, cette négation ne veut pas dire la mort de la chair dans l'espace et le temps : c'est là l'illusion du suicide que de croire pouvoir tuer la chair et le Soi en tuant un simple corps^[25]. Avec l'anesthésie par l'ascèse en revanche, c'est bien la chair (affectable et sensible) et non le corps (dans le temps et l'espace) qui s'autoabolit. Quoi qu'il en soit, pour Schopenhauer, l'authentique figure est celle du saint, pour qui l'étant véritable n'est plus ni l'objet du monde, ni la chair (*Leib*) de l'*ego*, ni même la chair (*Fleisch*) souffrante du *Nous*, mais leur anéantissement.

Or, que la chair aimante ne puisse se supporter elle-même, c'est là le point de départ schopenhauerien que Nietzsche s'est incorporé : « J'ai approfondi le pessimisme » de Schopenhauer, déclare-t-il en 1885 et d'ajouter : « Quand on a [...] appliqué l'oreille aux pulsations de la volonté universelle [...] comment pourrait-on ne pas se briser d'un coup ? »^[26]. Mais le chemin de Nietzsche se sépare pour toujours lorsqu'il annonce^[27] que l'archi-unité éternellement souffrante a besoin pour sa perpétuelle délivrance de l'apparence pleine de plaisir. Quand je mets de l'espace et du temps entre moi et la chair souffrante de l'autre, je ne commets pas ce que Schopenhauer tient pour la définition même du péché (un manquement à l'amour) : je réunis bien plutôt les conditions les plus

originaires de la vie de nos deux chairs.

La question se pose alors dans les termes suivants : comment penser une sensation de soi qui soit à la fois l'expérience de l'archi-unité continue de la vie (Dionysos) et conquise par les artifices de la discontinuité (Apollon) – justement accusé par Schopenhauer d'occulter l'expérience intime et immédiate de soi ? Dans sa réponse, Nietzsche opposera des thèses d'origine kantienne : « Toute souffrance, tout ressentir, est de l'archi-souffrance [Schopenhauer], mais vue seulement à travers le phénomène, localisée, prise dans le filet du temps [Kant]. *Notre douleur est une douleur représentée* [...]. Notre vie est une vie représentée »[28]. En s'opposant à la découverte fondamentale de Schopenhauer, il récuse donc le fantasme d'une unité charnelle *inconditionnée*.

Lors même qu'il faut comprendre qu'Apollon représente la limite de ce fantasme en conditionnant Dionysos comme celui-ci le conditionne, il faut se demander d'où provient le besoin de l'archi-unité ? Et ce n'est pas la raison ici qui est en cause, mais la chair et ses conditions. Parce que toute chair, pour rester en vie, ne doit pas seulement se délimiter, se séparer et s'individualiser (Apollon), parce que même et surtout quand elle est « en morceaux », elle doit continuer à pressentir à ses propres limites le tissu continu de toutes les possibilités charnelles (Dionysos), « nous avons besoin » de l'image de l'archi-unité. On verra que la tragédie ne met rien d'autre en scène que ce besoin.

APOLLON : LA RÉPRÉSENTATION NÉCESSAIRE

Nietzsche entame la *Naissance de la tragédie* avec la nécessité de l'accouplement d'Apollon et Dionysos (problématique de l'union des sexes). Cette union renvoie à l'entreprise critique de Kant, au projet d'articuler l'une à l'autre l'épreuve passive de soi et l'objectivation active du monde, c'est-à-dire d'unir la passivité du sentir et la spontanéité du représenter.

Nietzsche associe la perception sensible, d'essence apollinienne, au monde du rêve parce qu'il l'interprète en termes de représentation. Du monde apollinien, Nietzsche dit en outre qu'il est gouverné par le principe de raison et d'individuation ; principes qui pour Schopenhauer produisent l'objet de l'expérience et de la science. Dévolu à la production d'objets mesurables (par le temps), situables (par l'espace) et soumis à la nécessité (par la causalité), le monde apollinien de la représentation est lui aussi le monde de la mesure, de l'ordre et de la prévision. Ainsi, la science qui objective, mesure et anticipe les objets, est d'essence apollinienne. En cela le sujet apollinien s'apparente au sujet transcendantal de la modernité, à ce sujet de l'âge de la représentation qui ne peut lui-même se saisir autrement que comme un « sujet empirique » prisonnier des formes de l'objectivation.

Or, on peut se demander comment Apollon peut être à la fois dieu de la beauté (de l'art plastique) et celui du savoir représentatif (de la science) et si, en outre, Nietzsche ne prête pas à tort les caractéristiques du sujet transcendantal à la pensée des Grecs ?

Apollon le « brillant » (*der Scheinende*) est le dieu exemplaire de l'art classique parce qu'il est la « lumière du savoir »[29]. Et la lumière elle-même est le milieu du savoir parce

qu'elle rend possible la mise à distance des objets. Ce qui est divinisé par Apollon, c'est la visibilité comme telle. La beauté, c'est le plaisir pris non pas à la vue de tel ou tel objet, mais au fait même de l'objectivation, à la présentation du visible comme tel : « Le plaisir pris à l'apparence et au regarder »[30]. Ainsi, la beauté n'est rien d'autre que ce qui « vient à la surface et devient visible », elle n'est « rien de plus au fond qu'une image lumineuse projetée sur un écran [...], c'est-à-dire un phénomène de part en part »[31].

Ainsi, les Grecs, en comprenant toute manifestation comme une entrée dans la visibilité mettent en place la structure représentative qui permettra le déploiement moderne de la structure sujet-objet. Le propre de la sculpture consisterait alors à représenter des contours nets, exacts, tranchants, où le corps n'a pas de contenu propre ; mais si, pour Hegel, il manque à l'art de révéler la réalité charnelle et vivante de l'esprit, qui ne peut être révélée que par la religion (premier et second cercles de l'esprit absolu), Nietzsche saisit au contraire leur intime union, refusant de réduire l'art à un moment de l'histoire de l'esprit. *Bien plutôt, l'art s'impose dorénavant et du plus profond de la chair comme une condition de possibilité de la vie.*

Le fond de la clarté apollinienne, c'est la *distance* entre la surface et le fond. Le sujet apollinien a donc de ce point de vue-là déjà plongé son regard dans l'effroyable. Ce qui revient à dire, et l'énoncé est capital, *qu'il n'y aurait pas d'objectivation apollinienne ou de projection de la visibilité comme telle, si le sujet apollinien ne s'éprouvait pas charnellement lui-même dans la souffrance.*

S'il faut mettre à distance (*vor-stellen*[32]) dans la visibilité, s'il faut Apollon, c'est justement parce que le *continuum* dionysiaque, où le *Nous* charnel colle à lui-même dans une nuit sans lumière et sans distance, est une souffrance invivable. Pour Hegel, le Laocoon, pris au milieu des plus violentes souffrances, n'est pourtant pas, comme le sera la chair chrétienne à sa suite, *fait de souffrances*. Après la révélation chrétienne – après seulement, insiste Hegel – la souffrance deviendra la chair même de la chair ou ce de quoi la chair est faite. Pour Nietzsche, bien au contraire, la sérénité classique (Apollon) est un produit des souffrances de la chair grecque (Dionysos) : « Combien ce peuple a dû souffrir pour pouvoir devenir si beau ! »[33]. *La condition de la beauté, c'est-à-dire de la visibilité comme telle, c'est justement la souffrance qui est au fond de la chair*[34].

Cette nécessité du représenter ne conduit cependant pas Nietzsche à clore la critique de la représentation. La représentation trouve en effet sa limite dans la sensation, au moment où le sujet est passif, dans la sensation de soi, lorsqu'il n'est plus producteur de représentations. Cette passivité sensible est d'abord un souffrir au sens de ce qui s'éprouve dans la passivité. Mais il s'agit également d'une souffrance, au sens où la sensation de soi est invivable.

Or, sur ce point, Schopenhauer n'arrive pas à passer de la passivité du souffrir, au sens de la passivité, à ce que cette passivité implique en son fond : la nécessité de la souffrance. Le souffrir nietzschéen sera donc l'équivalent du sentir kantien : par la souffrance, la vie se donne et le plus souffrant est en toute rigueur le plus riche. En plus, la souffrance bien comprise apparaît comme une souffrance du trop. Or, souffrir d'un trop-plein, voilà la jouissance, puisque la démesure est à la fois souffrance et joie[35].

Toutefois, comment Nietzsche passe-t-il de cette redéfinition du donné sensible à la nécessité d'Apollon ?

En rédigeant la *Naissance de la tragédie*, Nietzsche ne compose rien d'autre qu'une *Esthétique transcendantale à l'envers* : c'est en effet des caractères du sentir lui-même que les déterminations du représenter seront déduites. Pour Nietzsche, Dionysos et Apollon sont irréductibles, la tâche étant de les articuler (métaphore des sexes, irréductibles et opposés, qui s'articulent sans se confondre pour créer du nouveau), ce que s'efforce de faire l'art. Or, cet effort de synthèse passe par le dévoilement de ce qui leur est commun : l'un est la condition de l'autre et inversement. La représentation rétroagit donc sur la volonté comme sa plus intime condition de possibilité.

Plus précisément, la racine commune de cette articulation se fait grâce à l'imagination : en effet, imaginer ce n'est pas seulement penser, c'est aussi être affecté par ses propres images. Ce que l'homme se représente, il le vit alors, il en jouit et en souffre, d'où l'union nécessaire d'Apollon et de Dionysos et l'absence d'antériorité de l'un sur l'autre.

Cependant, si les deux termes préexistent à leur articulation, pourquoi la synthèse a-t-elle lieu ? Kant répond : sans cela, il n'y aurait pas d'objet, donc pas de connaissance. Schopenhauer ose se demander dans le *Monde comme volonté et représentation* (livre I) : mais pourquoi faut-il l'objet ? que vaut-il pour nous, les vivants ? en quoi le monde de l'expérience et de la science a-t-il une quelconque nécessité ? Pour lui, la réponse est sans appel : la représentation est un fourvoiement et ne restera jamais qu'une vanité. Sur ce point, le propos de Nietzsche se fonde non plus sur le besoin inhérent à la représentation d'apparaître comme telle, mais il met l'accent sur ce qui en dehors d'elle-même l'appelle et la requiert.

Ainsi, Nietzsche propose une déduction transcendantale à l'envers. Ce n'est plus des conditions de possibilité de l'objet, mais des caractères intrinsèques du sentir que découle la nécessité de la représentation et de l'être-objet. Le sentir étant souffrance, il faut désormais chercher du côté des conditions de possibilité de la vie et non plus sur le seul terrain de la science. Le trop évoque donc un besoin et un manque, c'est la « misère du trop »^[36]. La représentation est nécessaire, non parce que la perception objective et son organisation par la science seraient des fins en soi, mais parce que la chair qui sent souffre et, en souffrant, est immédiatement appelée à se guérir, en se remettant activement de ce dont elle souffre.

Ce passage n'est donc pas déperdition, mais création. Le passage à l'individuation représente donc l'essence de la création. En tous cas, le senti n'est plus une matière amorphe, mais représente au contraire un appel impatient et impérieux. C'est de ses caractères intrinsèques, et non plus d'une prétendue valeur en soi de la *Vorstellung*, qu'est déduite sa nécessité.

Mais, si le besoin inhérent à Dionysos nous pousse vers Apollon, quel besoin y a-t-il de l'archi-unité ? En fait, s'il faut ramener le trop à la mesure, il faut en outre s'y exposer à nouveau. Il existe des vivants malades, préoccupés seulement à se protéger contre le trop, qui n'éprouvent plus ce respect : c'est la chair de l'homme socratique. Ainsi, avec la tragédie, l'imagination ne se préoccupe plus seulement de guérir le vivant de la souffrance du trop. Elle s'efforce aussi de l'y réexposer, lui faisant pressentir, à la limite de ses propres contours, l'excès des possibilités auquel il s'est arraché.

LA TRAGÉDIE : L' EXCÈS À LA LIMITE

Nietzsche ne se contente pas d'annoncer la mise en forme par les arts plastiques de Dionysos, il entend montrer que la synthèse tragique de Dionysos et d'Apollon est supérieure à celle qu'ils opèrent. Or, pourquoi, alors que ceux-ci réalisent déjà une synthèse nécessaire à la vie du vivant, faut-il la tragédie ? D'autre part, si la tragédie se trouve enfantée par l'esprit de la musique, Nietzsche découvre, notamment grâce à Wagner, que celle-ci doit composer avec l'art plastique des figures; c'est via la discussion du statut toujours plus important que Wagner attribuera à la musique – art dionysiaque par excellence – que Nietzsche se départira des thèses tardives du musicien, affirmant de nouveau la co-nécessité d'Apollon et de Dionysos. Examinons en premier ce dernier point.

Bien avant la *Naissance de la tragédie*, Wagner a déjà formulé en termes d'art la question kantienne de l'articulation de l'actif et du sensible. Le musicien comprend la dualité de l'homme selon la dualité esthétique de la musique et du sentiment. Comme chez Kant, c'est l'imagination qui pour lui assure l'unité perdue des deux : « L'imagination est cet intermédiaire tout puissant entre l'entendement et le sentiment »^[37]. Wagner se tourne en cela contre Schopenhauer : pour celui-ci, en effet, l'art est soit une représentation pure et désintéressée, qui, prépare le sujet à la perte de tout lien avec la volonté (*MVR*, § 38 et 51) – le sommet de l'art étant alors la tragédie chrétienne – , soit la présentation de la volonté pure de toute représentation mondaine et le premier des arts est alors la musique (*MVR*, § 52). Alors que Schopenhauer exclut l'un de l'autre, Wagner cherche donc à les articuler.

Celui-ci va même jusqu'à dire que la tragédie grecque réunit les trois facultés de l'homme : la musique (la sensibilité), la poésie (l'entendement aidé de l'imagination) et la danse (la corporéité classique, le retour à la chair de la forme plastique). Si ce propos semble proche de celui Nietzsche, comment le philosophe peut-il alors prétendre se placer au-dessus de cela ? (FP, 1881, 11 [257]).

Alors que Kant maintient la dualité entre sentir et penser, Wagner annonce leur fusion. L'art et la tragédie ne sont pas seulement la réalisation de l'homme synthétique, mais l'exaltation de l'homme dans sa puissance illimitée : « L'entendement [devient] sensibilité »^[38]. Dans son *Beethoven*, Wagner finit par rejoindre Schopenhauer en abandonnant l'idée d'une fécondation de la musique par la poésie. Alors qu'une musique sans verbe poétique lui avait d'abord paru stérile et inaudible, la musique pure devient l'origine du drame.

Dès lors, si, pour Nietzsche, la tragédie aussi est née « de l'esprit de la musique », il n'en reste pas moins une divergence de fond : « La musique exige des images : elle veut Apollon le guérisseur. [...] À présent, nous comprenons pourquoi les Grecs, élevés dans une continuelle musique, s'entouraient des plus magnifiques sculptures »^[39].

Alors que Wagner dit que la tragédie est née *seulement* de l'esprit de la musique, Nietzsche dit simplement qu'elle est née de l'esprit de la musique. Cela non pas pour nier qu'elle soit aussi née des artifices de l'apollinien, mais pour éviter de rendre public son désaccord avec Wagner, en privilégiant un combat contre l'interprétation classique de la Grèce faite par l'Occident, auto-interprétation fondée sur Apollon plus que sur Dionysos.

Nietzsche se bat donc sur un premier front contre l'excès d'Apollon et sur un second, contre la dissolution dans le dionysiaque d'origine romantique et chrétienne.

Si Nietzsche pose la réciprocité de l'apollinien et du dionysiaque, c'est parce qu'une figure séparée du dionysisme ne peut demeurer vivante, de même qu'on ne peut concevoir qu'une figure dionysiaque pure puisse vivre la vie à laquelle elle s'expose. Ce que montre la tragédie en célébrant Dionysos, c'est que la figure individuée ne reste vivante qu'à la condition de respecter et d'aimer, comme on célèbre un dieu, l'excès des possibilités charnelles qui la débordent. Il s'agit là toujours d'un pressentiment et non d'un sentiment immédiat, le tragique de la tragédie commençant quand l'homme dionysiaque ne se sent plus dieu.

La tragédie ne doit donc pas se borner à décrire la séparation d'avec l'archi-unité. Les limites, plastiques et sereines, tournées vers l'intérieur de la figure, ne deviennent tragiques que lorsqu'elles font signe vers l'au-delà de la figure, vers ce qui la décentre et la déstabilise. La transgression dionysiaque fait ainsi trembler les limites et les déplace, mais elle ne les supprime jamais pour autant.

De la perspective plastique à la perspective tragique, la relation du sentir et de la pensée se trouve alors fondamentalement modifiée. Sentir ne signifie plus souffrir passivement du trop, penser ne veut plus dire seulement ramener le trop à la mesure, et être une figure ne veut plus dire uniquement se tenir dans ses propres contours. Ici la pensée est attirée par le trop, le sentir veut sentir toujours plus, et la figure n'est plus seulement délimitée, mais tout autant appelée par ce qui la déborde.

Mieux, du plastique au tragique, s'amorce le passage de la belle apparence au sublime. En cela, Nietzsche poursuit une intuition de Kant, selon laquelle l'art ne peut se réduire à la seule délimitation : « Le beau de la nature concerne la forme de l'objet, qui consiste dans la limitation ; en revanche, le sublime pourra être trouvé aussi en un objet informe pour autant que l'illimité sera représenté en lui ou par lui »^[40]. En fait, si le beau concerne la forme de l'objet et consiste dans la limitation, le sublime renvoie à ce qui fait trembler les limites apolliniennes. Seul le sublime laisse pressentir ce qui déborde et excède les cadres déterminés à l'avance de la représentation. Précisément, le sublime, comme le tragique, ne consistent pas dans la présentation de l'illimité comme tel (impossible par principe), mais dans la mise en évidence de la destination suprasensible du sujet sensible (Kant) ou de l'attrait du trop pour la figure vivante (Nietzsche).

En cela s'exprime la double condition apollinienne et dionysiaque de la tragédie : comme le dionysiaque doit pouvoir être vécu, il faut que la figure reste vivante et reliée à l'excès du fond auquel elle s'est arrachée. Double nécessité, donc, de filtrer le dionysiaque invivable en soi et d'exposer les contours de l'apollinien à la corrosion du fond.

C'est à ce niveau qu'apparaît l'immortalité de la vie via la nécessité de la mort : en effet, la mort qui emporte les figures « nous paraît soudain nécessaire, étant donné [...] la fécondité débordante du vouloir universel »^[41]. La figure est affirmée dans son destin temporel par la tragédie, au lieu d'être figée dans ses contours. Le tragique ne consiste donc pas dans la présentation de l'archi-unité comme telle (par la musique par exemple), mais dans le destin temporel de la figure de la figure à son contact.

À l'inverse, Schopenhauer doit sa tranquillité à un platonisme qui lui permet d'évacuer la question du rapport du devenir de la figure face à l'*aion* du continuum vivant, platonisme qui d'ailleurs signa historiquement la fin de l'inquiétude tragique. L'articulation entre Apollon et Dionysos renvoie donc au problème du devenir (d'où la liaison dans l'oeuvre tardive de Nietzsche entre Dionysos et la pensée de l'éternel retour), sans qu'il soit envisageable de s'adresser pour le penser à un arrière-monde de l'être, immuable et éternel.

Quoi qu'il en soit, la *Naissance de la tragédie* prolonge l'intuition selon laquelle les Grecs ont déjà décliné toutes les modalités du *Nous* : l'âge plastique (Homère), l'âge tragique (Eschyle, Sophocle) et l'âge pathético-théorique (Euripide, Socrate). Si le *Nous* socratique, qui est encore le nôtre, est un cas pathologique, est-il possible de renouer avec le tragique ?

Ce qui est monstrueux en Socrate, ce n'est pas qu'il n'est pas de chair, mais c'est l'inversion des pulsions physiologiques qui a eu lieu dans sa chair malade. Socrate certes incarne une possibilité de la chair (un certain rapport Apollon/ Dionysos), mais une possibilité pathologique car extrême ayant contaminé toute la modernité. En effet, l'idéal d'une *mathesis universalis* remonte au socratisme et à l'idée que la pensée régit l'être : tout doit être conscience pour être bon, par exemple. Alors que normalement Dionysos donne et Apollon filtre, chez Socrate c'est la conscience apollinienne qui donne exclusivement.

Il y a donc risque d'une mort socratique, de même qu'il y a risque d'une mort tragique. Or, si Dionysos dans son excès donne l'assurance du retour de la vie par-delà la mort de la figure, la mort socratique menace la vie de ne plus revenir. De ce point de vue, le cas de Socrate n'est pas seulement énigmatique, mais il fait planer sur la vie de tous les vivants la menace d'une désincarnation générale de toute chair.

La rhétorique des passions de l'âge classique ne donne à voir en ce sens qu'une passion soumise à la logique de la représentation et non plus la sensation dionysiaque de soi. Tout se prépare alors pour la séparation entre esprit pensant et corps sentant. Cette situation étant imputable à un excès apollinien, c'est à juste titre que Nietzsche se tourne vers Dionysos comme espoir d'une cure. Or, Nietzsche hésite à ce moment entre un déferlement dionysiaque, d'inspiration wagnérienne, via la musique allemande et un rappel du socratisme à son devoir de contact avec l'excès dionysiaque.

Pour Nietzsche, Socrate est un type et en ce sens notre ancêtre. S'il faut se guérir, il faut entreprendre ce processus à partir de nous-mêmes, c'est-à-dire de Socrate lui-même. Nietzsche envisage alors une voie qui pousse la science et toute logique jusqu'à ses plus extrêmes limites. C'est déjà Kant montrant la raison dogmatique qui s'empêtre dans des antinomies par suite de sa nature conditionnée. C'est à partir de là d'ailleurs que la raison approche du besoin de pressentir une unité, au-delà de son pouvoir de connaissance, unité sur laquelle elle doit fabuler, à qui elle doit donner des noms et accoler des images, mais à condition de savoir qu'elle fabule ; le mérite qui revient à Schopenhauer sur ce point est d'avoir incarné cette unité. C'est en tous cas depuis la représentation que se pose la question tragique de la nécessité de cette unité qui la déborde.

Le procès dionysiaque de la modernité ne peut donc pas s'interpréter, trop simplement, comme une mise en accusation de la représentation, de la pensée ou du

concept, au nom de la sensation intime et charnelle de soi. Parce que la position d'une archi-unité charnelle opposée aux discontinuités du monde comme représentation ne fait que reconduire le dualisme de l'âme et du corps en l'inversant, parce qu'elle perd de vue la question tragique proprement dite, la renaissance de la tragédie ne peut plus passer par la dissolution de toutes les délimitations dans la sensation de soi (Schopenhauer) ou dans la musique (Wagner), mais par une pensée qui affronte la question de l'articulation de l'un et du multiple. Pourquoi y a-t-il du multiple si tout est un ? Pourquoi la vie implique-t-elle les délimitations de la figure et les artifices hors chair de la discontinuité, si nous ne formons qu'une seule chair ? Ou, ce qui revient au même, pourquoi l'unité charnelle ne peut-elle se vivre, se sentir et se dire qu'aux limites de la figure ? Voilà la vraie question que pose la tragédie à notre modernité.

[1] Je reprends ici la traduction de Lacoue-Labarthe : NT, § 7, p. 55, Folio Essais. J. Le Rider (coll. Bouquins) donne : « une disposition ascétique, contemptrice de la volonté, est le fruit de ces états successifs » (p. 58). On relira avec profit tout le § 7.

[2] NT, § 25.

[3] On se reportera à GD, *Flâneries d'un inactuel*, Morale pour médecins, § 36, p. 1009.

[4] NT, *Essai d'autocritique*, § 1.

[5] Deleuze, Nietzsche et la philosophie, 214.

[6] D'où, entre autres raisons, la légitimité qu'il y a à penser un concept de Dionysos.

[7] Ce qui nous conduit à penser un simple oubli de la chair, faisant de la position de Nietzsche une simple affirmation de la vie, comme auparavant on affirmait la conscience, l'âme, etc. Plus grave, cela nous fait manquer la critique du christianisme et du platonisme philosophique, qui ne consiste pas à faire redescendre sur terre les chimères métaphysiques. Il s'agit désormais d'analyser le vécu du sujet, de le faire comparaître devant Dionysos.

[8] Là encore, contre l'idée d'une affirmation inconditionnelle de la vie, le rapport à Dionysos ne doit pas être compris comme la recherche de la souffrance à tout prix. Nietzsche n'était pas masochiste. Il s'agit de comprendre jusqu'où le sujet peut ressentir la souffrance, se mettre en danger – sachant qu'Apollon est toujours là derrière – sans basculer dans la négation de la volonté (du côté de Dionysos), ou dans l'égoïsme de la représentation (du côté d'Apollon). Il s'agit de pouvoir endurer Dionysos comme le fond authentique de la vie et de comprendre Apollon adéquatement : non comme une vanité (Schopenhauer) au profit de la volonté, non comme ce qu'on ne peut que connaître (Kant) aux dépens d'une chose en soi fantasmée, mais comme un remède passager et toujours à remettre en travail.

[9] Le terme d'*Erlebnis* vient du verbe *leben* (vivre) qui donne aussi le substantif *Leib* (corps vivant ou chair).

[10] Le terme d'*Erfahrung* est celui qu'emploie Kant pour désigner l'expérience. Il vient du verbe *erfahren*, apprendre au sens où, par exemple, on apprend quelque chose en regardant les informations, en s'informant. Cela renvoie donc à la dimension d'expérience de l'autre dans l'intuition : le donné sensible m'informe sur le monde extérieur, sans quoi le concept serait vide.

[11] Cf. l'article de Barbara Stiegler dans les *Études schopenhaueriennes* sur la reprise du *cogito* par Schopenhauer.

[12] GM, § 1.

[13] *Monde*, p. 1421.

[15] NT, § 7, p. 55.

[16] Je reprends ici la traduction de Lacoue-Labarthe : NT, § 7, p. 55, Folio Essais. J. Le Rider (coll. Bouquins) donne : « une disposition ascétique, contemptrice de la volonté, est le fruit de ces états successifs » (p. 58). On relira avec profit tout le § 7.

[17] Cf. FP, 1888, 14 [14].

[18] FP, 1888, 14 [21].

[19] NT, § 1, 4, 10.

[20] À ce stade, Schopenhauer étend la volonté à l'ensemble de la représentation par une stricte analogie.

[21] *Monde*, § 56.

[22] Monde, § 63.

[23] Le volo, sur le modèle du cogito, est l'intuition immédiate de la volonté, qui court-circuite la représentation.

[24] NT, § 1 & 2.

[25] Rappelons qu'il existe un caractère intelligible pour Schopenhauer, de l'ordre de la volonté, et non pas phénoménal. La négation de la volonté consiste alors à nier le vouloir à ce niveau-là, au niveau de la chair et non au niveau d'un corps (*Körper*) issu de la représentation.

[26] NT, § 21.

[27] NT, § 6.

[28] FP, 1870-1871, 7 [157].

[29] NT, § 1.

[30] NT, § 24.

[31] NT, § 9.

[32] « *Vor-stellen* » signifie d'abord « mettre devant », au sens d'une mise à distance. Le verbe lui-même signifie ensuite « se représenter » et le substantif « *Vorstellung* » se traduit par « représentation ».

[33] NT, § 25.

[34] Si les Grecs en savent déjà tant sur la chair et sur ses souffrances, alors le christianisme ne peut plus valoir comme une révélation venue du dehors donner de la chair à ce qui en était en principe dépourvu. Il devient plutôt, et c'est en un sens toute l'entreprise de Nietzsche de l'établir, le devenir singulier – voire singulièrement inquiétant – d'une archi-unité charnelle qui ne l'a pas attendu pour se révéler.

[35] § 4. Voilà pourquoi en outre Nietzsche ne distingue plus éros et agapè comme Schopenhauer.

[36] § 4.

[37] Opéra et drame, t. V, p. 42.

[38] Ibid., p. 38.

[39] FP, 1871, 13 [2].

[40] Critique du jugement, § 23.

[41] NT, § 17.