

Pierre RODRIGO

L'ORIGINE ET LA QUESTION.

Art et technique chez Heidegger

Une constante de la méthode de Heidegger est de procéder toujours en partant de ce qui va apparemment de soi, ce qui ne pose pas de problème, pour aller vers ce qui est plus complexe, plus lourd de questions – et qui, bien sûr, est le plus essentiel. Ce type de questionnement avait été pratiqué par Socrate, puis explicitement théorisé par Aristote. Il consiste à soumettre l'évidence, le bien connu – ou, le comme disait Bergson, le « prêt-à-penser » – à l'épreuve de la critique.

Dans le cas qui va nous occuper, l'art et la technique, ce qui s'impose au premier abord comme étant bien connu, c'est leur *opposition*. Autrement dit, ce qui paraît aller de soi c'est l'opposition entre, d'un côté, la valorisation culturelle de l'art et des œuvres d'art et, de l'autre côté, la dévalorisation culturelle de la technique et de ses productions. C'est la position de principe qui s'est dégagée de la pensée et de l'histoire de l'Occident et qui est devenue pour nous un *a priori* tacite. Un auteur comme Gilbert Simondon, qui a consacré la majeure partie de son œuvre à réfléchir sur le statut des objets techniques, prend acte de cette opposition lorsqu'il note dès la deuxième page de son ouvrage intitulé *Du mode d'existence des objets techniques* (1958) :

« La culture est déséquilibrée parce qu'elle reconnaît [pleinement] certains objets, comme l'objet esthétique, et leur accorde droit de cité dans le monde des significations, tandis qu'elle refoule d'autres objets, en particulier les objets techniques, dans le monde sans structure de ce qui ne possède pas de significations, mais seulement un usage, une fonction utile. »

De fait, rien ne nous est plus familier que l'opposition entre la belle oeuvre d'art et l'objet technique utilitaire : la première est riche en significations culturelles, voire spirituelles, qui sont considérées comme positives et qui dépassent, qui *transcendent* la simple utilité des objets et des produits techniques – ce qu'on peut appeler leur banalité. La belle œuvre d'art n'est jamais considérée comme banale, et le chef-d'œuvre qui touche au sublime l'est encore moins.

Je propose de rassembler les divers aspects de cette opposition culturelle (et philosophique) en posant qu'il est devenu usuel de considérer l'objet artisanal ou technique comme un objet « horizontal », alors que l'œuvre d'art passe pour être un objet « vertical ».

Je m'explique : ce que j'appelle *l'horizontalité* caractérise les rapports utilitaires établis entre les humains, entre autres (et de plus en plus) par le biais de la production d'objets techniques. L'horizontalité caractérise donc la dimension de l'intérêt et de l'intéressement partagés dans un monde de besoins dont la structure est relative à nos préoccupations. *La verticalité*, c'est tout autre chose, car elle donne accès à des significations qu'on dit à juste titre « désintéressées », au sens où elles *transcendent* nos besoins, où elles dépassent la relativité de nos projets utilitaires pour viser un absolu (qu'elle l'atteigne ou pas). Cet absolu a traditionnellement été nommé la Beauté, le Beau, ou Dieu, ou encore, en Grèce ancienne, le *kosmos*, le Monde dans sa beauté propre par-delà de l'usage que les hommes en font.

Il n'est guère contestable que, dans notre culture, la préférence accordée de manière quasi systématique à la dimension « verticale » de l'art et de ses œuvres, par opposition à l'horizontalité de la technique et de ses produits, a conduit à une forme de sacralisation des œuvres d'art – qui s'est notamment concrétisée dans la création de lieux dédiés à la conservation de ces œuvres (à leur *pieuse* conservation). Ces lieux sont les Musées, qui ont été très consciemment conçus dès leur origine comme des temples du Beau. Depuis lors, le clivage a été *institutionnalisé* entre le beau et l'utile – c'est-à-dire entre l'œuvre d'art en tant que création esthétique libérée du besoin, et l'objet technique en tant que produit ne répondant qu'à une finalité utilitaire.

J'attire maintenant votre attention sur le point suivant : sur la base de l'opposition traditionnelle que je viens de rappeler il est *impossible* de penser l'art *et* la technique ; il est impossible de penser leur conjonction intime, et non leur séparation. C'est impossible, sauf à se satisfaire d'une opération consistant à "ajouter" en quelque sorte aux objets techniques une certaine qualité esthétique pour en faire des « œuvres » – c'est cette opération plus ou moins occulte qui a été ironiquement dénoncée par Marcel Duchamp lorsqu'il a exposé ses « ready-made » : des objets d'usage banals exposés en tant qu'œuvres dans des galeries d'art – le supplément esthétique indispensable pour qu'on se sente justifié à dire : « C'est de l'art » provenait alors uniquement du lieu d'exposition (la Galerie, le Musée), ce qui mettait en évidence son caractère parfaitement arbitraire (cf. le porte-bouteille, la pelle à neige, l'urinoir signé et baptisé « Fontaine »).

Bref, sur la base de l'opposition entre le vertical et l'horizontal, ce sur quoi on peut effectivement réfléchir se résume par la formule « l'art *ou* la technique », mais certainement pas par la formule « l'art *et* la technique ».

D'où la question qui va être la nôtre : comment faire pour réfléchir sur l'art *et* la technique ? À mon avis, la lecture de Heidegger permet d'apporter des éléments de réponse à cette question – ce qui ne veut pas dire qu'il faudrait absolument devenir "heideggérien". Je pense simplement qu'il y a beaucoup à apprendre du *style de questionnement* heideggérien et de sa *méthode*, c'est-à-dire de la manière dont il a retravaillé les concepts traditionnels pour *déplacer* les problèmes classiques et pour ouvrir un nouveau champ d'interrogation sur l'art *et* la technique.

Je prendrai surtout appui sur un texte intitulé « L'origine de l'œuvre d'art », dont la première version sous forme de conférence date de novembre 1935. Cette conférence a été ensuite remaniée par Heidegger à l'occasion de trois autres conférences prononcées en novembre et décembre 1936. Enfin, elle a été publiée en 1950 dans un recueil au titre assez singulier : *Chemins qui ne mènent nulle part (Holzwege)*. Le point qui mérite d'être souligné est que les variantes entre la première version non publiée de 1935 et la seconde version de 1936, imprimée en 1950, indiquent une modification de la perspective initiale de leur auteur. Elles montrent que la question de « l'origine de l'œuvre d'art » a *imposé* à Heidegger de penser, non seulement l'art (ce qu'il fait dans la première conférence de 1935), mais bien l'art *et* la technique (ce qui est le cas dans le texte final). Cette question l'a donc amené à s'écarter de plus en plus de la voie classique procédant par *opposition* de l'art et de la technique. C'est la raison qui m'a fait choisir de commenter ce texte aujourd'hui, puisque le thème d'écrit du concours d'entrée à l'ENS est précisément « L'art et la technique ».

Je ferai également référence à un second texte datant de l'année 1953, dont l'importance théorique et le rayonnement ont été au moins aussi considérables que ceux du texte sur « L'origine de l'œuvre d'art ». Ce texte s'intitule : « La question de la technique » ; il est publié en traduction française dans le recueil *Essais et conférences*.

* * *

Je lis maintenant les premières phrases de la conférence de 1935 dans laquelle Heidegger expose la version initiale de sa réflexion sur « l'origine de l'œuvre d'art » :

« Des œuvres d’art, nous en connaissons. Ici et là-bas, des œuvres architecturales et plastiques sont disposées et entreposées. Des œuvres sonores, des œuvres de langage nous sont présentes. Ces œuvres proviennent des époques les plus diverses ; elles appartiennent à notre peuple et à des peuples étrangers. Du reste, autant que ces œuvres mêmes, nous connaissons aussi le plus souvent leur “origine”. Car où donc une œuvre d’art pourrait-elle trouver son origine sinon dans sa production par l’*artiste* ? »

En entendant ces premiers mots de la conférence vous comprenez sans doute mieux ce que je voulais dire au sujet de la méthode de Heidegger. En effet, quoi de plus simple, quoi de plus évident que ce qu’affirme ce commencement ? On retrouve d’ailleurs pratiquement le même commencement dans la version finale publiée en 1950 :

« Tout le monde connaît des œuvres d’art. On trouve sur les places publiques divers monuments construits ou sculptés ; dans les églises et dans les maisons, il y a des peintures. Les œuvres d’art des époques et des peuples les plus divers sont logées dans des collections et des expositions. Si nous considérons dans ces œuvres leur pure réalité, sans nous laisser prendre par la moindre idée préconçue, nous nous apercevons que les œuvres ne sont pas autrement présentes que les autres choses. » (*Chemins...*, p. 12)

Je dis qu’il s’agit *pratiquement* du même commencement car il y a une différence importante entre les deux versions : la première version rapporte l’œuvre à l’artiste, la seconde la rapproche de la chose. Autrement dit, en 1935 Heidegger aborde l’œuvre d’art à partir du processus de sa production par l’artiste, alors que dans le texte publié en 1950 il aborde l’œuvre à partir du rapport entre œuvre et chose. Œuvre et artiste d’un côté, œuvre et chose de l’autre. Or, autant le rapport entre l’œuvre et l’artiste est classique dans notre tradition esthétique et philosophique, autant le rapprochement entre l’œuvre et la chose (« les œuvres ne sont pas autrement présentes que les autres choses ») est singulier puisque, comme je l’ai rappelé, les philosophes – et les artistes aussi – se sont quasi unanimement employés à *dissocier* l’œuvre de la chose pure et simple, en opposant la verticalité de l’œuvre à l’horizontalité de la chose.

Je reviendrai tout à l’heure sur la seconde approche de l’origine des œuvres, qui est celle qui distingue Heidegger du courant dominant de l’Esthétique philosophique.

Je m’en tiens, pour l’instant, au couple œuvre/artiste tel que la première conférence, celle de 1935, le présente. C’est un couple de notions bien connu en Esthétique : c’est l’artiste qui crée l’œuvre d’art et qui est donc à son origine (je vous renvoie sans y insister aux nombreux textes

philosophiques qui traitent du « génie » créateur et de son inspiration, par opposition au talent, à l'habileté ou au savoir-faire artisanal). Or c'est précisément cette évidence que Heidegger écarte d'entrée de jeu : « De telles investigations n'ont rien à voir avec la question de l'origine de l'œuvre d'art ; car, pas plus qu'elles ne partent de l'œuvre, pas plus elles n'y reviennent ».

C'est dire que l'origine de l'œuvre doit être recherchée dans l'œuvre elle-même et non hors d'elle, dans son créateur. L'origine essentielle qui fait de l'œuvre une œuvre, ce n'est donc pas l'artiste créateur – qui n'est, note Heidegger à la suite d'Aristote, que la *cause efficiente* de l'œuvre, la cause qui la fait, qui la produit, « Or origine et cause font deux ».

Si l'on considère maintenant les œuvres en mettant en quelque sorte entre parenthèses les artistes créateurs qui en sont la cause, que reste-t-il ? La première réponse qui vient à l'esprit est qu'il reste ce que l'on appelle les « objets d'art ». Il reste donc l'ensemble de ce qui est rassemblé dans les collections et dans les expositions, et aussi tout ce autour de quoi s'affaire le marché de l'art. C'est autour de ces objets d'art, ou de ces *œuvres objectivées*, que se déploie une activité, un commerce aussi, des goûts et des intérêts de type esthétiques :

« Autour des œuvres d'art présentes sous cette modalité se déploie un affairement multiple que nous appelons brièvement – et sans aucune nuance péjorative – l'affairement autour de l'art (*Kunstbetrieb*). Mais question : est-ce que, dans ces conditions, nous rencontrons les œuvres telles qu'elles se dressent en elles-mêmes ? »

À cette nouvelle question fait suite la réponse de Heidegger : Non, car « toutes ces œuvres ont été arrachées à leur espace le plus propre. [...] le seul fait de les transporter dans une collection les a soustraites à leur monde. Plus encore : même si nous faisons effort pour supprimer ou éviter de tels transports des œuvres – en allant examiner en son lieu le temple de Paestum par exemple [au sud de l'Italie] – le monde propre à ces œuvres présentes ne s'en est pas moins effondré. La soustraction des œuvres à leur monde, l'effondrement du monde propre des œuvres – deux phénomènes irréversibles. »

De même donc que la conclusion s'était imposée, dans un premier temps, que l'origine de l'œuvre d'art n'est pas l'artiste qui l'a créée, de même la conclusion s'impose maintenant que l'affairement autour d'œuvres d'art soustraites à leur monde historique et culturel « ne peut jamais atteindre qu'à l'être-objet des œuvres. Mais celui-ci n'est pas leur être-œuvre ». Il s'ensuit qu'on doit rejeter comme point de départ de l'analyse des œuvres aussi bien l'œuvre comme résultat d'une production artistique, comme *produit*, que l'œuvre comme *objet* :

« Le point de départ de la question doit être pris dans *l'être-œuvre de l'œuvre*, non pas dans son être-produit par l'artiste ou dans son être-objet pour l'affairement organisé autour de l'art (*Der Anfang der Frage ist zu nehmen beim Werksein des Werkes und weder beim Erzeugtsein durch den Künstler noch beim Gegenstandsein für den Kunstbetrieb.* »

Reste donc à clarifier ce qui fait qu'une œuvre est une œuvre : c'est la question de l'essence de l'œuvre d'art et des traits les plus déterminants de cette essence. Pour ce faire, Heidegger propose l'analyse d'un type d'œuvre, un temple grec. Cette interprétation doit lui permettre de déterminer ce que l'on pourrait appeler (en paraphrasant ses formules) "l'être-temple du temple" et, par-delà cet exemple, l'être-œuvre de l'œuvre en général :

« Le temple de Zeus se dresse là, au fond d'une gorge crevassée. L'édifice embrasse la figure du dieu et, en même temps, il la laisse ainsi émerger, à travers la colonnade ouverte, dans l'espace consacré. Dans le temple et par le temple, le dieu manifeste sa présence, et c'est ainsi seulement qu'il laisse le domaine s'étendre et se délimiter comme un domaine sacré. Bien loin que la présence du dieu se perde dans l'indéterminé, c'est au contraire le temple qui, pour la première fois, *joint et rassemble* l'unité de ces rapports où s'ajointent la naissance et la mort, l'heur et le malheur, la victoire et l'humiliation, l'unité et le déclin d'un peuple. L'unité régnante de ces rapports nous l'appelons un *monde*. C'est au milieu de celui-ci qu'un peuple, à chaque fois, accède à lui-même. »

La thèse développée dans ces lignes est très singulière puisqu'elle pose que l'œuvre institue par elle-même, par sa *présence* en tant qu'œuvre, rien de moins qu'un « monde » – et il faut garder en mémoire qu'il s'agit de ce que Heidegger appelle « l'œuvre en tant qu'œuvre », et non en tant qu'*objet* (*Gegenstand*) présentant certaines qualités artistiques (comme la beauté ou l'harmonie des formes) ou en tant que *produit* (*Zeug, Erzeugnis*) exécuté par un ou des artistes créateurs. Mais je n'ai cité que la moitié de la thèse. Je poursuis donc la citation :

« Se tenant là l'édifice repose en même temps sur le roc. C'est ainsi seulement que celui-ci [le roc] manifeste l'obscurité de son soutènement massif. Se tenant là, l'édifice tient tête à la tempête qui fait rage sur lui, manifestant par là pour la première fois celle-ci [la tempête] en sa violence. [...] La sûre éminence du temple se dresse contre le déferlement des flots marins, et laisse ainsi le tumulte sauvage venir au paraître en provenance du calme. C'est

maintenant seulement que l'arbre et l'herbe, l'aigle et le taureau, le serpent et le grillon se dégagent pour ce qu'ils sont. Ce dégagement, les Grecs le nommèrent *physis* ['nature' selon la traduction usuelle]. Ce mot veut dire : ce qui se lève à partir de soi et entre ainsi dans la lumière. Une telle levée porte, embrasse et pénètre toutes choses. [...] nous l'appelons la *terre* ».

Un passage similaire du texte publié en 1950 affirme : « À l'être-œuvre appartient la mise en place d'un monde (*die Aufstellung einer Welt*). [Mais] l'œuvre-temple, en installant un monde, loin de laisser disparaître la matière, la fait bien plutôt ressortir : le roc supporte le temple et repose en lui-même et c'est ainsi seulement qu'il devient roc. [...] Installant un monde, l'œuvre fait venir la terre (*Indem das Werk eine Welt aufstellt, stellt es die Erde her*). Ce faire-venir doit être pensé en un sens rigoureux (*Das Herstellen ist hier im strengen Sinne des Wortes zu denken*). L'œuvre porte et maintient la terre elle-même dans l'ouvert d'un monde. *L'œuvre libère la terre pour qu'elle soit une terre.* » (*L'origine...*, p. 35)

La thèse complète est donc que l'œuvre institue par elle-même l'appartenance réciproque d'un monde et d'une terre, tout en les maintenant en même temps dans leur différence. En d'autres termes, *l'œuvre délimite par sa présence un site où le monde et la terre, kosmos et physis, se rejoignent et s'écartent, se rapprochent et se différencient.*

Dans les collections d'objets d'art et dans les expositions organisées dans les musées ce site n'existe plus ; il s'est perdu parce que ces collections et ces expositions ne peuvent plus nous mettre en présence du trait le plus essentiel des œuvres – et cela quel que soit le soin qu'on a pu apporter à la conservation et à l'exposition des collections. Ce trait essentiel, c'est l'ajointement *et* l'écart d'une terre et d'un monde.

Bien entendu, l'exemple du temple n'a pas été choisi au hasard. En tant qu'œuvre architecturale il se prête bien à la thèse que Heidegger a en vue, il est rhétoriquement efficace. Mais la généralisation à d'autres types d'œuvres d'art est aisée :

- On peut dire, par exemple, que la grande peinture hollandaise du XVI^e siècle (Peter Bruegel-l'Ancien et ses deux fils, Jan et Peter-le-Jeune), suivie par celle du XVII^e siècle (Vermeer, Rembrandt et Jan Steen) a effectivement « mis en place » le monde d'un peuple historique ; qu'elle a installé l'uni-vers de ce peuple au cœur de la diversité des motifs peints (les portraits austères des marchands bourgeois, les paysages, les scènes de beuverie, les fêtes villageoises, etc.). Ce qu'elle a donné à voir c'est, comme Hegel l'a très bien dit, une certaine « prose du

monde », c'est-à-dire la quotidienneté tout-à-fait terrestre d'une manière de faire-monde qui a été celle d'un certain peuple historique.

- De même, on peut dire que toute grande poésie et toute grande tragédie – soit, pour reprendre une formule de Heidegger, toute grande « œuvre de langue » – n'est grande et n'est ce que nous appelons un « chef-d'œuvre », que parce qu'elle fait se dresser un monde historique qui, sinon, demeurerait inapparent, *et* parce qu'elle porte au jour les possibilités d'une langue, d'un matériau langagier, d'une « terre » langagière. Ainsi fait *La divine comédie* de Dante, en tant qu'œuvre en laquelle tout italien reconnaît, hier comme aujourd'hui, sa *patrie*, sa terre langagière, *et* son monde historique. Ainsi font aussi pour nous les grands poèmes épiques de Victor Hugo dont la lecture nous fait *éprouver* notre langue comme notre « patrie » culturelle, et non comme un simple instrument langagier horizontal (ce que Mallarmé qualifiait d'« universel reportage »).

Ainsi, comme l'écrivait Aristote avec profondeur, dans l'œuvre réussie, l'art est bien loin d'imposer une forme à une matière plus ou moins rebelle. En réalité, il porte le matériau naturel à l'excellence de sa manifestation ; il le porte jusqu'à sa « vertu » propre : le marbre n'est jamais davantage présent *en tant que marbre* que dans la statue, et il l'est parce que la statue le fait venir à lui-même, en même temps qu'elle ouvre un monde de significations humaines (cf. la *Pieta* de Michel-Ange).

En laissant le marbre être pleinement marbre, l'œuvre ne *fait* rien, au sens usuel de ce verbe. Elle n'*agit* pas comme une cause efficiente, mais il est néanmoins bien certain qu'elle « produit » (*herstellt*) la pleine présence du marbre en tant que marbre – ou, selon la traduction adoptée pour le texte de 1950, qu'elle « fait venir » le marbre à sa pleine présence – tout en ouvrant en même temps un monde. Mais ce « faire venir » ou cette « pro-duction » (*Herstellung*), ne sont pas du même ordre que la production artisanale ou technique d'un « produit » d'usage, puisqu'il ne s'agit de rien d'autre que d'instaurer et de maintenir *ouvert* l'espace d'une confrontation entre terre et monde où chacun de ces deux pôles s'affirme comme ce qu'il est *par excellence*, ou comme ce qu'il est *en vérité*. « Cet être-ouvert – écrit alors Heidegger – est l'essence de la *vérité* ».

Avec cette allusion à la « vérité » l'analyse prend un nouveau tour qui demande à être interprété. Il est assez clair que la vérité en question ne peut pas être une vérité de type logique, une vérité démontrable, rationnelle – pure lumière, pure clarté produite par notre entendement. Heidegger se réfère en fait, comme dans de très nombreux autres textes, à ce qu'il considère comme le sens le plus originel de la vérité. C'est le sens grec de la vérité comme *alètheia* –

qu'il interprète comme « dé-voilement », « décloison » ou *manifestation*, c'est-à-dire sortie hors d'un fond indéterminé, hors de l'état d'indistinction (hors du *lèthè*) ; mais une sortie ou une manifestation qui *garde* en elle une *réserve* d'indétermination liée à la puissance du fond, une réserve de puissance obscure qui porte toujours et à nouveau à davantage de manifestation, à davantage de rayonnement et d'excellence.

Il s'ensuit que l'œuvre doit être comprise comme la mise-en-œuvre d'une manifestation toujours habitée par l'obscur puissance d'un fond – ou encore, que l'œuvre doit être comprise comme mise-en-œuvre d'une vérité qui reste nécessairement liée à de la non-vérité, comme un dévoilement à jamais inachevé parce qu'inachevable.

C'est pourquoi l'interprétation du sens des œuvres est infinie ; pourquoi, comme Umberto Eco l'a écrit, l'œuvre d'art est par essence toujours « ouverte ». Et ouverte à quoi ? *Ouverte aux infinies interprétations de la « vérité » tout à la fois manifeste et cachée qu'elle met-en-œuvre*. C'est aussi pourquoi Cézanne a pu affirmer un jour : « Je vous dois la vérité en peinture, et je vous la dirai ! » ; et c'est pourquoi la vérité qu'il a restituée en peinture est d'une nature telle qu'elle ne peut être que manifeste *et* mystérieuse, visible *et* invisible ; une vérité qui ne peut faire l'objet, ni d'un jugement clair et distinct (opacité de l'art), ni d'une démonstration logique.

De manière a priori inattendue, réfléchir avec Heidegger sur « L'origine de l'œuvre d'art » impose donc une tâche philosophique considérable : *repenser l'essence de la vérité* en remontant jusqu'à l'origine de la conception moderne de la vérité comme exactitude de type mathématique, certitude, ou correspondance entre la chose et la pensée.

* * *

Fort bien, me direz-vous peut-être, mais dans tout cela il n'a jamais été question de l'art *et* de la technique ! Dès les premiers mots de sa conférence Heidegger a même écarté tout ce qui touche au fait bien connu que l'œuvre d'art est un « produit » (*Zeug, Erzeugnis*) résultant de l'activité de l'artiste. Je vous rappelle ces premiers mots : tout d'abord l'évidence apparente, « où donc une œuvre d'art pourrait-elle trouver son origine sinon dans sa production par l'artiste ? », puis le rejet de cette évidence : « l'être-produit de l'œuvre ne constitue point son être-œuvre ». Pourtant, malgré ce geste initial d'exclusion du produit artisanal ou technique, Heidegger en est venu à conclure, comme nous l'avons vu, que l'œuvre « pro-duit » (*herstellt*) la terre dans sa différence avec le monde que cette œuvre « installe » (*aufstellt*).

Donc, l'œuvre n'est pas un produit (*Zeug*), et pourtant elle est elle-même « pro-ductrice » (*herstellend*) puisqu'elle révèle le matériau, la « terre » dans sa différence avec le « monde ».

Il est clair qu'il y a là un risque d'*ambiguïté* ; une ambiguïté qu'on pourrait caractériser, en reprenant la différence habituelle entre technique productrice et art créateur, par le *retour inattendu de la production dans la création alors que Heidegger avait tout d'abord dissocié la production d'un produit et la création d'une œuvre* ! Mon hypothèse est que c'est pour lever cette ambiguïté que Heidegger a apporté à sa conférence de si nombreuses corrections, ce qui l'a conduit à conjoindre l'art et la technique au lieu, comme dans la première version de 1935, de les dissocier puis de les rapprocher de manière ambiguë en employant le verbe « pro(-)duire » (*herstellen*).

J'en viens donc au texte fortement modifié en 1936 et publié en 1950.

Une fois encore, Heidegger part du plus simple, du *moins problématique* dans la distinction habituelle entre le beau et l'utile, entre l'œuvre d'art en tant qu'objet « vertical » et l'objet technique en tant qu'objet banal, ou « horizontal », lié à nos besoins. Or, quoi de plus évident que le fait que « toutes les œuvres sont des choses par un certain côté » (*L'origine...*, p. 13).

Pourtant, l'évidence se trouble dès que l'on demande, avec Heidegger : « Mais qu'est-ce que cette choséité qui va de soi dans l'œuvre ? » (p. 13), ou encore (p. 14) : « Qu'est donc, en vérité une chose, dans la mesure où elle est chose ? ». Ces questions font entrevoir que penser la dimension de chose, la « choséité » de l'œuvre d'art, est loin d'être aussi facile qu'il le semble. Qu'est-ce réellement qu'une chose, en elle-même et pour elle-même ? On tient pour évident, ou pour bien connu, que toute chose, quelle qu'elle soit, se manifeste toujours, avant toute autre détermination plus savante et plus abstraite, comme *une matière ayant une certaine forme* :

« Ce qui donne aux choses leur consistance et leur drue fermeté, c'est leur matérialité [...]. La consistance d'une chose consiste précisément en ce qu'une matière con-siste avec une forme. La chose est une matière informée » (*L'origine...*, p. 19).

À première vue, cette caractérisation usuelle de la chose par le couple matière/forme paraît suffire pour remonter jusqu'à la racine commune de la création artistique et de la production technique, à savoir jusqu'à ce que les Grecs nommaient d'un seul et unique terme : celui de *tekhne*. En effet, ne s'agit-il pas dans les deux cas, l'art *et* la technique, de donner forme à une certaine matière ?¹. Il semble donc que le dernier mot soit d'ores et déjà dit sur l'essence

¹ De même, au début de l'essai de 1953, « La question de la technique », en analysant l'exemple d'un objet produit par la technique artisanale, une coupe d'argent, il rappelle que : « L'argent [c']est ce de

commune de l'art *et* de la technique. Heidegger pose néanmoins à ce moment-là une question qui relance le débat : « Où donc ce complexe forme-matière a-t-il son origine, [est-ce] dans l'être-chose de la chose ou dans l'être-œuvre de l'œuvre ? » (*L'origine...*, p. 20).

Cette interrogation nous place devant ce que j'appellerai un redoutable "moment socratique". Vous vous souvenez en effet de ces Dialogues de Platon dans lesquels on voit Socrate *méduser* ses interlocuteurs en posant une question déroutante, même si elle a l'air très simple – surtout si elle a l'air très simple (dans le *Gorgias* on le compare au poisson-torpille qui paralyse ses proies, et ce genre d'images court dans tous les Dialogues). Eh bien, Heidegger nous place dans la même situation : devant la question « Où donc ce complexe forme-matière a-t-il son origine », on ne sait que répondre. L'embarras provient du fait que ce couple forme-matière s'applique *partout* et peut trouver son origine *partout* ; tant et si bien que, comme Heidegger le note ironiquement : « Forme et contenu [matériel], voilà bien des notions bonnes à tout, sous lesquelles on loge à peu près n'importe quoi » (p. 19).

Pour sortir de l'impasse il n'y a guère qu'un moyen : introduire un troisième terme qui jouera le rôle de *médiateur* entre la matière et la forme et fera pencher le choix de son côté. Ce troisième terme, qui n'est ni chose ni œuvre mais qui tient de l'une et de l'autre, et qui, dans cette mesure, peut – écrit Heidegger – « nous apprendre quelque chose sur le caractère de chose de la chose et le caractère d'œuvre de l'œuvre » (p. 24), c'est le « produit » technique (*Zeug*) en tant qu'il est fait d'une matière mise en forme intentionnellement par un agent (le fabricant, l'artisan ou le producteur) en vue de son utilité.

Il faut noter ici qu'à la différence de ce qu'il avait fait au début de sa conférence de 1935, Heidegger n'écarte plus le « produit » technique utile de la recherche de l'origine de l'œuvre d'art. Au contraire, il considère que l'analyse de ce qu'est un « produit » technique, si elle est conduite « tout simplement, sans aucune théorie philosophique » (p. 24), mettra sur la voie de l'être-œuvre de l'œuvre. *Voilà ce qui est tout à fait nouveau, et même tout à fait inouï dans notre tradition philosophique et esthétique.*

La question devient donc : où trouvera-t-on un appui pour discerner ce qu'est un produit ? La conférence de 1935 ne se posait absolument pas ce genre de question, puisqu'elle écartait d'emblée le « produit » technique de son analyse de l'origine de l'œuvre d'art. Au contraire,

quoi la coupe d'argent est faite. En tant que cette matière il est co-responsable de la coupe. Celle-ci doit à l'argent ce de quoi elle est faite [...]. Mais [la coupe] ne reste pas seulement redevable envers l'argent, [car elle] apparaît sous l'aspect extérieur d'une coupe, et non sous celui d'une agrafe ou d'un anneau [en argent]. Elle est donc en même temps redevable à l'aspect de sa forme de coupe. » (*E.C.*, p. 14)

dans le texte final publié en 1950, Heidegger se la pose, et se trouve conduit par là même à interroger *en même temps* l'art et la technique.

La réponse donnée par Heidegger est tout-à-fait inattendue. Elle consiste à soutenir que l'appui nécessaire pour penser l'être-produit du produit est *un tableau*, donc *une œuvre d'art* ! C'est en effet un tableau peint (plusieurs fois) par Van Gogh qui sert de support à l'analyse heideggérienne de l'être-produit du produit (dans un passage qui ne figurait pas, bien entendu, dans la conférence de 1935) et qui apparaît dans la version finale du texte *avant* la reprise, presque identique, de l'analyse de l'exemple du temple grec) :

« D'après la toile de Van Gogh, nous ne pouvons même pas établir où se trouvent ces souliers. Autour de cette paire de souliers de paysan il n'y a rigoureusement rien où ils puissent prendre place : rien qu'un espace vague. [...] rien de plus. Et pourtant...

Dans l'obscur intimité du creux de la chaussure est inscrite la fatigue des pas du laboureur. [...] Le cuir est marqué par la terre grasse et humide. Par-dessous les semelles s'étend la solitude du chemin de campagne qui se perd dans le soir. À travers ces chaussures passe l'appel silencieux de la terre, son don tacite du grain mûrissant, son secret refus d'elle-même dans l'aride jachère du champ hivernal. [...] Ce produit appartient à la *terre* et il est à l'abri dans le *monde* de la paysanne. Au sein de cette appartenance prolongée, le produit repose en lui-même. Tout cela, peut-être que nous ne le lisons que sur les souliers du tableau. La paysanne, par contre, porte tout simplement les souliers. » (*L'origine...*, p. 25)

Qu'est-ce que tout cela veut dire, au juste ? Pourquoi Heidegger passe-t-il par la médiation de ce tableau de Van Gogh pour atteindre l'être de ce produit tout à fait banal que sont des chaussures de paysan (ou de paysanne...) ? Une chose est sûre : considérer les souliers du tableau plutôt que des souliers réels, c'est mettre entre parenthèses leur usage immédiat : le paysan (ou la paysanne...) se sert, en effet, de ces instruments, de ces « outils » (*Zeugen*) parce qu'ils lui sont utiles, et l'instrument, l'outil technique se fait alors *oublier* dans l'usage pour lequel il a été conçu. En revanche, en suspendant la possibilité d'un quelconque rapport utilitaire aux souliers peints, le tableau de Van Gogh peut d'autant mieux rendre manifeste, peut d'autant mieux *dévoiler* comment le labeur du paysan trouve son sens dans un certain monde – le monde des « travaux et des jours », disait Hésiode – *et* comment il « fait venir », *en même temps*, la terre qui donne à ce monde son assise matérielle. Il devient alors clair que, comme Heidegger l'écrit, « ce produit appartient à la *terre* et est à l'abri dans le *monde* de la paysanne » (ou du paysan...). C'est la vérité sur l'être-produit du produit que l'œuvre d'art dévoile, et c'est

une vérité bien plus originelle que celle qui définit le produit par son utilité et par le couple matière/forme : « La toile de Van Gogh est l'ouverture de ce que le produit, la paire de souliers de paysan *est* en vérité. [...] Dans l'œuvre, c'est l'avènement de la vérité qui est à l'œuvre » p. 27).

Cette page du texte de 1950 consacrée à Van Gogh a suscité de polémiques intenses sur leur pertinence, tant philosophique qu'esthétique. On lui a reproché (et on lui reproche toujours) leur espèce de « *pathos* terrien » ou leur côté « romantique allemand » très (ou trop) appuyé. On lui a aussi reproché le peu de cas qu'elle fait des critères de sérieux et d'exactitude en matière d'histoire de l'art². Il est vrai que Heidegger ne s'embarrasse pas de nuances et qu'il pratique dans cette page ce qu'il a lui-même revendiqué au titre – positif à ses yeux – de la « violence interprétative ».

Sans entrer aujourd'hui dans ce débat j'insiste seulement sur ce qui concerne la possibilité d'une pensée conjointe de l'art *et* de la technique. À cet égard, ce qui importe c'est que Heidegger analyse ici en termes *identiques* l'œuvre d'art et le produit technique : il établit qu'ils « installent » (*aufstellen*) *tous deux* un monde dans un rapport polémique au « faire-venir » (*herstellen*) d'une terre. La *parenté essentielle* entre le produit et l'œuvre, et donc entre la technique et l'art, est ainsi mise en évidence, puisque la technique productrice et l'art créateur portent *tous les deux* le produit et l'œuvre au lieu *ouvert* où se croisent terre et monde. C'est cette parenté essentielle entre la technique et l'art qui explique leur étymologie commune à partir de la notion grecque de *tekhnè* – une notion à laquelle on peut, en retour, restituer son sens originaire d'où dérivent nos notions d'art et de technique :

« *Tekhnè* ne signifie ni travail artisanal, ni travail artistique, ni surtout travail technique, au sens moderne. *Tekhnè* ne signifie jamais quelque genre de réalisation pratique. Ce mot nomme bien plutôt un mode du savoir. L'essence du savoir repose, pour la pensée grecque, dans l'*alètheia*, c'est-à-dire dans la décloison [ou dans le dévoilement] de l'étant [= dans l'ouvert du combat entre terre et monde] » (p. 46)

² En effet, à aucun moment Heidegger ne précise à quel tableau précis il fait référence dans la série que Van Gogh a consacrée aux « Vieux souliers » ; plus même, il ne se demande jamais si on a affaire à une *paire* de chaussures ou à des chaussures dépareillées mises au rebut (cf. Jacques Derrida, *La vérité en peinture*) ; et enfin il est très possible que ces souliers soient en réalité ceux de Van Gogh lui-même et pas du tout ceux d'un paysan ou d'une paysanne (cf. Meyer Schapiro « L'objet personnel, sujet de nature morte. À propos d'une notation de Heidegger sur Van Gogh », in *Style, artiste et société* »).

De même donc que la *tekhnè* grecque est de nature *dévoilante* et pas simplement instrumentale, de même l'art et la technique, qui en proviennent dans leur essence, mettent en œuvre, dans la production comme dans la création, la *même possibilité du dévoilement de ce qui est* – c'est-à-dire la même possibilité de rendre manifeste, dans le produit *et* dans l'œuvre, l'articulation intime *et* la tension polémique, la différence, entre terre et monde, entre horizontalité et verticalité, entre *Herstellung*, production ou « pro-duction » de quelque chose, et *Aufstellung*, « installation » ou instauration d'un monde de sens.

Considérés ainsi à partir de leur origine commune dans la *tekhnè* dévoilante, ou « vraie », l'art et la technique ne relèvent par essence ni du beau ni de l'utile, mais du « vrai » au sens de l'*alètheia*, au sens du dévoilement à jamais inachevé de ce qui est porteur de monde à partir d'une terre demeurant en retrait (cf. la statue de L.-E. Barrias, « La nature se dévoilant à la science », 1899).

Au terme de ces analyses des deux versions du texte de Heidegger sur « L'origine de l'art », il est donc apparu que l'art *et* la technique constituent deux modes la mise en œuvre de la vérité au sens premier de l'*alètheia* dévoilante. Reste que, dans l'histoire de l'Occident, le destin de ces deux modes de dévoilement n'a pas été identique. Un tournant d'une importance capitale s'est en effet produit à partir Descartes avec l'avènement, puis la domination, de la rationalité moderne : lorsque l'*ego* pensant se comprend lui-même comme mesure et condition de possibilité de la vérité (au sens, maintenant, de la rectitude méthodique du jugement et de l'adéquation de ce jugement aux choses sur lesquelles il porte), le but de la pensée n'est plus de se porter à hauteur du débat entre la terre et le monde, mais c'est – comme Descartes l'a explicitement écrit – d'amener l'homme à se concevoir et à agir comme s'il était « maître et possesseur de la nature » en usant méthodiquement de sa raison. Il s'ensuit logiquement que la technique moderne, mise tout d'abord au service de ce projet de domination rationnelle, puis gouvernant elle-même ce projet, s'est infléchie de plus en plus décisivement depuis son sens de dévoilement jusqu'à son sens actuel « d'arraisonement » (*Gestell*), de « mise à la raison » de tout ce qui est, y compris l'humain. Je cite à ce propos un passage important du texte de 1953, « La question de la technique » :

« Le dévoilement qui régit la technique moderne est une pro-vocation (*Herausfordern*) par laquelle la nature est mise en demeure de livrer une énergie qui puisse comme telle être extraite et accumulée [...]. Une région est pro-voquée à l'extraction de charbon et de minerais. L'écorce terrestre se dévoile aujourd'hui comme bassin houiller, le sol comme

entrepôt de minerais. [À l'inverse] Le travail du paysan ne pro-voque pas la terre cultivable. Quand il sème le grain, il confie la semence aux forces de croissance et il veille à ce qu'elle prospère » (*Essais et conférences*, p. 20-21)

L'homme moderne lui-même, lui qui, au nom de la rationalité technique, met le réel en demeure de se plier à nos impératifs – cet homme donc, est pris dans son propre projet de domination sur le monde et sur la terre. Il devient purement et simplement, comme le dit très cyniquement le langage aujourd'hui dominant de l'économie, de la « ressource humaine », ce qui signifie qu'il est réduit à ce que Marx a appelé la « force de travail », celle qui se vend contre salaire sur le bien nommé « marché du travail » (excepté qu'il faudrait dire « marché de la force de travail » puisque, contrairement à ce que répète le discours de l'économie, ce n'est pas le travail qui crée de la valeur, mais c'est la « force de travail » mise sur le marché).

À l'époque moderne, l'époque post-cartésienne où la technique est *le* mode quasiment unique de d'arrondissement de tout ce qui est (nature *et* humanité), à cette époque où le dévoilement par la *tekhnè* a viré en recouvrement – autrement dit, à cette époque où l'*alètheia* a viré presque de fond en comble en *lèthè* (ce qui constitue le péril inhérent à notre civilisation technique) – la possibilité demeure néanmoins encore ouverte d'un nouveau virage qui nous rappellerait la puissance propre du dévoilement. Dire cela, ce n'est pas émettre un vœu pieux et croire que, par une sorte de miracle, le progrès technique changera un (beau) jour de direction. Ce n'est pas de l'ordre du vœu pieux ; c'est plutôt de l'ordre d'un patient travail de remémoration de la racine commune, de la provenance commune de l'art et de la technique. D'où cette conclusion de Heidegger en 1953 :

« Peut-être alors un dévoilement qui serait accordé au plus près des origines pourrait-il, pour la première fois, faire apparaître ce qui sauve, au milieu de ce danger qui se cache dans l'âge technique plutôt qu'il ne s'y montre. » (*E.C.*, p. 46)

Pour Heidegger, c'est une possibilité d'avenir qui reste inscrite au cœur de l'affairement technique moderne. Elle fait écho à un fragment du poète allemand Friedrich Hölderlin dont on peut dire qu'il guide la plus grande part du questionnement de Heidegger : « Là où est le danger, là aussi croît ce qui sauve ». En conséquence, le texte de 1953 sur « La question de la technique » se clôt par ces mots :

« Questionnant ainsi, nous témoignons de la situation critique où, à force de technique, nous ne percevons pas encore l'être essentiel de la technique, [et] où, à force d'esthétique, nous ne préservons plus l'être essentiel de l'art. [...] Plus nous nous approchons du danger, et plus clairement les chemins menant vers "ce qui sauve" commencent à s'éclairer. Plus aussi nous interrogeons. Car l'interrogation est la piété de la pensée. » (*E.C.*, p. 48)
