

2 n 11.3430.6

Université de Montréal

Heidegger : la vérité de l'œuvre d'art.
Comparaison entre deux versions de *L'Origine de l'œuvre d'art*

Par
Christian Frenette

Département de philosophie
Faculté des Arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de maîtrise
en enseignement de la philosophie au collège

Mars 2006



© Christian Frenette, 2006

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé

Heidegger : la vérité de l'œuvre d'art.
Comparaison entre deux versions de *L'Origine de l'œuvre d'art*

Présenté par :

Christian Frenette

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Iain Macdonald

Président rapporteur

Claude Piché

Directeur de recherche

Jean Grondin

Membres du jury

Résumé

Le but de ce mémoire est de comparer la version officielle de *L'Origine de l'œuvre d'art* (1936) et la version de Fribourg (1935), toutes deux rédigées par Martin Heidegger. En guise d'introduction, on y présente les diverses versions de *L'Origine de l'œuvre d'art* en plus de les situer par rapport au tournant heideggérien. Par la suite, on y explique la structure et la définition de la vérité et la thèse centrale de ces essais, à savoir que l'art est la mise en œuvre de la vérité. Finalement, ce mémoire dégage les principales articulations de chacune des versions pour établir une comparaison entre les deux versions quant au mode d'advenir de la vérité, la «réception» de l'œuvre d'art et sa création. Globalement, on y montre que plusieurs déplacements, changements d'accents se manifestent entre les deux versions de *L'Origine de l'œuvre d'art*.

Mots clés

- Heidegger
- Œuvre d'art
- Vérité
- Tournant

Summary

The goal of this MA thesis is to compare the official version of *The Origin of the Work of Art* (1936) and the Freiburg's version (1935) both written by Martin Heidegger. In its introduction, the thesis presents the different versions of *The Origin of the Work of Art* and situates them in regard of the heideggerien turn. Furthermore, it explains the structure and the definition of the truth and the central thesis of these essays, to say the art is truth setting itself to work. Finally, this master thesis extracts the main articulations of each version to establish a comparison between the two versions about the truth's happening, the «reception» of the works of art and its creation. Globally, it demonstrates that many displacements, change of accents have occurred between the two versions of *The Origin of the Work of Art*.

Key words

- Heidegger
- Work of art
- Truth
- Turn

Table des matières

| | |
|--|-----|
| Résumé..... | i |
| Summary..... | ii |
| Table des matières..... | iii |
| Remerciements..... | v |
| Liste des abréviations..... | vi |
| INTRODUCTION..... | 1 |
| 1) La vérité de l'œuvre d'art : structure et définition..... | 5 |
| 2) La mise en œuvre de la vérité..... | 9 |
| 3) La vérité de l'œuvre d'art en 1935..... | 11 |
| 3.1) Le «public» de l'œuvre d'art..... | 12 |
| 3.2) La relation entre le peuple et l'œuvre d'art..... | 15 |
| 3.3) La modalité de l'advenir de la vérité..... | 18 |
| 3.4) Articulation entre le peuple et le monde..... | 22 |
| 3.5) Le lieu de la vérité..... | 24 |
| 3.6) Résumé du chapitre..... | 25 |
| 4) La vérité de l'œuvre d'art en 1936..... | 25 |
| 4.1) L'advenir de la vérité ou l'institution dans l'étant..... | 26 |
| 4.2) Le créateur et la création..... | 29 |
| 4.3) La préservation de l'œuvre d'art..... | 33 |
| 4.3.1) Comparaison de la «réception» de l'œuvre d'art..... | 39 |
| 4.4) Les garants de l'œuvre d'art..... | 42 |

| | |
|---|----|
| 4.5) La nécessité de l'œuvre d'art..... | 45 |
| 4.6) Le lieu de la vérité en 1936..... | 48 |
| CONCLUSION..... | 50 |
| BIBLIOGRAPHIE..... | 55 |

Remerciements

Je tiens à remercier tous mes ami(e)s (Martin, Pascal, Olivier, Isabelle, et tous les autres) ainsi que ma douce pour leur appui moral inconditionnel. De la même façon, j'aimerais remercier Samuel Forget qui a lu la première version de ce texte. Je ne voudrais surtout pas oublier mon directeur, Claude Piché, pour son aide logistique, heuristique et moral. Finalement, merci au gouvernement du Québec pour son aide financière.

Liste des abréviations

- HW Heidegger, L'Origine de l'œuvre d'art, in *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1980, trad. Brokmeier.
- OdO Heidegger, *De l'origine de l'œuvre d'art*, Authentica, 1987, trad. E. Martineau.

Suivre le parcours de la pensée heideggérienne n'est pas une chose facile. Le lecteur désirent faire le passage d'*Être et temps* (1927) aux œuvres plus tardives doit accepter de quitter une pensée analytique, propre à *Être et temps*, pour une pensée se rapprochant plutôt du dire poétique. Heidegger lui-même a indiqué que sa pensée comporte un tournant (*Kehre*). En ce sens, suivre le chemin de Heidegger, c'est accepter de parcourir les étapes de ce tournant. Notre travail n'échappera pas à cette nécessité puisqu'il se propose de comparer deux versions de *L'Origine de l'œuvre d'art*.¹ En effet, l'essai *L'Origine de l'œuvre d'art* est le fruit d'un travail qui s'étale sur une bonne partie des années 1930. Trois versions de *L'Origine de l'œuvre d'art* sont à nos jours connues. Elles datent respectivement de 1931, 1935 et 1936. Avant d'aller plus loin, arrêtons-nous à la présentation de ces trois versions de *L'Origine de l'œuvre d'art*.

La version officielle et la plus connue de *L'Origine de l'œuvre d'art* fut publiée dans les *Holzwege* en 1962. Elle résulte de trois conférences présentées au *Freier Deutscher Hochstift* de Francfort les 17 et 24 novembre et le 4 décembre 1936. Ces trois conférences correspondent aux trois parties de *L'Origine de l'œuvre d'art* (l'origine de l'œuvre d'art, la chose et l'œuvre, l'œuvre et la vérité). Une autre version de *L'Origine de l'œuvre d'art* date du 13 novembre 1935.² Cette seconde version fut dévoilée à la *Kunstwissenschaftliche Gesellschaft* de Fribourg et fut aussi répétée en 1936 à Zurich. Au dire du traducteur Emmanuel Martineau, Jean Beaufret aurait reçu des mains mêmes de Heidegger le texte de cette version.³ Précédant d'un an presque jour pour jour la version officielle, la version de 1935 est plus courte que la version officielle (89 pages pour la version officielle contre seulement 18 pages pour la version de 1935). Par contre, comme nous voudrions le montrer, même si la version de 1935 est plus courte que celle de 1936, certains éléments de la version courte ne réapparaîtront plus comme tel dans la version de

¹ Heidegger, *L'Origine de l'œuvre d'art*, in *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1980, trad. Brokmeier. Nous citerons toujours cet ouvrage de 1936 par le sigle HW.

² Heidegger, *De l'origine de l'œuvre d'art*, Authentica, Trad. E.Martineau. Nous citerons désormais cette version par le sigle OdO.

³ Pour la découverte du texte, voir E. Martineau, Avant-propos in Heidegger, *De l'origine de l'œuvre d'art*, Authentica, 1987.

1936. Hormis ces deux versions de *L'Origine de l'œuvre d'art*, une troisième version datant de 1931 – 1932 fut publiée par Hermann Heidegger dans le cinquième volume des *Heidegger Studien* (1989).⁴ Il existe donc trois versions de *L'Origine de l'œuvre d'art*. Une première version qui n'a pas été rendue public par Heidegger et qui date de 1931. Une seconde version datée de 1935 prononcée à Fribourg et traduite par Martineau en 1987 dans une édition hors commerce⁵. Et, finalement, la version officielle livrée en 1936 à Francfort et se retrouvant dans le recueil des *Holzwege*.

Nous voudrions ici profiter de l'existence de ces versions pour offrir une autre lecture de *L'Origine de l'œuvre d'art*. Plus précisément, il s'agira, pour nous, de comparer la version des *Holzwege* à la lumière de la version de 1935. Cette comparaison entre les versions de 1935 et de 1936 offrira la chance de suivre la mouvance de la pensée de Heidegger au moment où s'amorce le fameux tournant (*Kehre*). En effet, si l'on se fie à la Lettre à Richardson, la thématique du tournant apparaîtrait en 1937.⁶ Conséquemment, séjourner dans la pensée de l'œuvre d'art, ce sera pour ainsi dire séjourner dans l'anti-chambre du tournant. Dans cette mesure, notre travail sera l'occasion d'apercevoir les changements qui amorcent le fameux tournant. Afin de situer notre travail, nous proposons en guise de préambule d'expliquer succinctement ce qui a amorcé le tournant après *Être et temps*. Pour ce faire, nous prendrons acte de l'une des raisons poussant Heidegger vers le tournant, pour ensuite chercher ce qui motive ses recherches à propos de l'œuvre d'art au cours des années 1930.

Être et temps pose la question du sens de l'être. Par cette question, se trouve questionné ce qui détermine l'étant comme étant, ce par rapport à quoi l'étant se comprend toujours déjà. Pour accomplir ce questionnement, il s'agit d'interroger un étant particulier : l'être-là. L'être-là est celui qui précisément comprend l'être. Autrement dit, Heidegger tente de penser l'être à partir de celui qui comprend l'être.

⁴ Voir : www.rialland.org/heidegger.

⁵ Heidegger, *De l'origine de l'oeuvre d'art*, Authentica, 1987, Trad. Martineau.

⁶ Grondin, *Le tournant dans la pensée de Martin Heidegger*, Paris, PUF, 1987, p.23

Il tente de penser l'être à partir des modes de compréhension de cet étant privilégié qu'est l'être-là. Malheureusement, ce projet n'arrive pas à penser l'être en propre. L'orientation même de ce questionnement mène en effet à une impasse. Comme l'explique Jean Grondin dans son commentaire sur le tournant chez Heidegger:

Si comprendre signifie toujours comprendre «quelque chose» dans un projet réifiant, vouloir cerner l'être : n'est-ce pas faire de l'être un «quelque chose», un étant, donc à succomber à une «projection» ontique?⁷

Tenter de penser l'être à partir de sa compréhension par l'être-là, c'est risquer de réduire l'être à l'objet du comprendre. Réduire l'être à l'objet du comprendre, c'est prendre l'être pour quelque chose: un étant. Le problème est somme toute simple : comment penser l'être sans en faire un quelque chose, sans en faire un étant? Si Hegel pensait la relation entre l'infini et le fini pour penser l'infini en propre, Heidegger cherche à penser la relation entre l'être et l'étant pour penser l'être en propre.

Être et temps se donnait pour but de penser l'être à partir de celui qui le comprend. Comme nous venons tout juste de le voir, penser l'être à partir du comprendre, c'est courir le risque de le réduire à l'objet d'un comprendre, c'est courir le risque d'objectiver l'être. Si l'on peut maintenant saisir cette limitation d'*Être et temps*, c'est-à-dire penser l'être comme un étant, il n'en demeure pas moins que cette œuvre ne tablait pas seulement sur le comprendre comme relation à l'être. L'être-là n'est pas uniquement un projet de compréhension, mais toujours aussi projet jeté. L'être-là est toujours déjà jeté dans une certaine ouverture historique de l'être. Autrement dit, *Être et temps* insiste beaucoup sur l'être-là comme celui qui comprend l'être, mais il est aussi toujours déjà jeté dans une certaine ouverture de l'être. L'être ne se réduit pas à la compréhension que l'on peut s'en faire, il la devance.

⁷Grondin, *Le tournant dans la pensée de Martin Heidegger*, Paris, PUF, 1987, p. 94

Penser cette ouverture de l'être dans laquelle nous sommes toujours déjà jetés, c'est penser une manifestation de l'être qui nous devance et à laquelle nous participons. Le tournant heideggérien consistera justement à penser cette donation historique du Là. Une donation par laquelle l'être se manifeste, une manifestation à laquelle nous participons. C'est ainsi que Heidegger se mettra à la recherche de manifestations de la vérité de l'être qui ne se réduisent pas simplement au comprendre de l'être-là. Pour répondre à cette exigence, le travail de Heidegger au cours des années trente se penchera, entre autres, sur la poésie et l'œuvre d'art.

Comme nous le disions déjà, nous porterons notre attention sur l'essai intitulé *L'Origine de l'œuvre d'art*.⁸ Cet essai s'inscrit dans ce cheminement qui consiste à penser l'être comme un événement de vérité, événement auquel nous participons. Il s'agira, pour nous, de mettre en lumière la manière dont Heidegger articule cette pensée de l'événement de l'être. À cette fin, nous proposons une voie unique pour suivre la mouvance de sa pensée. Par l'entremise d'une comparaison entre la version officielle de *L'Origine de l'œuvre d'art* et la version de 1935, nous tenterons de dégager les changements entre les versions. D'avance, nous pouvons dire que certains déplacements, certains changements d'accents sont advenus entre ces deux versions. Certaines thématiques, à l'avant-scène en 1935, seront reléguées à la simple mention l'année suivante. Il est à noter que nous référerons aussi à *Être et temps* dans le but de mettre du relief à notre comparaison entre les deux versions de *L'Origine de l'œuvre d'art*.

Pour établir l'horizon commun entre nos deux versions à l'étude, nous proposons dans un premier temps d'expliquer la thèse cardinale des essais sur l'origine de l'œuvre d'art, à savoir l'art comme mise en œuvre de la vérité. Pour ce faire, nous nous attarderons d'abord à la définition et à la structure de la vérité, pour ensuite analyser ce que recouvre cette thèse. À partir de cette compréhension préalable, nous mettrons en lumière les principales articulations de la version de 1935 afin

⁸Heidegger, *L'Origine de l'œuvre d'art*, in *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1980 trad. Brokmeier.

d'atteindre une certaine intelligence de cette version. Une fois cette intelligence dégagée, nous terminerons notre travail en comparant cette version à celle de 1936.

1) La vérité de l'œuvre d'art : structure et définition

« L'art, soutient Heidegger, est la mise en œuvre de la vérité. »⁹ La thèse cardinale sur la véritable portée de l'œuvre d'art se trouve dans cette proposition. Puisque notre projet est de penser la vérité de l'œuvre d'art en comparant les deux versions de *L'Origine de l'œuvre d'art*, il est nécessaire de nous préparer à l'écoute de cette thèse. Dans un premier temps, il faudra déterminer de quelle vérité il est question ici. Pour ce faire, nous déterminerons, suivant Heidegger, les traits de l'œuvre d'art pour comprendre quelle est la structure de la vérité. Une fois cette tâche accomplie, nous reviendrons à la thèse principale pour éclaircir les différentes dimensions qu'elle contient. L'horizon à partir duquel il nous sera possible de saisir les divergences entre les deux versions à l'étude se dégagera de ce travail.

Si le projet de Heidegger est de penser la vérité de l'œuvre d'art, il s'oblige par là à une double tâche : d'abord décrire adéquatement l'œuvre d'art pour ensuite construire un concept de vérité répondant à cette description.¹⁰ Conséquemment, pour mieux comprendre de quelle vérité il est question dans l'œuvre d'art, nous suivrons Heidegger dans sa description du temple grec. Par cette description, la structure et la définition de la vérité s'éclairciront.

Avant même d'analyser le temple, quelques éléments doivent être notés. D'abord, le nom de ce temple est signifiant. En 1935, le temple est identifié comme celui de «Zeus». Cette précision disparaît l'année suivante pour l'appellation plus sobre de «temple grec». Sans entrer dans la discussion entre Shapiro¹¹ et Derrida¹², nous ne

⁹ HW, p.87

¹⁰ Gadamer, La vérité de l'œuvre d'art, in *Les chemins de Heidegger*, Paris, Vrin, 2002, trad. Jean Grondin, p.123. Nous citons ici la préface que Gadamer avait préparée pour l'édition allemande. Préface qui a été traduite récemment dans ce recueil en français.

¹¹ Shapiro Meyer, *The Still Life as a Personal Object – A note on Heidegger and van Gogh*, in *The Reach of Mind*, N.Y., Springer Verlag, 1968, pp.203-209

nous intéresserons pas à la question de savoir si un tel temple a existé ou non. On peut même avancer que la «réalité» de ce temple n'est pas une question essentielle. Elle n'est pas essentielle dans la mesure où Heidegger a supprimé la question en 1936 - en ne spécifiant plus de quel temple historique il s'agissait. Voyons plutôt ce que le temple ouvre:

Le temple de Zeus, décrit Heidegger, 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.¹³

Le premier trait de l'œuvre d'art est à penser du côté de ce que rend présent l'œuvre d'art : un dieu, dans ce cas-ci. Pour comprendre ce que cette présence du dieu recouvre, questionnons plus radicalement ce qui est ouvert par sa présence. Ce qui est ouvert par le temple, à savoir la divinité, n'est pas la présence physique du dieu ou son regard personnel mais bien, comme le thématissait *Être et temps*, une totalité de tournure¹⁴, un réseau de signification ou, comme le dira alors Heidegger, un monde :

Bien loin que la pré-sence 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'unicité et le déclin d'un peuple. L'unité régnante de ces rapports, nous l'appelons un *monde*.¹⁵

Lorsque nous entrons dans un temple, le dieu met au jour ce que sont la prospérité et la pauvreté, l'honneur et la misère, l'espoir et le tragique. L'œuvre d'art ouvre un réseau de signification que Heidegger nomme un monde. Il faut bien faire attention de ne pas interpréter le monde comme une simple source d'interprétations possibles du «réel», car le monde de l'œuvre d'art ne fait pas qu'interpréter ce qu'est la

¹² Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978

¹³ OdO, p.25-27

¹⁴ Heidegger, *Être et temps*, France, Authentica, 1985, trad. E.Martineau, par. 18

¹⁵ OdO, p.27.

naissance et la mort, l'heur et le malheur, la victoire et l'humiliation. Pour comprendre le concept de monde, il est essentiel de bien apercevoir sa dimension originare. Le monde n'est pas une source d'interprétation surajoutée à l'étant, il est ce réseau de signification où l'étant se porte à la présence, où l'étant apparaît :

Tandis qu'un monde s'ouvre, toutes choses reçoivent pour la première fois leur apparaître et leur disparaître, leur lointain et leur proximité, leur expansion et leur resserrement.¹⁶

L'ouverture d'un monde est la venue à la présence de l'étant. Dès lors, l'œuvre d'art est une manifestation de la vérité en ce sens très précis qu'elle ouvre la possibilité même de la présence de l'étant. La vérité est comprise comme cet espace de jeu d'où l'étant tire son être.¹⁷ Pour les deux versions de *L'Origine de l'oeuvre*, la vérité dont il s'agit est la vérité de l'être, comme le confirmera Heidegger dans son supplément de 1960 à la version des *Holzwege* :

La méditation sur ce qu'est l'*art* est entièrement et décisivement déterminée par la seule question de l'*être*.¹⁸

La version de 1935 interprétera l'espace de jeu où l'étant apparaît comme l'être-ouvert du Là (*Offenheit des Da*)¹⁹ alors que celle de 1936 préférera parler plus sombrement d'une ouverture (*Offenheit*)²⁰ ou d'une éclaircie (*Lichtung*)²¹. Dans les deux cas, il faut se garder de croire que la vérité de l'œuvre d'art est une pure ouverture où l'étant serait complètement à découvert.

Lorsque nous interprétons une œuvre d'art, nous sommes tous conscients de l'impossibilité de fournir une interprétation définitive. L'œuvre d'art, comme le classique de philosophie d'ailleurs, recèle toujours d'autres significations. L'œuvre d'art possède toujours une certaine réserve. Même la volonté la plus dominatrice,

¹⁶ OdO, p.31

¹⁷ OdO, p.35

¹⁸ HW, p.97

¹⁹ OdO, p.35

²⁰ HW, p.68

²¹ HW, p.58

celle qui voudrait expliquer totalement l'œuvre d'art, ne saurait venir à bout de sa présence. Cette incapacité de la volonté à dominer l'œuvre d'art s'observe dans des exemples concrets tel l'Oratoire Saint-Joseph. La masse de l'Oratoire fait apparaître la pureté et la légèreté du ciel des jours de printemps et la fureur des jours de tempête. Mais si nous mettions l'Oratoire sur une balance, pour calculer le poids de cette masse, si nous voulions expliquer et dominer cette oeuvre, qu'est-ce qu'un chiffre pourrait bien expliquer? Par cette tentative de maîtrise, l'œuvre serait perdue, elle se serait retirée.

L'œuvre d'art est non seulement l'ouverture d'un monde, mais aussi un se-retirer, un se-refermer. Dans l'œuvre d'art se trouve une profondeur de sens irréductible. Heidegger pense cet autre trait de l'œuvre d'art dans le concept de terre :

Ce vers où l'œuvre se retire, et ce qu'elle fait ressortir par ce retrait, nous l'avons nommé la terre. Elle est ce qui, ressortant, abrite (*das Hervorkommend-Bergende*).²²

L'œuvre d'art nous donne à penser l'installation d'un monde sur le sol d'un se-retirer de l'œuvre d'art comme limite même de sa présence. Il faut bien comprendre que ces deux traits ne sont pas côte à côte dans l'œuvre d'art. Ils reposent plutôt ensemble. Heidegger nous dit :

Monde et terre sont essentiellement différents l'un de l'autre, et cependant jamais séparés. Le monde se fonde sur la terre, et la terre surgit au travers du monde.²³

Heidegger pensera l'être-ensemble de ces deux traits par le concept de combat (*Streit*) au sein de l'œuvre d'art.²⁴ Dans le combat, le monde aspire à tout amener à l'ouvert et la terre à tout inclure dans l'occlus.²⁵ L'œuvre d'art est ce combat, cette motion entre l'ouverture d'un monde et le se-refermer de la terre où l'étant apparaît

²² HW, p.49. La traduction est modifiée. Brokmeier préfère : «Elle est ce qui, ressortant, reprend en son sein.»

²³ HW, p.52

²⁴ HW, p.53

²⁵ HW, p.52-53

pour la première fois en tant que tel ou tel. Derrière cette caractérisation de la vérité se trouve la thèse que soutiendra Heidegger toute sa carrière, à savoir que l'étant vient à la présence tout en se tenant en retrait. Plus fortement, Gadamer dira:

C'est ainsi que la consistance et la réserve contenue de l'œuvre d'art sont le gage et la vérification de la thèse universelle de la philosophie heideggérienne selon laquelle l'étant se tient lui-même en réserve quand il s'avance dans l'ouvert de la présence.²⁶

L'œuvre d'art comme espace de jeu dans lequel l'étant se porte à la présence est la vérité dont parle Heidegger dans la thèse : «L'art est la mise en œuvre de la vérité.». Si la vérité est celle de la venue à la présence de l'étant, sa structure est celle du combat entre l'ouverture d'un monde et le se-retirer de la terre. Maintenant que nous avons défini de quelle vérité il s'agit et quelle est sa structure, nous devons prêter une oreille plus attentive à ce que dit la thèse : l'art est la mise en œuvre de la vérité. Que signifie, au juste, la mise en œuvre?

2) La mise en œuvre de la vérité

Puisque notre travail cherche à montrer ce que signifie la vérité de l'œuvre d'art, il est essentiel de nous attarder plus longuement sur cette thèse. Maintenant que la vérité a été comprise comme la venue à la présence de l'étant, il nous est possible de revenir à la thèse première de Heidegger qui stipule que l'art est la mise en œuvre de la vérité. Deux lectures possibles se trouvent au cœur de cette thèse. Il est possible d'entendre la vérité comme « sujet » de la mise en œuvre ou comme « objet ». D'ailleurs, Heidegger est lui-même au courant de cette ambiguïté au cœur de sa thèse :

L'art est la mise en œuvre de la vérité. Ici se cache une ambiguïté essentielle : la vérité est à la fois sujet et objet de la mise en œuvre. Mais «sujet » et « objet» sont ici des noms inappropriés.²⁷

²⁶ Gadamer, La vérité de l'œuvre d'art, in *Les chemins de Heidegger*, Paris, Vrin, 2002, trad. Jean Grondin, p.126.

²⁷ HW, p.88

Néanmoins, il nous semble primordial d'analyser plus longuement cette thèse afin de mieux déterminer ce qu'elle contient. Nous utiliserons temporairement les catégories de sujet et d'objet à titre de principe heuristique. Par la suite, nous expliquerons pourquoi ces catégories sont des noms inappropriés.

Commençons l'analyse de la mise en œuvre par le génitif subjectif. Si l'on pense la mise en œuvre de la vérité à partir du génitif subjectif, c'est la vérité qui se met elle-même en œuvre. Il s'agit alors du «se-mettre-en-œuvre» de la vérité.²⁸ Dans cette optique, l'art est l'opération par laquelle la vérité elle-même se met en œuvre, c'est-à-dire s'élève elle-même à la présence dans un étant (l'œuvre d'art) et advient. La vérité est *à l'œuvre dans* l'œuvre d'art. Considérée à partir du génitif subjectif, la thèse de Heidegger nous laisse comprendre que c'est la vérité qui effectue un «travail». La mise en œuvre ainsi comprise, une question deviendra incontournable : comment et par quelle nécessité la vérité advient-elle dans l'œuvre d'art?²⁹

Si l'on considère le génitif objectif, il s'agira alors du «mettre en œuvre la vérité», c'est-à-dire porter la vérité au niveau de l'œuvre d'art. Ce n'est donc plus la vérité qui se porte à l'œuvre, mais nous qui portons la vérité à l'œuvre d'art. Porter la vérité à l'instance d'une œuvre, c'est créer une œuvre d'art, mais aussi se porter à la vérité d'une œuvre d'art. Autrement dit, penser la mise en œuvre de la vérité à partir du génitif objectif, c'est penser notre rapport à la vérité. Il existe deux rapports possibles à l'œuvre d'art : soit sa création, soit sa «réception»³⁰. Penser la mise en œuvre de la vérité exigera donc de penser ce que sont la création et la «réception» de l'œuvre d'art. À ce sujet, comme nous le verrons par la suite, les deux versions de *L'Origine de l'œuvre d'art* ne s'accorderont pas.

²⁸ HW, p.97 in Le supplément de 1960.

²⁹ Voir le chapitre 4 section 5

³⁰ Nous utilisons les guillemets parce que la réception de l'œuvre d'art est un terme contemporain (par exemple «esthétique de la réception») qui changera d'appellation à partir de la caractérisation de la vérité que donnera Heidegger pour chacune des versions.

La thèse selon laquelle l'art est la mise en œuvre de la vérité offre donc deux lectures possibles, la vérité comme sujet ou objet de la proposition. Pourtant, Heidegger lui-même soutient que ces noms sont inappropriés. Il revient à nous de montrer pourquoi il en est ainsi. Si sujet et objet sont de mauvais termes pour penser la mise en œuvre de la vérité, c'est parce que la thèse heideggérienne veut précisément penser **ensemble** et la manifestation de la vérité et le rapport à cette vérité. Dans l'expression « la mise en œuvre de la vérité » se déploient à la fois l'advenir de la vérité et notre rapport avec elle. Réduire la thèse à l'un de ses génitifs revient à refuser ce qui justement tente d'être pensé : l'advenir de la vérité et notre rapport à elle – ensemble. Comme nous le disions plus tôt³¹, l'essai sur l'œuvre d'art a justement pour projet de penser l'être comme événement, événement auquel nous participons.

Penser l'œuvre d'art sera donc penser l'advenir de la vérité et notre rapport à cette vérité. Pour chaque version du texte heideggérien, nous tenterons de déterminer comment la vérité advient et quel est notre rapport avec elle. Évidemment, puisque peu d'entre nous ont accès à la version de 1935, nous prendrons le temps d'explicitier les différentes articulations qui la structurent. Par la suite, nous ferons de même avec la version de 1936 pour confronter les deux versions et ainsi mettre en lumière les divergences.

3) La vérité de l'œuvre d'art en 1935

Dans un premier temps, nous avons exposé la thèse centrale de *L'Origine de l'œuvre d'art* : « L'art est la mise en œuvre de la vérité. » Au cœur de cette thèse se rassemble à la fois l'advenir de la vérité et notre rapport avec elle. Nous avons aussi précisé que la vérité se comprend comme le combat entre terre et monde, combat où l'étant apparaît en tant que tel ou tel. Il est désormais temps d'entrer encore plus profondément dans cette thèse. Puisque la version de 1935 est moins connue, nous montrerons les différentes articulations de cette version. Il s'agira de mettre en

³¹ Voir introduction, p.4

place une intelligence de la version de 1935, pour ensuite la comparer à la version de 1936. Nous prendrons pour point de départ l'interprétation de ce qu'est la vérité en 1935, pour ensuite déterminer à qui s'adresse cette vérité. Une fois la vérité et son «public» définis, nous tirerons au clair notre relation à l'œuvre d'art pour déterminer comment la vérité advient. Avant de passer à la version de 1936, nous prendrons aussi le temps de déterminer le lieu de la vérité, question qui sera problématique lors de la confrontation entre les versions.

3.1) Le «public» de l'œuvre d'art

Si la thèse selon laquelle l'art est la mise en œuvre de la vérité est commune aux deux versions de *L'Origine de l'œuvre d'art*, la version de 1935 ne se contentera pas seulement de dire que la vérité de l'œuvre d'art est une ouverture ou une éclaircie. Cette ouverture sera comprise plus précisément comme l'être-ouvert du Là. Voyons comment Heidegger introduit cette interprétation:

Le monde ouvert cherche à captiver la terre dans un ajointement mondain; la terre attire en retour le monde en soi et l'entraîne vers son fond obscur. Dans cette disjonction conjoignante du litige (*Streit*) s'ouvre un ouvert. Nous l'appelons le Là. Il est l'espace de jeu où, pour la première fois, s'engage et apparaît l'étant singulier en tant qu'ainsi ou ainsi manifeste. Cet être-ouvert du Là (*Offenheit des Da*) est l'essence de la vérité.³²

En 1935, l'espace de jeu où apparaît l'étant, à savoir la vérité, est compris comme l'ouverture du Là. Nous devons déterminer à qui s'adresse cette ouverture et selon quelle modalité elle advient à partir de cette interprétation de la vérité comme être-ouvert du Là. Dans le langage de Heidegger, ces deux questions prennent la formulation suivante :

« Mais ce Là, comment est-il? Qui assume-t-il la charge d'être ce Là? »³³

³² OdO, p.35 Il est à noter que Martineau traduit le mot allemand *Streit* par litige. La traduction de Brokmeier préférera le terme combat.

³³ OdO, p.35

La deuxième question, qui assume la charge d'être ce Là, demande à qui s'adresse la vérité de l'œuvre d'art, c'est-à-dire à qui s'adresse l'ouverture du Là. La réponse à cette question est assez simple. Celui qui assume la charge d'être ce là, c'est précisément celui qui *est* le Là, c'est-à-dire l'être-là (*Da-sein*). Si l'œuvre d'art ouvre le Là, elle s'adressera à celui qui *est* le Là. La vérité de l'œuvre d'art s'adresse donc à l'être-là. Soit, mais le concept d'être-là se réfère à qui?

S'il est facile de savoir à qui s'adresse l'œuvre d'art, il n'en demeure pas moins qu'il faut mieux déterminer de quel être-là il retourne. En effet, on peut considérer qu'il existe deux possibilités pour l'humanité d'être le Là. Soit sous un mode collectif ou individuel. La version de Fribourg (1935) privilégiera la modalité collective de l'humanité en insistant sur le peuple comme «public» de l'œuvre d'art. Dès les premières lignes de son essai, Heidegger prendra parti :

Des œuvres sonores, des œuvres de langue nous sont présentes. Ces œuvres proviennent des époques les plus diverses; elles appartiennent à notre peuple et à des peuples étrangers.³⁴

Cette thèse, à savoir que l'œuvre d'art s'adresse à des peuples, est présente non seulement dans la version de 1935, mais aussi dans *Approche de Hölderlin*.³⁵ Pourtant, il est contre intuitif de dire que les œuvres d'art s'adressent *directement* à une totalité telle qu'un peuple. Lorsqu'une œuvre est créée, elle ne rejoint que très rarement l'ensemble d'un peuple. On peut donc se poser la question suivante : par quelle nécessité Heidegger détermine-t-il le «public» de l'œuvre d'art comme l'être-là d'un peuple?

Évidemment, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, l'exemple du temple de Zeus va dans le sens de cette thèse. Un temple ne s'adresse pas à des

³⁴ OdO, p.21 Il est à noter que l'année suivante, le même passage ne spécifiera plus que les œuvres d'art appartiennent (*sie gehören*) au peuple. Plus sobrement, il soutiendra que « Les œuvres d'art des époques et des peuples les plus divers sont logées dans les collections et les expositions.». HW, p.15

³⁵ Heidegger, *Approche de Hölderlin*, Paris, Gallimard, 1962, trad. Corbin

individus en particulier, mais bien au peuple en son entier. Par contre, on ne peut pas dire que tous les exemples de Heidegger pointent dans cette direction. Dans la version de 1936, deux exemples semblent contredire cette thèse. D'abord, on voit difficilement comment un peuple pourrait être le Là de *La Fontaine romaine* de Meyer.³⁶ On ne voit pas non plus comment un peuple pourrait séjourner dans la vérité du tableau de Van Gogh : deux souliers dans une chambre ouvrant l'être de l'instrument (*Zeug*).³⁷

Alors, pourquoi l'œuvre d'art s'adresserait-elle à des peuples? Pour répondre à cette question, il faut se rappeler ce qu'ouvre l'œuvre d'art. L'œuvre d'art est l'effectivité du combat entre terre et monde, et le monde est ce réseau de signification par lequel l'étant apparaît. Dès lors, justifier pourquoi l'œuvre s'adresse à un peuple, c'est justifier pourquoi le monde de l'œuvre d'art concerne d'une façon privilégiée un peuple plutôt que des individus. Dans la version de 1935, aucun argument explicite ne dira pourquoi le monde de l'œuvre d'art s'adresse à un peuple. Pourtant, Heidegger prendra toujours le parti du peuple :

Le monde n'est jamais le «monde de tout le monde» d'une humanité en général, et pourtant tout monde désigne toujours l'étant en son tout. Son monde – c'est à chaque fois pour un peuple ce qui lui est dévolu.³⁸

La version de 1935 avance que l'œuvre d'art s'adresse à un peuple. Pourtant, aucune justification provenant de l'œuvre elle-même élargit le «public» d'une œuvre au peuple. À la défense de Heidegger, on pourrait avancer qu'il ne tente pas de penser l'art en général, mais bien plutôt le *grand art*.³⁹ Or l'art considéré dans sa plus haute destination consiste à l'ouverture d'un monde et au se-refermer de la terre qui seront la mesure pour un temps, thèse que confirme Heidegger :

³⁶ HW, p.38

³⁷ HW, p.33-34

³⁸ OdO, p.35-37

³⁹ OdO, p.21. Pour explorer cette distinction, voir Bruin, Heidegger and The Two Kind of Art, in *Journal of aesthetics and art criticism*, 1994; 52 (4); p.447-457

Grand est un art lorsqu'il porte son essence à son plein déploiement, c'est-à-dire met en son œuvre *la* vérité qui doit devenir la mesure pour un temps.⁴⁰

Si l'essai de Heidegger veut penser le grand art, celui qui ouvre les grands mondes historiques, alors il est plausible de penser que l'œuvre d'art ne s'adressera pas à quelques individus, mais à un peuple. Sans être un argument décisif, l'orientation du questionnement de Heidegger justifie que le «public» d'une œuvre ne se restreigne pas seulement à des individus.

Si le peuple constitue le «public» privilégié de l'œuvre dans la version de 1935, nous verrons qu'il n'en sera plus ainsi pour la seconde version de *L'Origine de l'œuvre d'art* : l'œuvre d'art s'adressera non seulement au peuple, mais plus précisément au garant de l'œuvre d'art.⁴¹

Nous savons désormais à qui s'adresse l'œuvre d'art puisque celui qui assume la charge d'être le Là ouvert par l'œuvre d'art est l'être-là d'un peuple. Par contre, ce qui n'est pas encore questionné, c'est pourquoi Heidegger pense notre relation à l'œuvre d'art comme une tâche à assumer. Maintenant que le «public» de l'œuvre d'art est déterminé, il est nécessaire de préciser notre rapport à cette dernière.

3.2) La relation entre le peuple et l'œuvre d'art

Pourquoi notre relation à l'œuvre est-elle une tâche? Répondre à ce questionnement, c'est questionner notre relation à l'œuvre d'art et notre rapport à la vérité. Dans quel rapport se trouvent l'être-là et le Là ouvert par l'œuvre d'art? Puisque la vérité est l'être-ouvert du Là et qu'elle s'adresse à l'être-là, nous savons d'avance que penser notre relation à la vérité équivaudra à penser la relation entre l'être-là et le Là. Dans la mesure où l'essai de *L'Origine de l'œuvre d'art* tente de penser la vérité à partir de l'œuvre d'art, il nous faudra, pour éclaircir notre rapport

⁴⁰ OdO, p.49

⁴¹ Chapitre 4, section 4

à la vérité, mieux comprendre la vérité elle-même (l'ouverture du Là) pour nous tourner ensuite vers notre rapport avec elle.

Par le combat entre terre et monde, l'œuvre d'art ouvre un Là. Le Là est cet espace de jeu où l'étant apparaît pour la première fois en tant que tel ou tel.⁴² Lorsqu'une œuvre d'art est, une transformation advient dans la façon dont l'étant se manifeste à nous. Autrement dit, l'étant n'apparaît plus de la même façon qu'auparavant. L'ouverture d'un Là suggère ainsi une rupture, une fracture dans ce qui était jusqu'à aujourd'hui coutumier, familier. Heidegger parlera d'un «autrement que d'habitude» libéré par l'œuvre d'art.⁴³ La rencontre d'une œuvre d'art comporte toujours une certaine dimension de choc, de déstabilisation. L'étant ne se manifeste plus comme auparavant ou, comme le dit Heidegger :

Mais lorsque l'étant apparaît comme tel, alors et aussitôt ce qui était jusqu'ici bien connu se révèle n'être que surface, apparence, confusion.⁴⁴

Ainsi, l'œuvre d'art, par cette nouveauté qu'elle fait apparaître, nous ébranle, nous déstabilise. Pourtant, si l'œuvre d'art s'impose à nous comme un choc, on ne voit plus pourquoi il s'agit d'une tâche à assumer. Comment cet «autrement que d'habitude» pourrait-il être une tâche à assumer? Pour comprendre cette dimension de notre relation à l'œuvre d'art, il faut bien comprendre que le Là ouvert par l'œuvre d'art n'est nul autre que le Là d'un peuple. Le peuple *est* ce Là ouvert par l'œuvre d'art. Si l'œuvre d'art ouvre le Là que nous sommes, rencontrer une œuvre d'art, c'est assister au dévoilement de ce que nous sommes. En d'autres termes, puisqu'il *est* le Là, le peuple s'ouvre, par l'œuvre d'art, à ce qu'il est déjà. Si l'œuvre d'art nous dérange, elle nous rapporte aussi à qui nous sommes. C'est pourquoi Heidegger dira :

⁴² OdO, p.35

⁴³ OdO, p.41 La traduction est modifiée. Martineau préfère traduire «Anders wie Sonst» par autrement qu'autrement.

⁴⁴ OdO, p.35

Dans le projet poétique, en effet, ce n'est pas simplement cet «autrement que d'habitude» qui est ouvert, mais l'être-ouvert – qui est toujours tel pour un Là – qui est pré-jeté au Là, ou à celui qui *est* le Là.⁴⁵

L'œuvre d'art, dans la mesure où elle fait apparaître autrement l'étant, nous ébranle. Mais, en même temps, puisque nous sommes le Là ouvert par l'œuvre d'art, l'œuvre d'art révèle qui nous sommes. La question de savoir pourquoi Heidegger considère la vérité de l'œuvre d'art comme une tâche à assumer trouve ici sa réponse. Nous porter nous-mêmes au Là ouvert par l'œuvre d'art, c'est se porter à soi-même. Dès lors, répondre de l'œuvre d'art, c'est répondre de ce que nous sommes, c'est répondre de soi-même. Assumer le Là de l'œuvre d'art, c'est assumer notre propre identité, c'est devenir soi-même. La relation à l'œuvre d'art est donc une tâche dans cette mesure où devenir soi-même est considéré comme une tâche.

La relation à l'œuvre d'art se trouve maintenant mieux déterminée. L'œuvre d'art, par la nouvelle apparition de l'étant, ébranle notre rapport coutumier à l'étant. Mais, en même temps, puisque le peuple *est* ce Là ouvert par l'œuvre, cette dernière révèle qui nous sommes. Cette relation est une tâche dans la mesure où Heidegger interprète le devenir soi-même comme une tâche. Toutefois, il est possible de remettre en question cette interprétation. En effet, en quoi devenir soi-même est-il une tâche? Qu'est-ce qu'il y a de «pesant» dans l'ouverture d'une nouvelle vérité? À titre de contre-exemple, prenons les nuits de la poésie au Québec dans les années soixante-dix. N'était-ce pas une nouvelle vérité, une nouvelle identité, qui s'ouvrait dans un esprit festif et contestataire au peuple québécois? Dire que devenir soi-même est une tâche, c'est choisir la ligne dure puisque devenir soi-même, se révéler à soi-même, peut tout aussi bien être un événement festif – une célébration.

D'une façon plus générale, en questionnant notre relation à l'œuvre d'art, nous avons vu se manifester la fonction de l'œuvre d'art. Si elle ouvre un autrement que

⁴⁵ OdO, p.41 Nous avons modifié la traduction. Voir note 42.

d'habitude, c'est pour mieux nous dévoiler qui nous sommes. Donc elle a pour fonction de nous révéler à nous-mêmes. Heidegger mettra beaucoup d'accent sur cette dernière dimension de l'œuvre d'art en soulignant en italique que :

*L'art porte la vérité au provenir tandis qu'il met fondativement en œuvre une manifesteté du Dasein.*⁴⁶

En questionnant la vérité à l'œuvre dans l'œuvre d'art, nous avons compris que l'œuvre d'art ouvre le Là que nous sommes. Puisqu'il en va d'une ouverture du Là que nous sommes, la relation à l'œuvre d'art se comprend comme une tâche à assumer, à savoir celle de devenir soi-même. Corollairement, en prenant en compte l'insistance de Heidegger sur cette dimension de l'œuvre d'art, nous concluons que l'œuvre d'art a pour principale fonction de révéler l'être-là à lui-même. Cette conclusion, nous la partageons avec Taminiaux. Dans son livre, *Lectures de l'ontologie fondamentale*, il conclura que « Le projet poétique ne fait donc, en définitive, que révéler ce *Dasein* à lui-même. »⁴⁷

Dans les deux dernières sections, nous avons montré à qui s'adressait l'œuvre d'art en 1935 : elle s'adresse à un peuple. Nous avons ensuite précisé et expliqué dans quelle relation se trouve le peuple et l'œuvre d'art. L'œuvre d'art se présente comme une tâche à assumer puisque se porter à la vérité de l'œuvre d'art, c'est se porter à ce que nous sommes, c'est devenir soi-même. Ce qu'il nous reste à questionner, c'est la première question que nous avons laissée en plan. « Mais ce Là, comment est-il? » Comment l'ouverture du Là advient-elle?

3.3) La modalité de l'advenir de la vérité

Pour apercevoir la modalité par laquelle advient la vérité, il s'agit de bien suivre les différents moments que nous avons rencontrés dans la section précédente. D'abord, l'œuvre d'art nous déporte de nous-même par la nouvelle manifestation de l'étant

⁴⁶ OdO, p.43

⁴⁷ Taminiaux, *Lectures de l'ontologie fondamentale*, Grenoble, Millon, 1989, p.294

qu'elle met en oeuvre. Le coutumier et le familier sont ébranlés par la nouvelle guise de l'étant selon laquelle il se manifeste. En même temps, l'œuvre d'art nous rapporte à ce que nous étions, tout cela en nous portant à notre présent, à ce Là que nous étions *déjà*, sans le savoir. En un mot, l'œuvre d'art nous déporte de nous-mêmes dans la nouvelle manifestation de l'étant à venir et nous rapporte à nous-mêmes dans ce que nous étions et sommes aujourd'hui. Ce déport et report de l'être-là, Heidegger les interprétera à partir de la temporalité :

Son monde – c'est à chaque fois pour un peuple ce qui lui est dévolu. Tandis que cette tâche s'ouvre dans le pressentiment et dans le courage du sacrifice, dans l'agir et le concevoir, le peuple est captivé dans son avenir – il *est* avenant. (...) Emporté dans ce qui lui est à venir et re-porté dans ce qu'il a été, il se porte jusqu'à son présent. Ce provenir en soi unitaire est l'essence de l'histoire.⁴⁸

Par l'œuvre d'art, l'être-là est emporté vers ce qui lui est à venir (*Künftiges*), reporté sur ce qu'il a été (*Gewesenes*) pour se porter à son présent (*Gegenwart*).⁴⁹ Le futur, le passé et le présent se rassemblent par l'être-là. C'est par cette totalisation des dimensions du temps que le peuple assume la tâche d'être le Là, que la vérité *est*. Il est à remarquer que les trois extases de la temporalité constitutives de l'être-là propre à *Être et temps* se retrouve ici de manière transposée.⁵⁰ Ils réapparaissent en 1935 sous la forme de *Künftiges, Gewesenes et Gegenwart*. En d'autres termes, comme c'était le cas pour *Être et temps*, la vérité (l'ouverture du Là) advient par l'articulation des dimensions du temps effectuée par l'être-là. Plus fondamentalement, comme l'indique Heidegger, puisque la totalisation des dimensions du temps est l'essence de l'histoire, l'on peut dire que la vérité advient sur le mode de l'historisation de l'histoire.⁵¹ Sans entrer plus profondément dans la conception heideggérienne de l'histoire, il importe ici de bien comprendre l'importance de l'être-là dans l'advenir de la vérité.

⁴⁸ OdO, p.37

⁴⁹ OdO, p.37

⁵⁰ Heidegger, *Être et temps*, France, Authentica, 1985, trad. E. Martineau, par.65

⁵¹ Taminiaux, *Lectures de l'ontologie fondamentale*, Grenoble, Millon, 1989, p.293

L'histoire n'est pas le passé, et encore moins le présent, mais de manière primaire et décisive, le sur-saut qui s'empare de ce qui est dévolu. (...) L'être-ouvert du Là, la vérité n'est que comme histoire. Et ne peut jamais être historial, c'est-à-dire avenant-étant-été-présent au sens indiqué qu'un peuple.⁵²

Ce qu'il faut bien remarquer, c'est que le temps provient ici de l'être-là. L'être-là est celui qui totalise le temps et donc est historial. Il est ce sur-saut qui s'empare du dévolu, totalise les dimensions temporelles et fait en sorte que l'histoire recommence. Si l'œuvre ouvre le Là, c'est l'être-là qui temporalise cette ouverture et l'assume. C'est lui qui *est* ce Là. Est-ce à dire que l'œuvre d'art n'y est pour rien? Est-ce que l'œuvre d'art a seulement pour fonction de révéler l'être-là à son Là?

Cependant, rappellera Heidegger, le Là ne peut être assumé et soutenu que si son ouverture est proprement œuvrée, et cela à chaque fois selon l'ampleur, la profondeur et l'orientation de cet acte d'ouvrir. Or, l'art en tant que mise en œuvre de la vérité est une guise unique en laquelle l'ouverture du Là est œuvrée et la possibilité d'être ce Là fondée.⁵³

L'œuvre d'art ne fait pas que révéler l'être-là à son Là. Plus largement, l'œuvre d'art fonde la possibilité pour un être-là d'être un Là. Par la fondation d'un Là, l'œuvre d'art révèle à l'être-là ce qu'il est et définit ses possibilités. Mieux : l'œuvre d'art ne fera pas que révéler le Là de l'être-là, elle se jettera vers lui pour qu'il devienne ce qu'il est. Comme le dira Heidegger :

Dans le projet poétique, en effet, ce n'est pas simplement cet «autrement que d'habitude» qui est ouvert, mais l'être-ouvert – qui est toujours tel pour un Là – qui est pré-jetée au Là, ou à celui qui est le Là. Et c'est seulement par une telle pré-jection que le *Dasein* devient avenant, c'est-à-dire historial. Le projet poétique est ad-jeté (zu-geworfen) au Dasein.⁵⁴

⁵² OdO, p.37 (Je souligne.)

⁵³ OdO, p.37

⁵⁴ OdO, p.41. (Je souligne.)

Littéralement, le projet poétique se jette vers (*zu-geworfen*) l'être-là et c'est seulement par cette pré-jection que l'être peut articuler les dimensions du temps. Par là, l'œuvre d'art est un mode insigne par lequel il est possible pour un être-là de se porter à son Là en devenant historial.

L'œuvre d'art se jette vers l'être-là pour ouvrir le Là, pour permettre à l'être-là de devenir ce qu'il est. Ainsi pensée, l'œuvre d'art constitue un appel au peuple pour qu'il mette en branle la vérité ouverte par elle. Ainsi Heidegger peut parler d'une tâche à assumer. Si l'œuvre d'art fonde une modalité, pour un peuple, d'être le Là, il en revient au peuple de faire advenir la vérité en assumant ce qu'il est par la totalisation des dimensions du temps. Autrement dit, la vérité est fondée par l'œuvre d'art, mais seulement le peuple peut la faire advenir. Sans le peuple, la vérité ne saurait être. L'ouverture du Là requiert l'être-là pour advenir.

Au passage, il est à noter ici la présence de deux concepts très importants dans *Être et temps*. En effet, l'utilisation du doublet projet – jeté était central dans *Être et temps*. D'une certaine manière, on retrouve la même articulation dans la version de 1935 que dans *Être et temps*. Pour ce qui est de la version officielle de *L'Origine de l'œuvre d'art*, elle reprendra aussi le concept de projet (*Entwurf*).⁵⁵ Toutefois, même si le projet poétique (*dichtender Entwurf*) apparaît déjà en 1935⁵⁶, il ne sera plus relié à sa contrepartie (*Geworfenheit*) dans la version de 1936.

Pour confirmer cette lecture, à savoir que le Là doit être assumé pour être, nous proposons de nous tourner vers le concept de monde et son articulation avec le peuple. En effet, puisque l'œuvre d'art est l'ouverture d'un monde et que nous séjournons dans ce monde comme dans notre Là, la même articulation devrait venir à jour.

⁵⁵ Nous notons trois occurrences : *lichtender Entwurf* (HW, p.82), *entwerfendes Sagen* (HW, p.83), *dichtender Entwurf* (HW, p.85).

⁵⁶ Il apparaît à trois reprises à la page 40 de l'Odo.

3.4) Articulation entre le monde et le peuple

La première chose à remarquer à propos du monde de l'œuvre d'art, c'est l'article indéfini que Heidegger joint au concept de monde. Heidegger ne dit plus **le monde** comme dans *Être et temps*⁵⁷, il nous dit plutôt :

(...) l'unité de ces rapports où s'ajointent la naissance et la mort, l'heur et le malheur, la victoire et l'humiliation, l'unicité et le déclin d'un peuple. L'unité régnante de ces rapports, nous l'appelons un monde.⁵⁸

Pourquoi soudainement le déterminant est-il changé? Répondre à cette question, c'est suivre ce que l'œuvre d'art donne à penser au sujet du concept de monde. Ce que donne à penser le temple grec, c'est que le monde, c'est-à-dire l'ensemble des rapports ouverts par l'œuvre, est propre à ce temple. Ce que veulent dire naissance et mort, victoire et humiliation, heur et malheur, est propre au temple grec. Ces mêmes rapports, lus à partir d'un temple hindou ou d'une synagogue, ne diront pas la même chose. Penser le monde d'une œuvre d'art, c'est toujours penser *un* monde. Et même plus. Dire un monde, cela donne à penser qu'il y a *des* mondes et, pourquoi pas, plusieurs mondes *simultanément*.

Le monde d'une cathédrale romaine n'est pas le même que celui d'un temple bouddhiste. Pourtant, ces mondes ont co-existé dans l'histoire. Sur notre planète, plusieurs mondes sont et chacun rend manifeste l'étant à sa guise. Si la pluralité des mondes est admise, il devient nécessaire de penser la possibilité de leur co-existence. Si chaque monde ouvre la totalité des étants, comment peuvent-ils co-exister?

Les mondes peuvent co-exister dans leur prétention à ouvrir la totalité de l'étant parce qu'ils ne combattent pas entre eux pour la décision de l'étant, mais s'adressent plutôt à un peuple. Comme le disait précédemment Heidegger, «Le

⁵⁷ Heidegger, *Être et temps*, France, Authentica, 1985, trad. Martineau, par.14

⁵⁸ OdO, p.27 (Je souligne.)

monde n'est jamais le «monde de tout le monde», d'une humanité en général, et pourtant tout monde désigne toujours l'étant en son tout. Son monde – c'est à chaque fois pour un peuple ce qui lui est dévolu.»⁵⁹ Le monde ne flotte pas au-dessus de nos têtes, mais il est toujours celui d'un peuple. C'est parce qu'il en va toujours pour un peuple de *son* monde que plusieurs mondes peuvent co-exister. Sans un peuple, le monde de l'œuvre d'art ne peut advenir. De la même façon, le Là de l'œuvre d'art ne peut advenir que si un peuple s'en saisit.

Autrement dit, que l'on pense notre rapport à l'œuvre d'art à partir du concept de monde ou du Là, il apparaît qu'ils ne peuvent être que si un peuple les assume. Si la vérité est ouverte par l'œuvre d'art, elle advient par le peuple. Par ces analyses, il faut bien remarquer que la version de 1935, comme ce sera le cas pour la version de 1936, pense la vérité comme la donation historique d'un Là, c'est-à-dire la vérité comme événement, un événement auquel nous participons. Toutefois, si la vérité advient en 1935 parce que l'être-là d'un peuple s'en saisit, nous verrons que la version de 1936 effectuera un déplacement en donnant plus d'importance à l'événement en tant que tel qu'au saisissement de la vérité par l'être-là. Nous verrons que la vérité n'advient pas parce qu'un peuple s'en saisit, mais surtout parce qu'il est de l'essence même de la vérité d'advenir.⁶⁰

Dans cette section et la précédente, nous voulions montrer comment la vérité advient. À la question quel est le mode du Là, Heidegger répond : l'ouverture du Là est sur le mode de l'historisation de l'histoire. La vérité advient lorsque le peuple se saisit de la vérité en totalisant les dimensions du temps. En d'autres termes, c'est par la temporalité de l'être-là que la vérité advient, que l'être-là se porte au Là ouvert par l'œuvre d'art.

⁵⁹ OdO, p.35-37

⁶⁰ Voir chapitre 4, section 1.

3.5) Le lieu de la vérité

Si nous savons comment la vérité *est*, c'est-à-dire advient, autre chose doit attirer notre attention. Vu l'importance donnée à l'être-là dans l'advenir de la vérité (seul l'être-là est considéré comme historial), nous proposons ici de chercher quel est le lieu de la vérité. En effet, l'œuvre d'art est une manifestation de la vérité. Cette vérité est comprise comme l'être-ouvert du Là. Or, qu'est-ce que le Là, sinon un lieu? La question dans laquelle nous voudrions séjourner est la suivante : quel est le lieu de la vérité? Est-ce que la vérité a pour lieu l'œuvre d'art ou plutôt l'être-là?

Pour mieux déterminer le lieu de la vérité, nous devons revenir à la première question à laquelle nous avons tenté de répondre. Qui assume la tâche d'être ce Là? Lorsque Heidegger demande qui assume la charge d'être ce Là, il demande où le Là trouve sa station⁶¹. Comme si, déjà, il était entendu que ce Là ne pouvait advenir dans l'œuvre d'art. Corollairement, la vérité advient seulement par l'être-là qui se saisit de cette vérité. Le lieu de la vérité n'est donc pas dans l'œuvre d'art, mais bien au cœur de l'être-là. L'être-là *est* ce Là. Dans cette mesure, il nous faut conclure que l'être-là est le lieu de la vérité.

Bien que Heidegger articule le Là ouvert et fondé par l'œuvre et l'être-là qui temporalise cette vérité qu'il est, il n'en demeure pas moins que cette thèse est étrange. En effet, dire que le lieu de la vérité est l'être-là, c'est dire que la vérité ne trouve pas sa station dans l'œuvre d'art. L'œuvre d'art ne peut assumer elle-même ce qu'elle ouvre! Pourtant, n'est-ce pas l'œuvre qui contient l'ouverture du Là? La vérité ne se trouve-t-elle pas dans l'œuvre d'art comme telle? Pourquoi ne peut-elle pas contenir la vérité sans qu'un être-là s'en saisisse? Ces questions ne sauraient être abordées sans que la version de 1936 vienne nous éclairer à ce sujet.⁶²

⁶¹ Nous pensons ici la station en réponse au concept allemand de *Stand*. Dans la version de 1936, Heidegger insistera sur le concept d'instance, de contenance de l'œuvre d'art.

⁶² Voir chapitre 4, section 6

3.6) Récapitulation du chapitre

Au cours de ce chapitre, nous avons vu à qui s'adressait l'œuvre d'art, quelle était notre relation avec la vérité ouverte par l'œuvre d'art et comment cette vérité advient. Si l'œuvre d'art ouvre le Là, elle s'adresse à l'être-là d'un peuple. Une fois compris que le Là est cet espace de jeu dans lequel apparaît pour la *première fois* l'étant en tant que tel ou tel, l'ouverture du Là se trouvait d'emblée comprise comme un choc. Un choc qui déporte l'être-là de lui-même pour, en même temps, le ramener à soi puisqu'il *est* ce Là. Par ce déport et ce report, le mode d'advenir de cette vérité a été déterminé comme la totalisation des dimensions du temps, c'est-à-dire comme l'historisation de l'histoire. Dès lors, l'œuvre d'art constitue une guise unique par laquelle la vérité est fondée, vérité qui demande à être assumée, qui trouve sa station dans l'être-là. Si les articulations principales de la version de 1935 sont maintenant visibles, il est grand temps de nous tourner vers la version de 1936.

4) La vérité de l'œuvre d'art en 1936

L'essai *L'Origine de l'œuvre d'art* a pour but de penser la vérité de l'œuvre d'art. La tâche se trouve ici double⁶³ : d'une part décrire adéquatement l'œuvre d'art et d'autre part construire un concept de vérité qui y réponde. La version de 1935, comme celle de 1936, s'accorderont sur la définition et la structure de la vérité. L'œuvre d'art est l'effectivité du combat entre terre et monde par laquelle est conquise la présence de l'étant. Par contre, les deux versions ne s'accorderont plus sur le «public» de l'œuvre d'art et sur le mode d'advenir de la vérité. Conformément au projet de *L'Origine de l'œuvre d'art*, nous partirons de l'œuvre d'art, de la vérité à l'œuvre dans l'œuvre d'art, pour déterminer par la suite comment la vérité advient et quel est son «public».

⁶³ Gadamer, *Les chemins de Heidegger*, Paris, Vrin, 2002, trad. Jean Grondin, p.123

4.1) L'advenir de la vérité ou l'institution dans l'étant

La vérité, en 1935, était interprétée comme l'être-ouvert du Là. Elle advenait par la totalisation des dimensions du temps opérée par l'être-là. Par cette totalisation, l'être-là assumait le Là ouvert par l'œuvre d'art. La version de 1936 ne formulera plus la vérité comme être-ouvert du Là, mais plutôt comme une éclaircie⁶⁴ (*Lichtung*) ou une ouverture⁶⁵ (*Offenheit*). Ce changement de formulation s'accompagnera d'une nouvelle approche pour penser l'advenir de la vérité. La version de 1936 pensera plus profondément l'essence de la vérité en méditant ce que présuppose l'advenir de la vérité sous le mode de l'œuvre d'art. Si la vérité advient sous la guise de l'œuvre d'art, l'on doit se demander pourquoi la vérité peut advenir sous ce mode. Dans les termes de Heidegger : « Qu'est donc la vérité, pour pouvoir ou même pour devoir advenir comme art? »⁶⁶ Heidegger questionne ici ce qui n'était pas en question dans la version de 1935 : pourquoi l'ouverture du Là doit ou peut advenir sous le mode de l'œuvre d'art? À ce nouveau questionnement, Heidegger répond :

L'ouverture de cet ouvert, c'est-à-dire la vérité, ne peut être ce qu'elle est, à savoir cette ouverture, que si elle s'institue elle-même dans son ouvert, et aussi longtemps qu'elle le fait. C'est pourquoi il faut qu'il y ait toujours dans cet ouvert un étant où l'ouverture puisse prendre son instance et sa contenance. Prenant place ainsi elle-même dans l'ouvert, elle tient ouvert celui-ci et le maintient tel.⁶⁷

La thèse heideggérienne s'énonce simplement : l'ouverture (la vérité), par son essence même, présuppose l'institution dans son ouvert (un étant). Essayons de comprendre la source de cette nécessité. L'art est la mise en œuvre de la vérité. La vérité est l'espace de jeu, l'ouverture, dans lesquels l'étant apparaît en tant que tel ou tel. L'essence de l'ouverture tient à ce qu'elle ouvre l'étant. Pour comprendre la nécessité pour l'ouverture de se tenir dans son ouvert, posons la question inverse:

⁶⁴ HW, p.58

⁶⁵ HW, p.68

⁶⁶ HW, p.63

⁶⁷ HW, p.68 (Je souligne.)

que serait une ouverture qui ne se trouverait pas dans son ouvert? Dans ce cas, l'ouverture ne serait pas une ouverture puisqu'elle n'ouvrirait à proprement parler rien. L'ouverture, pour être une ouverture, doit donc se tenir dans l'ouvert qu'elle ouvre. L'ouverture (vérité), pour être une ouverture, doit se tenir dans son ouvert (étant). Autrement dit, la vérité, pour advenir, doit s'instituer dans un étant.

En méditant l'essence de la vérité, Heidegger en vient à la conclusion que la vérité, pour advenir, requiert l'institution dans un étant. Mais comment comprendre cette institution? Heidegger ne comprendra pas cette institution (*Einrichtung*) comme un placer ou un organiser. Il nous dira plutôt que l'institution de la vérité doit être pensée comme une attirance de la vérité pour l'œuvre d'art :

Parce qu'il appartient à l'essence de la vérité de s'instituer dans l'étant pour, ainsi seulement, devenir vérité, il y a dans l'essence de la vérité cette *attraction vers l'œuvre* en tant que possibilité insigne pour la vérité d'avoir elle-même de l'être au milieu de l'étant.⁶⁸

La vérité devient ce qu'elle est (une ouverture) lorsqu'elle s'institue dans son ouvert, à savoir dans notre cas une œuvre d'art. Pour bien saisir l'importance et la difficulté de cette pensée de l'institution de la vérité dans l'étant, il faut bien voir que cette pensée touche au problème de la différence ontologique. En effet, l'ouverture de l'œuvre d'art consiste en la venue à la présence de l'étant. La vérité dont il s'agit ici est celle de l'être. Or, l'être, cette ouverture, ne peut être que si un étant se présente en lui. Mieux : pour que l'être soit, il doit se donner dans un étant. Lorsque Heidegger pense la nécessaire institution de l'ouverture dans son ouvert, il pense la nécessité pour l'être de se manifester dans un étant. Ce que soutient ce raisonnement, c'est que l'être a besoin d'un étant dans lequel il puisse se tenir.

Certains pourront se demander si l'être «est» ici pensé en propre. Penser l'œuvre d'art, est-ce penser l'être de cet étant qui est de révéler l'étant ou est-ce plutôt l'être lui-même que l'on pense? Est-ce que l'œuvre d'art a simplement une fonction

⁶⁸ HW, p.69

ontologique ou est-ce que l'œuvre d'art est un étant où l'être se donne? Comme nous l'avons montré, la version de 1935 penchait vers la première possibilité : l'œuvre d'art a pour fonction d'ouvrir le Là à celui qui est le Là. Pour la version subséquente, Heidegger renvoie à son chemin de pensée et prend parti en faveur de la deuxième possibilité. L'œuvre d'art est un étant où se donne l'être:

Avec ce renvoi à l'ouverture comme s'instituant elle-même dans l'ouvert, la pensée atteint une région qui ne peut être encore exposée ici. Notons toutefois que si l'essence de l'être à découvert de l'étant relève d'une manière ou d'une autre de l'être même (*Sein und Zeit*, par.44), c'est celui-ci, à partir de son essence propre, qui laisse advenir l'espace de jeu de l'ouverture (l'éclaircie du Là), et l'importe comme *tel*, là où tout étant s'épanouit à sa guise.⁶⁹

La version de 1936, sans véritablement trancher, suggère que l'être importe la vérité dans l'œuvre d'art. Autrement dit, l'être se donne dans l'œuvre d'art, la vérité advient dans l'œuvre d'art. Sur la question de l'advenir de la vérité, l'on peut donc dire qu'un déplacement d'accent s'effectue. La version de 1935 insiste sur le point que la vérité advient par la totalisation des dimensions du temps effectuée par l'être-là, alors que la version de 1936 insiste plutôt sur l'être lui-même qui advient dans l'œuvre d'art. Hormis ce changement d'accent dans l'advenir de la vérité entre la version officielle et la version de 1935, nous devons tirer au clair un autre enjeu présent dans cette pensée de l'ouverture s'instituant dans son ouvert.

Ce qui est à remarquer, c'est non seulement qu'il en va de la différence ontologique, mais aussi de notre rapport à la vérité. En effet, dire que la vérité requiert son institution dans une œuvre d'art, c'est dire que la vérité requiert qu'une œuvre d'art soit créée. En d'autres termes, si la vérité requiert un étant pour devenir vérité, alors la vérité requiert la création d'une œuvre d'art. Penser la nécessité pour la vérité de s'instituer dans une œuvre d'art, c'est aussi penser la nécessité pour l'œuvre d'être créée. Comme le confirme Heidegger :

⁶⁹ HW, p.68

L'institution de la vérité dans l'œuvre, c'est la production d'un étant qui n'était point auparavant, et n'advient jamais par la suite.⁷⁰

Si la vérité demande l'institution dans une œuvre d'art, elle requiert par son essence la création de cet étant. Dès lors, nous savons mieux par rapport à quoi nous devons penser notre rapport à la vérité. Le rapport à la vérité doit se penser à partir de l'être-créé de l'œuvre d'art. Contrairement à la version de 1935 où notre rapport à la vérité recouvre principalement le rapport à nous-même, la version de 1936 pense notre rapport à la vérité à partir de l'être-créé. Penser l'advenir de la vérité, c'est penser l'institution de la vérité dans un étant, c'est penser la création de cet étant. Notre attention doit maintenant se tourner vers la création afin de mieux comprendre notre rapport à la vérité. Nous profiterons de l'occasion pour confronter l'interprétation de 1936 et de 1935 au sujet de la création.

4.2) Le créateur et la création

Pour mieux y voir, formulons le problème à partir de la thèse cardinale de *L'Origine de l'œuvre d'art*. L'art est la mise en œuvre de la vérité. Comme nous le disions dans le premier chapitre, la mise en œuvre recouvre à la fois le se-mettre-en œuvre de la vérité, c'est-à-dire l'institution dans un étant de la vérité, et le mettre en œuvre de la vérité, c'est-à-dire porter la vérité à l'instance de l'œuvre, c'est-à-dire la création de l'œuvre d'art. Dans l'expression, la mise en œuvre de la vérité, se trouvait déjà rassemblé le travail de la vérité (l'institution dans l'étant) et notre rapport à la vérité : la création. Autrement dit, penser l'institution de la vérité dans l'étant, c'est aussi penser la création de cet étant. Maintenant que nous voyons un peu mieux comment, à partir de la vérité, la question de la création se pose, voyons ce qu'en disent nos deux versions à l'étude. Dans la version de Francfort (1936), Heidegger nous dira que :

⁷⁰ HW, p.69

Là où la production (*Hervorbringung*) apporte expressément l'ouverture de l'étant, - la vérité -, ce qui est produit est une œuvre. Une telle production, nous l'appelons création (*das Schaffen*). En tant qu'apport, elle est plutôt un recevoir et un puiser à l'intérieur du rapport à l'ouvert.⁷¹

Dans cet extrait, Heidegger définit la création comme la production de l'ouverture de l'étant. Autrement dit, la création est comprise à partir de ce qui est à produire. Si l'œuvre d'art est une manifestation de la vérité, la création est cette production où la vérité se manifeste. Si la création se comprend à partir de ce qui est à produire, il est beaucoup plus difficile de comprendre ce qu'est au juste cette production. La citation précédente indique que la production est un recevoir et un puiser dans le rapport à l'ouvert. Toutefois, ce recevoir et ce puiser sont aussi un apport. Comment concilier cette dimension d'activité (l'apport) et de passivité (recevoir, puiser)? Heidegger, dans son supplément, nous aidera à penser la production (*Hervorbringung*):

Her : en rapprochant de nous, dans l'ouvert; vor : en replaçant dans le déjà présent; donc laisser s'étendre là-devant (*vorliegenlassen*).⁷²

Ce qui est à remarquer, c'est la passivité sur laquelle insiste Heidegger dans son supplément. Laisser s'étendre là-devant, recevoir et puiser, ces expressions décrivent la création dans sa dimension passive. La création laisse s'étendre, reçoit, c'est dire que la création ne provoque pas la vérité, mais la laisse advenir. Autrement dit, c'est par la *liberté* que la vérité advient. Si la création comme acte de liberté est dégagée, il faut bien voir que la subjectivité du créateur n'y est plus pour beaucoup ici. Il s'agit de laisser la vérité advenir. A contrario, la version de 1935 mettra plutôt l'accent sur l'activité créatrice et l'importance du créateur :

Or, soutiendra Heidegger, telle est l'essence du créer : capturer le projet en le supportant, soutenir le litige qui se lève dans l'œuvre, insister dans le domaine insolite de la vérité nouvelle, (...). Le créer ne

⁷¹ HW, p.70

⁷² HW, p.94

se produit que dans la solitude d'une unicité singulière. Par elle, la vérité du *Dasein* historial d'un peuple est décidée.⁷³

Contrairement à la version de 1936, la version de 1935 pense le créateur comme celui qui supporte, soutient la vérité qui s'ouvre. Cette interprétation de la création valorise beaucoup plus la subjectivité du créateur. Un certain prophétisme pointe même à l'horizon. Heidegger nous dit que le créer ne se produit que dans la solitude d'une unicité singulière. Et c'est *par elle* que la vérité d'un peuple est décidée. Autrement dit, c'est par une solitude singulière et unique que la vérité est décidée. Le créateur se présente alors comme un prophète. Le créateur est celui qui, dans la solitude, supporte la vérité à venir. Mais pourquoi le créer nécessiterait une solitude? Pourquoi la vérité requiert une «personnalité» unique? Pourquoi la création ne pourrait pas être collective comme dans le cas d'un temple? Pour répondre de façon convenable à cette question, il serait nécessaire de déterminer en quoi la vérité demande d'un créateur qu'il soit une «unicité singulière». Or, nous ne voyons aucun argument décisif en faveur de cette thèse.

Hormis cette caractérisation du créateur, il se trouve une autre divergence dans la façon de Heidegger de penser la création. Comme nous l'avons vu, la version de 1936 pense la création à partir de ce qui est à produire.⁷⁴ En 1935, la création sera pensée à partir du commencement :

Mais qu'est-ce enfin que cela : commencer? Réponse : faire le saut dans l'origine. Celle-ci n'est pas constituée par là, mais l'advenir de la vérité est *enduré* dans le fonder poétique. Or, telle est l'essence du créer : capturer le projet en le supportant (...).⁷⁵

Le créateur est en quelque sorte une avant-garde, celui qui est en chemin, qui supporte la vérité nouvelle. Le créateur n'est pas l'origine de la vérité; il est plutôt

⁷³ OdO, p.49

⁷⁴ Voir p.29

⁷⁵ OdO, p.49

l'instigateur du combat de l'œuvre d'art.⁷⁶ Même si la vérité ne relève pas du «pouvoir» du créateur, il est tout de même en avance sur le peuple, il est celui qui supporte ce que le peuple *est* déjà. Il est à noter que cette caractérisation du créateur ne sera plus présente dans la version de 1936. Plus précisément, la version des *Holzwege* ne parlera tout simplement plus des créateurs, elle se concentrera exclusivement sur la création.

Nous étions à la recherche de notre rapport à la vérité. Mettre en œuvre, cela signifie d'une part, pour la vérité, s'instituer dans un étant et, d'autre part, pour nous, la création de cet étant. La nécessité pour la vérité de s'instituer dans un étant recouvrait la nécessité pour une œuvre d'art d'être créée. Notre rapport à la vérité se trouvait alors pensé du côté de l'être-créé. La version de 1936 pensera prudemment la création à partir de ce qui est à produire, c'est-à-dire un advenir de la vérité. Comme production, la création est un puiser et un recevoir dans son rapport à l'œuvre d'art. Ainsi définie, la création se découvre essentiellement passive : elle laisse la vérité advenir. La vérité, en 1936, advient dans la liberté d'un laisser-être.

Si la version de 1936 pensait la création comme la liberté d'un laisser être, la version de 1935 insiste plutôt sur la création comme activité. Le créateur n'est pas celui qui puise dans ce qui s'ouvre, mais plutôt celui qui endure, supporte, capture la vérité nouvelle qui s'ouvre. Il est l'instigateur du combat entre terre et monde. Nous avons montré qu'un certain prophétisme pointait même à l'horizon. Le créateur est cette unicité singulière par laquelle est décidé ce qu'un peuple sera alors que la version de 1936 ne parle plus des créateurs comme tel. Comparé à la version de 1935, l'on peut donc dire que la version de 1936 délaisse la subjectivité du créateur au profit d'une liberté pensée comme laisser être. La création n'est plus l'instigatrice de l'advenir de la vérité, la création est plutôt la réponse à ce qui ce produit : un advenir de la vérité.

⁷⁶ Dastur, Heidegger's Freiburg Version of the Origin of the Work of Art, in *Heidegger toward the turn*, N.Y., SUNY, 1999, dir. Riser, p.125

Maintenant que nous avons mieux déterminé le premier rapport à l'œuvre d'art (la création), il est temps de nous tourner vers le second rapport à l'œuvre d'art (la «réception»). Pour penser la «réception» de l'œuvre d'art, il s'agira de penser ce que la vérité donne à recevoir. Il s'agira, une fois de plus, de penser ce qu'est la mise en œuvre d'art, pour ensuite déterminer quelle est la modalité de notre «réception» et plus profondément ce qu'est la «réception».

4.3) La préservation de la vérité

En 1935, Heidegger pensait la relation à l'œuvre d'art comme une charge, une tâche à assumer. La tâche dont il s'agissait était celle de devenir soi-même. L'être-là se trouvait déporté dans la nouvelle manifestation de l'étant, reporté dans ce qu'il était jusqu'à son présent. Par cette totalisation des dimensions du temps, l'être-là assumait son Là, la vérité advenait. Or, en 1936, Heidegger ne tablera plus sur cette dimension de tâche. Il tablera plutôt sur le caractère événementiel, extraordinaire de l'œuvre d'art. À propos de l'œuvre d'art, Heidegger nous dit :

Mais qu'y a-t-il de plus ordinaire que ceci : que de l'étant soit? Par contre, dans l'œuvre ceci : qu'elle *soit* en tant que telle, est précisément l'extraordinaire. Et ce n'est pas que l'œuvre vibre encore sous l'événement de son être-créé; c'est bien cet événement (*Ereignis*) : que l'œuvre soit en tant qu'œuvre, que l'œuvre projette au-devant d'elle et a toujours projeté autour d'elle. Plus essentiellement l'œuvre s'ouvre, plus pleinement fait éclat la singularité de l'événement qu'elle soit, plutôt que de n'être pas.⁷⁷

L'œuvre d'art est une manifestation de la vérité. Qu'une œuvre *soit*, c'est-à-dire qu'une manifestation de la vérité soit, est précisément extraordinaire. Plus cet événement fait éclat, plus le choc de l'œuvre d'art est grand, plus l'œuvre d'art nous pousse hors de l'ordinaire.⁷⁸ Contrairement à la banalité usée de l'instrument qui se laisse oublier dans son maniement⁷⁹ et à la chose qui se réserve⁸⁰, l'œuvre d'art se

⁷⁷ HW, p.73

⁷⁸ HW, p.74

⁷⁹ HW, p.33

⁸⁰ HW, p.31

présente comme un événement : dans ce créé, la vérité advient. Autrement dit, l'œuvre déstabilise par le simple fait qu'elle soit.

Contrairement à la version de 1935, le choc qu'est l'œuvre d'art ne provient plus seulement de la nouvelle manifestation de l'étant. Le choc réside dans l'événement qu'est l'œuvre d'art. En 1935, le choc déportait l'être-là dans ce qui lui était à-venir pour le ramener à ce qu'il était jusqu'à son présent. En 1936, ce déport trouvera une nouvelle interprétation. Heidegger parlera plutôt d'un dérangement :

(...) plus purement l'œuvre se contient dans l'ouverture de l'étant qu'elle a ouverte elle-même, plus simplement elle nous dérange et nous pousse dans cette ouverture et, en même temps, hors de l'ordinaire.⁸¹

Rencontrer une œuvre d'art, c'est à coup sûr être déporté de chez soi, hors de l'ordinaire. Cette compréhension de la relation à l'œuvre d'art est commune aux deux versions sur l'origine de l'œuvre. L'œuvre d'art nous dépayse, nous déstabilise. Par contre, la nouvelle interprétation du déport hors de l'ordinaire comme dérangement ne laissera plus penser explicitement un retour sur soi. Si l'œuvre d'art nous déporte hors de l'ordinaire, nous dérange, répondre de l'œuvre d'art, ce sera d'abord suivre ce dérangement :

Suivre ce dérangement (*Verrückung*), soutiendra Heidegger, signifie alors : transformer nos rapports ordinaires au monde et à la terre, contenir notre faire et notre évaluer, notre connaître et notre observer courants en une retenue (*ansichhalten*) qui nous permette de séjourner dans la vérité advenant en l'œuvre. Cette retenue (*Verhaltenheit*) dans le séjournement permet à son tour au créé d'être l'œuvre qu'il est.⁸²

L'œuvre d'art dérange par l'événement qu'elle est. Répondre de l'œuvre d'art, c'est suivre ce dérangement. Suivre ce dérangement, Heidegger l'interprète comme la

⁸¹ HW, p.74 (Je souligne.)

⁸² HW, p.74 La traduction est modifiée. Nous préférons traduire *Bewahrung* par préservation plutôt que par Garde ou sauvegarde.

transformation de notre faire, notre évaluer, notre observer en une retenue. Mais qu'est-ce que cette retenue? Ici, la traduction de Brokmeier nous égare plus qu'elle nous éclaire. Si *ansichhalten* peut se traduire par retenue, *Verhaltenheit* répond plutôt du verbe *Verhalten* signifiant se comporter.⁸³ *Verhaltenheit* se traduit donc par comportement. Reprenons la citation précédente :

Suivre ce dérangement signifie alors : transformer nos rapports ordinaires au monde et à la terre, contenir notre faire et notre évaluer (...) en une retenue qui nous permette de séjourner dans la vérité advenant en l'œuvre. Ce comportement dans le séjourner permet à son tour au créé d'être l'œuvre qu'il est.⁸⁴

Suivre le dérangement de l'œuvre d'art, c'est transformer notre comportement en une retenue. Dans son commentaire éclairant, *Heidegger et les paroles de l'origine*, Zarader nous explique ce que désigne le concept de comportement.⁸⁵ Le comportement est la relation générale à l'étant. Autrement dit, l'œuvre d'art, par l'ouverture à l'œuvre en elle, requiert une transformation de notre comportement, c'est-à-dire la transformation de notre rapport pratique (notre faire, notre observer) et de notre rapport théorique (notre connaître et notre évaluer) à l'étant. Pour séjourner dans la vérité de l'œuvre d'art, il s'agira de transformer notre comportement, notre relation générale à l'étant, en une retenue. Nous revenons à la question que nous posions précédemment : que signifie cette retenue?

S'il s'agit de transformer notre relation générale à l'étant, le comportement dont il s'agit ici est une retenue préservant l'œuvre d'art. Comment faut-il interpréter cette retenue? Pour bien comprendre la retenue nécessaire à l'œuvre, il faut bien comprendre que la relation à l'œuvre d'art est essentiellement un laisser-être :

Ce comportement dans le séjourner permet à son tour au créé d'être l'œuvre qu'il est. Ceci : permettre (*sein lassen*) à l'œuvre

⁸³ Voir Zarader, *Heidegger et les paroles de l'origine*, Paris, Vrin, 1990, p.55

⁸⁴ HW, p.74

⁸⁵ Zarader, *Heidegger et les paroles de l'origine*, Paris, Vrin, 1990, p.55

d'être une œuvre, nous l'appellerons la préservation (*Bewahrung*) de l'œuvre.⁸⁶

Sans nous attarder à cette dimension selon laquelle le comportement permet au créé d'être une œuvre d'art, il est à remarquer que le comportement se comprend comme un laisser être (*sein lassen*). Pour suivre le dérangement de l'œuvre d'art, pour se porter à sa vérité, il s'agit de se comporter en une retenue, c'est-à-dire laisser l'œuvre être une œuvre d'art. Laisser-être, c'est dire qu'il faut laisser l'œuvre d'art libre pour qu'elle soit une œuvre d'art. C'est en ce sens que Heidegger parle d'une retenue (*ansichhalten*) dans le comportement. Pour entrer dans une œuvre d'art, il ne s'agit pas de l'expliquer à la lumière de l'histoire de l'art ou de tenter de la dominer par l'explication physico-chimique, il s'agit plutôt de transformer notre relation à l'étant dans une retenue qui laisse libre l'étant. C'est par la liberté que l'on se porte à la vérité. C'est par la liberté que la vérité advient.

Toutefois, si le comportement requis pour entrer dans la vérité de l'œuvre d'art est le laisser-être, l'on doit se demander pourquoi l'œuvre d'art requiert cette relation à elle. En effet, puisque nous devons penser notre relation à elle à partir de la vérité, la nécessité de penser l'entrée dans l'œuvre d'art comme un laisser être doit se comprendre à partir de l'œuvre d'art elle-même. Nous avons passé cette nécessité sous silence au début de ce paragraphe; il est maintenant temps d'y revenir. Revoyons la citation précédente :

Ce comportement dans le séjournement permet à son tour au créé d'être l'œuvre qu'il est. Ceci : permettre (*sein lassen*) à l'œuvre d'être une œuvre, nous l'appellerons la préservation (*Bewahrung*) de l'œuvre.⁸⁷

Le comportement qui se transforme en une retenue, nous dit Heidegger, laisse le créé être une œuvre et se nomme préservation. Celui qui transforme sa relation à l'étant en suivant le dérangement de l'œuvre d'art permet à l'œuvre d'être une

⁸⁶ HW, p.74 La traduction est modifiée.

⁸⁷ HW, p.74 La traduction est modifiée.

œuvre d'art, c'est-à-dire une manifestation de la vérité. Pour nous aider à mieux comprendre cette pensée, tentons de l'exemplifier. Imaginons une toile de Van Gogh accrochée sur un mur. Par un grand froid, une fenêtre éclate en mille morceaux et, par la force des choses, l'on décide de boucher la fenêtre avec cette toile. Alors, le créé n'est plus une œuvre d'art, mais simplement un bouche-fenêtre. Nous ne laissons plus le créé être une œuvre d'art, l'œuvre d'art n'est plus une manifestation de la vérité. Autrement dit, pour être une œuvre d'art, l'œuvre a besoin que l'on séjourne dans sa vérité. Séjourner dans la vérité de l'œuvre d'art, cela veut dire transformer notre comportement en une retenue, c'est-à-dire transformer notre relation générale à l'étant dans la liberté d'un laisser être. De cette façon, nous permettons au créé d'être une œuvre d'art, nous préservons la vérité et la vérité advient dans l'œuvre d'art.

Si la création répond à la nécessité de la vérité de s'instituer dans un étant, la préservation permet au créé d'être une manifestation de la vérité. Dans les deux cas, notre rapport à la vérité est pensé à partir de l'être-créé. Dans les deux cas, une passivité pensée comme liberté permet à la vérité d'advenir. La création, en recevant et en puisant dans l'ouvert, apporte l'étant dans lequel la vérité s'institue. La préservation, elle, par son laisser être, permet à ce créé d'être une manifestation de la vérité en se portant à la vérité advenant dans l'œuvre d'art. Autrement dit, c'est par la création et la préservation que la vérité advient. Une question à laquelle nous n'avons toujours pas répondu doit ici être énoncée. Lorsque Heidegger soutient que l'œuvre d'art a besoin d'une préservation, est-ce que cette préservation se restreint à l'humanité ou est-ce qu'il y a d'autres possibilités de préservations?

Si aucun homme n'est là pour préserver l'œuvre d'art comme manifestation de la vérité, est-ce à dire que l'œuvre d'art n'est plus une œuvre d'art? Pour reprendre l'exemple précédemment utilisé, si quelqu'un prenait la fameuse toile de Van Gogh pour boucher une fenêtre cassée, il ne préserverait pas cette œuvre d'art comme une œuvre d'art, mais est-ce que cette œuvre serait toujours une œuvre d'art ou un simple bouche-fenêtre? Si l'œuvre d'art s'adresse à ceux qui la préservent, la

préservation ne se restreindra pas seulement à l'être-là. L'œuvre pourra attendre sa reconnaissance. L'oubli, comme le soutiendra Heidegger, préserve l'œuvre d'art :

Car toujours, si tant est qu'elle soit une œuvre, elle se rapporte aux garants (*Bewahrenden*), même et précisément lorsqu'elle ne fait que les attendre pour quérir et acquérir leur entrée dans sa vérité. Même l'oubli dans lequel peut sombrer une œuvre n'est pas rien : il est lui-même encore une préservation. Car préservation de l'œuvre, cela signifie : instance dans l'ouverture advenant en l'œuvre.⁸⁸

La préservation est le rapport demandé par l'œuvre d'art pour qu'elle puisse être une ouverture. Si l'œuvre d'art se destine à ceux qui la préservent, elle ne demande pas d'être reconnue comme œuvre d'art dès sa création, c'est-à-dire comme événement de vérité. Par exemple, les souliers peints par Van Gogh ont attendu plusieurs décennies avant d'être reconnus comme une ouverture de l'être-instrument. L'œuvre fut préservée par l'oubli jusqu'à ce que Heidegger se porte à l'ouvert de cette œuvre d'art. Par cette pensée, Heidegger ouvre la possibilité, pour une œuvre d'art, de ne pas être reconnue immédiatement comme une œuvre d'art. Une œuvre d'art peut attendre ceux qui la préserveront.

Il est à noter que cette possibilité pour l'œuvre d'art d'attendre ceux qui la préservent n'était pas présente dans la version de 1935. En effet, si l'œuvre d'art ouvrait le Là, elle ne pouvait attendre que l'être-là se porte à ce Là. Heidegger soutenait que le projet poématique se jetait vers l'être-là et, par cette pré-jection, l'être-là se portait à ce qu'il est.⁸⁹ Autrement dit, aucune période de latence n'était possible pour l'œuvre en 1935. Comme nous le voyons, la façon par laquelle l'advenir de la vérité est pensée diverge entre les versions. Dans la prochaine section, nous tenterons de mieux déterminer dans quelle relation se trouvent les deux versions à propos de la «réception» de l'œuvre d'art.

⁸⁸ HW, p.75 La traduction est modifiée.

⁸⁹ Voir chapitre 3, section 3, p.19

4.3.1) Comparaison de la «réception» de l'œuvre d'art

Pour la version de 1935, la vérité advenait par la totalisation des dimensions du temps opérée par l'être-là. Par cet advenir, l'être-là se portait à ce qu'il était déjà. Heidegger parlait alors de tâche à assumer, de sur-saut qui s'empare de ce qui lui est dévolu.⁹⁰ Du côté du créateur, il s'agissait de capturer, d'endurer la nouvelle ouverture de l'étant. Tous ces termes utilisés par Heidegger cachent une certaine volonté. L'advenir de la vérité cachait entre autres une certaine volonté de devenir soi-même.

Contrairement à la version de 1935, la version de 1936 abandonnera ces accents de volontarisme. Comme nous l'avons vu, la préservation se comprendra plutôt comme un laisser être (*sein lassen*). Préserver, c'est laisser l'œuvre d'art être une œuvre d'art en transformant notre relation générale à l'étant en une retenue. Il ne s'agit plus d'assumer la vérité de l'œuvre d'art pour devenir soi-même. Heidegger prendra même la peine de déconstruire le concept de volonté pour écarter tout volontarisme entendu comme action décidée du sujet :

Vouloir, c'est en toute sobriété la mise en liberté d'aller au-delà de soi-même en existant et en s'exposant à l'ouverture de l'étant telle qu'elle se manifeste dans l'œuvre. Voilà comment l'instance se dispose au statut (*Gesetz*). La préservation de l'œuvre est, en tant que savoir, la clame et lucide instance dans l'é-normité de la vérité advenant dans l'œuvre.⁹¹

Si le mode d'advenir de la vérité en 1935 cachait une certaine volonté, la version de 1936 en fait plutôt un acte de liberté. Pour entrer dans la vérité de l'œuvre d'art, il s'agit de laisser le créé être une œuvre d'art en transformant notre relation à l'étant dans une liberté qui laisse l'étant être. La relation à l'œuvre d'art ne cache plus une volonté, mais une liberté reconnaissant le créé comme un advenir de la vérité.

⁹⁰ OdO, p.37

⁹¹ HW, p.76 (Je souligne.)

L'abandon de l'accent volontariste n'est pas le seul changement dans notre relation à l'œuvre d'art. Rappelons-nous que pour la version de Fribourg (1935), la vérité advient sous le mode de l'historisation de l'histoire. L'œuvre d'art rend avenant le peuple qui s'ouvre à son Là en se déportant vers son futur, se reportant vers son passé jusqu'à son présent. En 1935, la vérité advient à partir d'un horizon temporel : la totalisation des dimension du temps. En 1936, il ne demeure qu'un seul passage, à la toute fin de l'essai, où Heidegger fait mention de la temporalité de l'advenir de la vérité :

Chaque fois qu'un art advient, c'est-à-dire qu'initial il y a, vient dans l'Histoire un choc : l'Histoire commence ou reprend à nouveau (...). L'Histoire, c'est l'em-portement d'un peuple dans ce qui lui est dévolu comme re-portement dans ce qui lui est co-offert.⁹²

Est-ce à dire, comme le soutient Martineau⁹³, que la version de 1936 s'expose au péril du *non-temps*? Assurément non. Même si l'horizon temporel est délaissé au profit du caractère événementiel de la vérité, l'horizon temporel de la préservation peut se penser de la même façon qu'en 1935. Le dérangement correspondant au déport vers l'avenir, une fois le dérangement suivi, notre relation à l'étant *en général* se transforme. C'est-à-dire la relation à l'étant que nous sommes pas et la relation à l'étant que nous sommes. Autrement dit, par le déport, nous sommes rapportés à qui nous sommes et aussi à l'étant que nous ne sommes pas au présent. Si Heidegger n'insiste plus autant sur le report sur soi-même dans l'advenir de la vérité, c'est que l'éclaircie ne fait pas que nous ouvrir à nous-même, mais plus généralement à tous les étants. Comme le confirme Heidegger :

Seule cette éclaircie confère et assure, à nous autres hommes, un passage vers l'étant que nous ne sommes pas, ainsi que l'accès à l'étant que nous sommes nous-mêmes.⁹⁴

⁹² HW, p.87 La traduction est modifiée.

⁹³ Martineau, Avant-propos de l'éditeur in Heidegger, *De l'origine de l'oeuvre d'art*, Authentica, 1987, Trad. Martineau, p. 3

⁹⁴ HW, p.58

Celui qui suit le dérangement de l'œuvre d'art est déporté vers ce qui lui est à-venir, puis, par la transformation de son comportement, il se porte à celui qu'il était jusqu'à son présent. La transformation du comportement, à savoir de la relation générale à l'étant, recouvre aussi, mais non pas exclusivement, la relation à nous-même. Autrement dit, la lecture de l'être-là déporté de lui-même et reporté à lui-même dans son présent est toujours possible en 1936. L'horizon temporel de la version de 1935 demeure latent en 1936. Par contre, ce qui est différent, c'est le fait que l'œuvre d'art n'a plus la *fonction* de nous révéler à nous-même. En 1936, l'ouverture n'est pas seulement l'ouverture que nous sommes, mais surtout l'ouverture de tous les étants. Dans cette mesure, la lecture temporelle de 1935 est toujours possible en 1936. À la fin de son essai, Heidegger peut donc mentionner cette lecture. Toutefois, cette articulation temporelle entre l'être-là et le Là n'est plus le centre d'attention en 1936.

Si l'horizon temporel est présent de manière latente en 1936, l'on peut quand même dire que la relation à l'œuvre d'art s'est transformée. D'un saisissement de la vérité, nous passons à la préservation de la vérité advenant dans l'œuvre d'art. D'un accent volontariste, d'une tâche à assumer, nous passons à un laisser être, à une liberté pour se porter à la vérité de l'œuvre d'art. Du rapport à la vérité pensée comme le rapport entre l'être-là et le Là ouvert par l'œuvre, la rapport à la vérité se pense désormais à partir de l'être-créé de l'œuvre d'art.

Les garants (*Bewahrenden*), dira Heidegger, appartiennent aussi essentiellement à l'être-créé de l'œuvre que les créateurs. Car c'est l'œuvre qui rend possibles, en leur essence, les créateurs; c'est l'œuvre qui, de par son essence, a besoin des garants.⁹⁵

La création est la production d'un étant où la vérité advient. La préservation est ce comportement qui permet au créé d'être une œuvre d'art. Autrement dit, la vérité advient par la préservation et la création. En une seule expression rassemblant l'institution de la vérité dans sa création et sa préservation, nous avons : la mise en

⁹⁵ HW, p.80. La traduction est modifiée.

œuvre de la vérité. Si la relation à l'œuvre d'art s'est précisée, il n'en demeure pas moins qu'il nous faut penser plus amplement le nouveau public de l'œuvre d'art : ceux qui préservent la vérité de l'œuvre d'art – les garants.

4.4) Les garants de l'œuvre d'art

Maintenant que nous savons que l'œuvre d'art requiert une préservation pour être ce qu'elle est, nous pouvons mieux déterminer quel est le «public» de l'œuvre d'art. Contrairement à la version de 1935 qui pose d'emblée le «public» comme l'être-là d'un peuple, la version de 1936 déterminera le «public» de l'œuvre d'art à partir du rapport qu'exige l'œuvre d'art. L'œuvre d'art, pour être une œuvre d'art, demande une préservation. Elle demande que l'on se porte à la vérité advenant en elle. En ce sens, le «public» de l'œuvre d'art sera les garants. Comme le précise Heidegger :

La vérité dans l'œuvre se projette bien plutôt en se destinant aux garants à venir, c'est-à-dire à une humanité historique.⁹⁶

Nous avons déjà souligné le problème auquel se confrontait la version de 1935. Elle prenait, sans argument explicite hormis l'orientation générale de son questionnement, l'être-là comme celui d'un peuple. Suivant la version de Francfort (1936), seule la personne qui laisse l'œuvre être une œuvre d'art peut entrer dans le Là de l'œuvre. L'œuvre d'art s'adresse à ses garants. Est-ce à dire que l'œuvre d'art ne s'adresse plus à une totalité telle qu'un peuple, que l'œuvre d'art ne s'adresse plus qu'à des individus séparés? Heidegger argumente contre cette possibilité au nom même de la vérité:

La préservation de l'œuvre n'isole justement pas les hommes sur leur «vie intérieure»: elle les fait entrer, au contraire, dans l'appartenance à la vérité advenant dans l'œuvre, et fonde ainsi l'être avec les autres, les uns pour les autres (*das Für- und Miteinandersein*) en tant qu'exposition historique (*geschichtliche Ausstehen*) du *Dasein* à partir de son rapport au découvert.⁹⁷

⁹⁶ HW, p.85

⁹⁷ HW, p.76 La traduction est modifiée.

Le garant de l'œuvre d'art est celui qui séjourne dans la vérité d'une œuvre d'art. Il est celui qui sait l'œuvre d'art, qui se porte à son ouverture. L'entrée dans la vérité de l'œuvre d'art n'isole pas le garant sur lui-même, mais le fait plutôt entrer dans l'appartenance, avec les autres, à la vérité de l'œuvre d'art. Entrer dans la vérité d'une œuvre d'art, c'est entrer dans la communauté de cette vérité à l'œuvre dans l'œuvre d'art. C'est en quelque sorte partager l'ouverture d'un monde et le se-refermer d'une terre. L'œuvre d'art n'isole pas les hommes; elle les rassemble plutôt dans l'appartenance à sa vérité. Autrement dit, l'œuvre d'art fonde une communauté par sa vérité. Comme le dira Heidegger :

Si l'art est l'origine de l'œuvre, cela veut dire qu'il fait surgir en son essence ce qui, dans l'œuvre, s'appartient dans la réciprocité : la communauté des créateurs et des garants.⁹⁸

Cette thèse, loin d'être inusitée, est annoncée dès les premières lignes des *Holzwege*. En effet, dans la version de 1936, Heidegger considère que : « Si l'artiste est nécessairement d'une autre manière l'origine de l'œuvre d'art que celle-ci, l'origine de l'artiste, il est certain que l'art est encore d'une autre manière à la fois l'origine de l'artiste et de l'œuvre. »⁹⁹. Si l'art est l'origine de la vérité, il sera aussi l'origine des artistes et des garants. L'art sera l'origine d'une communauté appartenant à la vérité, à savoir les garants et les créateurs.

Une communauté qui n'est pas celle d'une nation ou d'un lieu géographique. La communauté de l'œuvre d'art est la communauté de la vérité. La question qui demeure est la suivante : est-ce que cette communauté recouvre le concept de peuple? Dans les dernières lignes de son essai, Heidegger laisse tomber cette thèse :

L'origine de l'œuvre d'art, c'est-à-dire l'origine des créateurs et des garants, et ceci veut dire : l'origine du *Dasein* historial d'un peuple – c'est l'art.¹⁰⁰

⁹⁸ HW, p.80

⁹⁹ HW, p.13

¹⁰⁰ HW, p.88.

La communauté des créateurs et des garants est l'origine de l'être-là d'un peuple. Autrement dit, même si Heidegger ajoute dans la version officielle les garants comme «public» de l'œuvre d'art, il ne reniera pas la thèse de la version précédente. L'œuvre d'art est l'origine de l'être-là d'un peuple. On peut alors se demander pourquoi Heidegger fait-il l'ajout des garants en 1936? À cette question, nous ne pouvons répondre que par une hypothèse. L'ajout des garants viendrait combler une lacune de la version de 1935. En effet, Heidegger soutient que notre rapport à l'œuvre d'art est un savoir (*Wissen*) :

L'être-créé, nous dit Heidegger, est ce trait dans l'œuvre en vertu de laquelle elle donne à savoir à un peuple la vérité mise en elle comme cet être-ouvert de l'étant dans l'éclaircie duquel le peuple [peut] se porter jusqu'à soi-même. C'est pourquoi le rapport fondamental [à elle] n'est pas une jouissance, pas une exaltation, mais un *savoir* (*Wissen*) de cette vérité mise en œuvre en tous ses rapports.¹⁰¹

Or, si le rapport à l'œuvre d'art est un savoir, la question que l'on peut se poser en 1935 est la suivante : qui, au juste, est au fait de ce savoir? Qui assume le savoir de l'œuvre d'art? Est-ce le peuple tout entier compris comme totalité? Il semble étrange de soutenir une telle thèse. En ce sens, nous pouvons parler d'une lacune présente dans la version de 1935. La version de 1935 ne précise pas à qui s'adresse le savoir de l'œuvre d'art. Cette référence au rapport à l'œuvre d'art comme savoir se retrouve aussi dans la version de 1936 :

Car sauvegarde de l'œuvre, cela signifie : instance dans l'ouverture de l'étant advenant en l'œuvre. Mais la persistance (*Inständigkeit*) de la sauvegarde est un savoir (*Wissen*).¹⁰²

Par contre, pour ce qui est de la version officielle, puisque l'on sait que l'œuvre d'art s'adresse à ses garants, il est maintenant facile de déterminer à qui s'adresse le

¹⁰¹ OdO, p.51. Une autre occurrence se trouve aussi à la page 53 : « Mais ce dont il s'agit ici, ce n'est nullement de «théories» sur l'art, mais du *savoir convenable* (*rechte Wissen*) de l'œuvre d'art. Or là, et là seulement où un tel savoir (*Wissen*) détermine un peuple, celui-ci est assez fort pour supporter l'art et pour refuser à l'apparence d'art.»

¹⁰² HW, p.75

savoir de l'œuvre d'art. Si la préservation de l'œuvre d'art est un savoir et que ceux qui la préservent se nomment garants, alors le savoir de l'œuvre d'art s'adresse à ses garants. Autrement dit, l'ajout des garants dans la version de 1936 viendrait compléter la lacune de la version de 1935, c'est-à-dire répondre à la question à qui s'adresse le savoir de l'œuvre d'art.

Même si l'ajout des garants en 1936 peut s'expliquer par une lacune laissée en plan en 1935, il n'en demeure pas moins que cette dernière cache une motivation politique qui n'est plus la même en 1936. Dans la version de 1935, le peuple se saisit de la vérité comme d'une tâche à accomplir. Cette version contient un certain appel à la nation. L'aspect décisionnel, volontariste de la version de 1935 rappelle le texte de *l'Introduction à la métaphysique* où Heidegger parle de la nation allemande qui doit se prendre en main.¹⁰³ Dans la version de 1936, ces accents nationaux sont estompés. Il ne s'agit plus de réaliser un projet, de répondre de l'œuvre d'art, mais plus sobrement de séjourner dans la vérité de l'œuvre d'art.

Maintenant que la relation à l'œuvre d'art a été clairement exposée dans les deux versions de *L'Origine de l'œuvre d'art*, maintenant que nous savons mieux à qui s'adresse l'œuvre d'art et comment la vérité advient, nous proposons de nous tourner vers deux questions secondaires pour exemplifier la divergence entre les deux versions à l'étude. Nous proposons de nous attarder au problème de la nécessité de l'œuvre d'art et au lieu de la vérité. Nous terminerons, en guise de conclusion, avec une discussion à propos des divergences entre les versions à l'étude.

4.5) La nécessité de l'œuvre d'art

Un problème auquel Heidegger tente de répondre dans son essai sur l'origine de l'œuvre d'art est la nécessité de l'œuvre. En effet, si l'art est la mise en œuvre de la

¹⁰³ Heidegger, *Introduction à la métaphysique*, Paris, Gallimard, 1967, trad G.Kahn, p.49-50. Il est à noter que cet ouvrage est contemporain à la rédaction de la version de 1935 puisqu'il fut livré à l'été 1935.

vérité, quelle est la nécessité, pour la vérité, de se mettre en œuvre dans une œuvre d'art. Cette question, pour le moins curieuse, a pour but de répondre à la célèbre thèse hégélienne. Les deux versions de *L'Origine de l'œuvre d'art* tenteront, chacune à leur façon, de répondre à cette thèse selon laquelle :

(...) nous n'avons plus un besoin absolu de porter au contenu à la présentation sous la forme de l'art. L'art, considéré du côté de sa plus haute destination, est pour nous quelque chose de passé.¹⁰⁴

Selon Hegel, l'art est une manifestation dépassée de la vérité. Rétrospectivement, l'art a permis à l'esprit de se manifester, mais aujourd'hui, grâce à la philosophie, la vérité a atteint le concept. Il n'y a donc plus de besoin absolu, pour l'esprit, de se manifester comme art. Heidegger tentera de répondre à cette thèse. La question à laquelle il se voit confronté est la suivante : pourquoi l'art est-il un mode *nécessaire* pour la vérité d'advenir? Pour la version de 1935, ce sera par une *décision* que l'être-là peut s'ouvrir à l'art comme manifestation de la vérité :

Mais la question demeure : l'art est-il encore une guise essentielle et nécessaire en laquelle provient la vérité décisive pour notre *Dasein* historial, ou bien ne l'est-il plus cela? Et s'il ne l'est plus, est-ce par exemple parce qu'il ne peut plus l'être? (...) Cette décision spirituelle ne peut être que *préparée dans un long travail*.¹⁰⁵

Autrement dit, la nécessité pour la vérité de se manifester comme art ne tient pas à la vérité elle-même, mais plutôt à une décision de l'être-là. Nous devons décider si l'art est encore pour nous une manifestation possible de la vérité. La manifestation de la vérité comme œuvre d'art tient donc à une certaine volonté de l'être-là.¹⁰⁶ C'est l'être-là qui décide si l'art doit être une manifestation de la vérité ou non.

Dans la version de 1936, cet aspect décisionnel disparaîtra. Si la vérité comme ouverture requiert un ouvert dans lequel il peut se porter, c'est dire que l'œuvre

¹⁰⁴ OdO, p.55

¹⁰⁵ OdO, p.55 (Je souligne.)

¹⁰⁶ Voir Taminiaux, *Lectures de l'ontologie fondamentale*, Millon, Grenoble, 1989, p.294 -295

d'art est une des guises indépassables pour la vérité d'advenir. Rappelons la citation précédente où Heidegger soutenait que l'institution de la vérité dans son ouvert suggérait une attraction de la vérité vers l'œuvre d'art :

Parce qu'il appartient à l'essence de la vérité de s'instituer dans l'étant pour, ainsi seulement, devenir vérité, il y a dans l'essence de la vérité cette *attraction vers l'œuvre* en tant que possibilité insigne pour la vérité d'avoir elle-même de l'être au milieu de l'étant.¹⁰⁷

Si l'art est une des possibilités insignes pour la vérité d'advenir, alors l'art est une manifestation indépassable. La nécessité de l'art comme manifestation de la vérité ne tient pas d'une décision de l'être-là, mais à l'essence de la vérité elle-même. Heidegger nommera, en 1936, quatre autres modes pour la vérité d'advenir : l'instauration d'un État, la proximité du plus étant dans l'étant, le vrai sacrifice et le questionnement de la pensée.¹⁰⁸

La réponse à la thèse hégélienne selon laquelle nous n'avons plus un besoin absolu de l'art comme manifestation de la vérité diverge d'une version à l'autre. La possibilité de l'art comme mise en œuvre de la vérité est soumise en 1935 à une décision de l'être-là. L'année suivante, l'art sera un mode nécessaire pour la vérité d'advenir parce que son essence même requiert l'institution dans l'ouvert. D'une version à l'autre, l'importance de l'être-là diminue et l'aspect volontariste, décisionnel, disparaît pour laisser place à une méditation plus profonde sur l'essence de la vérité.

La vérité, pour advenir, nécessite un étant dans lequel elle peut prendre son instance et sa contenance. Penser cette nécessité, c'est penser la nécessité pour la vérité de se manifester sous le mode de l'œuvre d'art dans l'œuvre d'art comme combat entre terre et monde. Par cette pensée, nous abordons la discussion d'un enjeu important

¹⁰⁷ HW, p.69

¹⁰⁸ Il est à noter que Heidegger dénombre cinq modes d'advenir dans la version de 1936 (p.69), alors que la version de 1935 n'en comptera que trois: l'acte fondateur de la cité, le questionner et le dire du penseur et l'œuvre d'art évidemment (p.45). Malheureusement, nous n'avons trouvé aucun argument capable d'expliquer cette divergence.

concernant les deux versions de l'œuvre d'art : le lieu de la vérité. La dernière question à laquelle nous tenterons de répondre est la suivante : est-ce que l'œuvre d'art contient la vérité qu'elle ouvre ou est-ce qu'elle ne fait que la fonder sans la contenir?

4.6) Le lieu de la vérité en 1936

La version de 1935 pensait la fondation de la vérité dans l'œuvre et l'advenir de cette vérité par l'être-là. Nous avons alors souligné la difficulté présente dans cette articulation de la vérité. Si l'œuvre d'art ouvre le Là de l'être-là, elle ne fait que révéler l'être-là à son Là. Or, comment l'œuvre d'art peut-elle ouvrir le Là, sans elle-même le contenir? N'est-ce pas dans l'œuvre d'art que la vérité se met en œuvre? Cette difficulté se dissipera en 1936. Par notre recherche, nous découvrons un étant (l'œuvre d'art) dans lequel la vérité s'institue. L'être-là n'est donc plus le lieu de la vérité, c'est plutôt la vérité elle-même qui se met en œuvre, qui s'institue dans un étant.

Cependant, Emmanuel Martineau souligne une réserve par rapport à une interprétation comme la nôtre. Selon lui, la vérité devient a-topique, sans lieu, dans la version de 1936. Pour l'instant, laissons la parole à Martineau :

Dans la première version, en effet, qu'est-ce que la vérité? Ou plus précisément : quel en est le lieu? Réponse de Heidegger, qui utilise, sauf erreur, cinq fois cette expression : elle est – elle a lieu comme – l'«être-ouvert du Là (*die Offenheit des Da*). La vérité *est* un lieu. Et en 1936? Plus rien de tel, et même plus rien. La vérité est une «éclaircie» (*Lichtung*), une place ouverte (*offene Stelle*), un «milieu ouvert» (*offene Mitte*). Mais où donc une telle éclaircie s'ouvre-t-elle? Nouvelle «réponse» : *inmitten des Seinden im Ganzen* (Hw. 41,43), au «beau milieu de l'étant en son tout» - et voilà tout. *La vérité, dans les Holzwege, est devenue a-topique.*¹⁰⁹

¹⁰⁹ Martineau, Avant-propos de l'éditeur in Heidegger, *De l'origine de l'oeuvre d'art*, Authentica, 1987, Trad. Martineau, p. 3

Dans un souci de concision, résumons l'argument de Martineau. En 1935, la vérité est un lieu puisqu'elle est l'être-ouvert du Là. En 1936, Heidegger dirait que l'éclaircie se trouve au beau milieu de l'étant. Conséquemment, la vérité ne serait plus un lieu en 1936. Regardons de plus près les deux citations auxquelles renvoie Martineau :

1) «Au milieu de l'étant dans son Tout se déclôt (*west*) une place ouverte. Une clairière (*Lichtung*) est. (...) Ce milieu d'ouverture n'est donc pas circonscrit par l'étant, mais c'est lui, radieusement, qui décrit autour de l'étant, tel le Rien que nous connaissons à peine, son cercle.»¹¹⁰

2) « L'essence de la vérité est en elle-même la source de ce combat où se conquiert le milieu ouvert dans lequel l'étant vient se tenir, et à partir duquel il se dérobe lui-même. (...) Cet ouvert advient au milieu de l'étant.»¹¹¹

Contrairement à ce que Martineau soutient, nous pensons que ces passages ne concernent pas la problématique du lieu de la vérité. Dans ces passages, Heidegger ne tente pas de montrer quel est le lieu de la vérité, mais il tente plutôt d'expliquer ce qu'est une éclaircie. Ce que Heidegger veut mettre de l'avant, c'est que l'éclaircie n'est pas une région de l'étant, mais l'éclaircie est ce qui permet un lieu rempli d'étant. C'est en ce sens que Heidegger nous dit, suite à la citation numéro 1 : « L'étant ne peut être en tant qu'étant que s'il prend place et ressort dans le clair de cette éclaircie.»¹¹²

À notre avis, le lieu de la vérité en 1936 est vraisemblablement dans l'œuvre d'art. Penser la nécessité pour la vérité de s'instituer dans un étant (*ein Seienden*)¹¹³ pour prendre son instance et sa contenance, c'est penser l'institution de la vérité dans l'œuvre. Penser la vérité s'instituant dans l'œuvre, c'est penser l'œuvre d'art comme lieu de la vérité. Comme le confirme Heidegger à d'autres occasions :

¹¹⁰ HW, p.58. La traduction est modifiée.

¹¹¹ HW, p.60

¹¹² HW, p.58

¹¹³ HW, p.68

« Dans l'œuvre, c'est l'avènement de la vérité, qui est à l'œuvre et précisément selon le mode de l'œuvre.»¹¹⁴

Cela dit, notre comparaison entre les deux versions touche à sa fin. Dans un dernier effort pour comprendre la relation entre les deux versions, nous tenterons de discuter des divergences et ressemblances entre les versions. Nous tenterons de montrer comment la version de 1936 transforme, c'est-à-dire conserve et change, la relation à l'œuvre établie dans la version de 1935.

Conclusion

Dès notre introduction, nous avons mentionné que les deux versions de *L'Origine de l'œuvre d'art* se situaient dans l'anti-chambre du tournant. Heidegger préparait son tournant en tentant de penser l'être comme un événement de vérité, événement auquel nous participons. Par rapport à ce projet, les deux versions de *L'Origine de l'œuvre d'art* pensent le même : elles tentent toutes deux de penser l'œuvre d'art comme la donation historique d'un Là. Au-delà du projet commun, elles partagent aussi la même définition de la vérité (cet espace de jeu où l'étant apparaît) et la même structure de la vérité (la vérité comme combat entre terre et monde). Toutefois, cet horizon commun à propos de l'œuvre d'art et de sa vérité ne mène pas à une pensée unique. En effet, le principal changement entre les deux versions réside surtout dans une approche différente pour penser la vérité et notre relation avec elle.

Par son interprétation de la vérité comme être-ouvert du Là, la version de 1935 tablait sur l'être-là comme «public» de l'œuvre d'art. Considérant que le Là ouvert par l'œuvre d'art n'est nul autre que le Là que nous sommes, l'être-là se trouvait au centre de l'advenir de la vérité, vérité par laquelle il en allait de l'identité même de ce que nous sommes. La relation à l'œuvre d'art était alors celle d'une tâche à assumer, il s'agissait alors de la tâche de devenir soi-même.

¹¹⁴ HW, p.80 (Je souligne)

La version de 1936, en délaissant la vérité comme être-ouvert du Là, délaissera aussi l'être-là comme «public» de l'œuvre d'art. Le point tournant de ce délaissement se trouve dans la pensée de l'institution de la vérité dans son ouvert. Cette institution de la vérité dans l'étant soulevait la question de la différence ontologique, mais elle soulevait aussi celle de notre rapport à la vérité. Si la vérité se porte elle-même à l'instance d'une œuvre d'art, cette institution requiert que cette œuvre d'art soit créée. Autrement dit, l'institution de la vérité dans son ouvert permettait à Heidegger de penser notre rapport à la vérité à partir de l'être-créé. Si la vérité requiert l'institution dans un étant, elle requiert, par son essence même, la création de cet étant. De la même façon, permettre à ce créé d'être une œuvre d'art se nommait la préservation de cette œuvre d'art. En définitive, la mise en œuvre, dans la version de 1936, regroupait au sein du même l'advenir de la vérité, la création de l'œuvre d'art et sa préservation. Notre relation à l'œuvre d'art, dans la création comme dans la préservation, se trouvait dans l'horizon d'une liberté : le laisser-être de l'étant.

Ce qui différencie les deux versions, c'est la stratégie pour penser l'advenir de la vérité. En 1936, Heidegger pense ce que présuppose la vérité (l'institution dans un étant), pour ensuite, par rapport à cette exigence, interpréter notre rapport à la vérité. Pour la version de 1935, puisque la vérité était l'être-ouvert du Là, le rapport à la vérité se pensait comme le rapport entre l'être-là et le Là. La question de notre rapport à la vérité en 1935 se formulait : comment l'être-là se porte-t-il au Là ouvert par l'œuvre d'art? Réponse : l'être-là se porte à son Là en totalisant les dimensions du temps. Cette totalisation constitue l'historisation de l'histoire. En 1936, la question était plutôt : comment l'advenir de la vérité comme institution dans un étant est-elle possible? Réponse : l'institution de la vérité dans un étant est possible par la création de l'œuvre d'art et la préservation de cette œuvre comme œuvre d'art.

De ces différentes approches résultaient deux réponses divergentes au sujet du lieu de la vérité et de la nécessité pour la vérité de se manifester sous le mode de l'œuvre d'art. En 1935, puisque l'être-là *est* la vérité ouverte par l'œuvre d'art, le lieu de la vérité trouvait station dans l'être-là. En 1936, puisque la vérité doit s'instituer dans un étant pour être ce qu'elle est, alors la vérité trouvait station d'abord dans l'œuvre d'art. De la même façon, en 1935, puisqu'il s'agissait de savoir comment l'être-là peut se porter à son Là, l'œuvre d'art comme manifestation de la vérité était nécessaire seulement par une décision de l'être-là. En 1936, puisque la vérité devait s'instituer dans un étant, la nécessité pour la vérité de se manifester comme œuvre d'art se trouvait fondée dans l'essence même de la vérité.

Il est à noter que le délaissement de l'être-là dans la version de 1936 s'accompagne aussi d'un délaissement des accents volontariste de 1935. En 1936, la vérité ne se jette plus vers l'être-là pour qu'il se porte à son Là. La vérité n'est plus un appel à la nation. La préservation, au contraire, se laissera penser comme une liberté. Comme nous l'avons mentionné, Heidegger prendra même le temps de déconstruire le concept de volonté pour empêcher toute compréhension de la volonté comme action décidée par un sujet.

Enfin, l'être-là qui était vraiment au centre de la thématique de la vérité en 1935, jouera un rôle plutôt mineur en 1936. En dehors de l'intelligence du texte, on peut souligner le peu d'occurrence du concept dans la version officielle : nous n'avons noté que le concept même d'être-là apparaît neuf fois aux occurrences suivantes: p.55, 76, 85, 86, 88, 89. Dans ces occurrences, trois utilisations sont rhétoriques (55, bas 88 et 89) et d'autres occurrences prennent la forme de renvois explicites à *Être et temps*, comme si Heidegger savait qu'il y a maintenant une distance entre *Être et temps* et sa démarche actuelle.¹¹⁵

¹¹⁵ HW, p.75-76

Si la version de 1935 et la version de 1936 divergent au sujet de l'advenir de la vérité, au sujet du «public» de l'œuvre d'art, on ne peut toutefois pas dire que la version de 1936 renie la version précédente. En effet, si l'être-là sera délaissé pour penser notre rapport à la vérité, Heidegger conservera plusieurs thèses centrales de la version de 1935. Que ce soit l'advenir de la vérité comme fondation de l'Histoire ou l'œuvre d'art comme fondation du Là d'un peuple, ces thèses sont reprises dans les dernières pages de la version de 1936. On ne peut donc pas parler d'un désaveu de la version précédente. Il est plus juste de parler d'un changement dans les accents. Le meilleur exemple pour confirmer cette compréhension est la thèse selon laquelle l'œuvre d'art nous révèle à nous-même.

Comme nous l'avons souligné, le projet poématique, en 1935, avait pour fonction explicite de révéler l'être-là à lui-même. L'année suivante, cette dimension de notre relation à la vérité demeure toujours. Par contre, il ne s'agit plus du centre d'attention. La vérité, entendue comme cet espace où il est possible d'entrer en relation avec l'étant, permet la relation générale avec l'étant et en même temps avec l'étant que nous sommes. Corollairement, nous avons montré que la lecture temporelle de l'advenir de la vérité, centrale en 1935, demeurait latente entre les versions.

En définitive, que peut-on dire de la relation entre les deux versions de *L'Origine de l'œuvre d'art*? D'une part, plusieurs changements sont advenus : le «public» de l'œuvre d'art (de l'être-là au garants), le mode d'advenir de la vérité (de la totalisation des dimensions du temps à la liberté), l'aspect volontariste dans notre relation à la vérité, la nécessité de l'œuvre et le lieu de la vérité. D'autre part, plusieurs thèses, en 1935 sont conservées en 1936 : l'advenir de la vérité comme fondation de l'Histoire, la vérité de l'œuvre d'art comme révélation de ce que nous sommes. Il y a donc eu conservation et changement entre les deux versions de *L'Origine de l'œuvre d'art*. Conserver et changer, voilà ce que recouvre le concept de transformation. Autrement dit, la version de 1936 a transformé la version de 1935.

Toutefois, ce jugement doit demeurer en suspens. Puisqu'il existe une version antérieure aux deux versions que nous avons étudié, nous devons retenir notre jugement. Il est toujours possible que les deux versions se trouvent rassemblées dans une version antérieure. La version de 1931 peut être une sorte de matrice d'où plusieurs lectures ont pu émerger. Dans tous les cas, s'il y eu divergence entre les versions, il importera de continuer le travail philosophique en se tournant vers le début des années trente pour mieux déterminer la relation entre ces trois versions de *L'Origine de l'œuvre d'art*.

Bibliographie

- Bruin, Heidegger and The Two Kind of Art, in *Journal of aesthetics and art criticism*, 1994; 52 (4); p.447-457
- Dastur, Heidegger's Freiburg Version of the Origin of the Work of Art, in *Heidegger toward the turn*, N.Y., SUNY, 1999, dir. Riser,
- Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978
- Gadamer, *Les chemins de Heidegger*, Paris, Vrin, 2002, trad. Jean Grondin
- Grondin Jean, *Le tournant dans la pensée de Martin Heidegger*, Paris, PUF, 1987
- Heidegger, *Approche de Hölderlin*, Paris, Gallimard, 1962, trad. Corbin
- Heidegger, *Être et temps*, France, Authentica, 1985, trad. Martineau
- Heidegger, *Introduction à la métaphysique*, Paris, Gallimard, 1967, trad.G. Kahn
- Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1980, trad. Brokmeier
- Heidegger, *L'Origine de l'œuvre d'art*, in www.rialland.org/heidegger.
(version de 1931)
- Heidegger, *De l'origine de l'oeuvre d'art*, Authentica, 1987, Trad. Martineau.
(version de 1935)

- Martineau, Avant-propos de l'éditeur in Heidegger, *De l'origine de l'oeuvre d'art*, Authentica, 1987, Trad. Martineau
- Shapiro Meyer, The Still Life as a Personal Object – A note on Heidegger and van Gogh, in *The Reach of Mind*, N.Y., Springer Verlag, 1968
- Taminiaux, *Lectures de l'ontologie fondamentale*, Millon, Grenoble, 1989
- Zarader, *Heidegger et les paroles de l'origine*, Paris, Vrin, 1990