

**DANIEL
PAYOT**

**LA STATUE
DE HEIDEGGER**

ART, VÉRITÉ, SOUVERAINETÉ

Circé

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Du même auteur

Aux éditions Circé

« La sobriété “barbare” de Paul Scheerbart », préface à : Paul Scheerbart, *L'Architecture de verre*, Circé, Strasbourg, 1995.

Chez d'autres éditeurs

Le Philosophe et l'Architecte. Sur quelques déterminations philosophiques de l'idée d'architecture, Aubier-Montaigne, Paris, 1982.

Anachronies de l'œuvre d'art, Galilée, Paris, 1990.

Mort de Dieu – Fin de l'art (sous la direction de), Cerf, Paris, 1991.

Des villes refuges. Témoignage et espacement, éditions de l'Aube, La Tour d'Aigues, 1992.

L'Objet-fibule. Les petites attaches de l'art contemporain, L'Harmattan, collection « Esthétiques », Paris, 1997.

Effigies. La notion d'art et les fins de la ressemblance, Galilée, Paris, 1997.

Daniel Payot
La Statue de Heidegger
Art, vérité, souveraineté

Circé

Si vous souhaitez recevoir notre catalogue et être tenu au courant de nos publications, envoyez vos nom et adresse, en citant ce livre, aux éditions Circé, 1, rue Papillon, 90 000 Belfort.

© 1998, by les éditions Circé
ISBN : 2 84242 046 2
Dépôt légal : II 1998

Prologue : la statue

1) *áphaíresis*, *prósôpon*

« Si tu ne vois pas encore la beauté en toi, fais comme le sculpteur d'une statue qui doit devenir belle (*oîa poietès ágalmatos, ô deî kalon genésthai*) ; il enlève (*áphaírei*) une partie, il gratte, il polit, il essuie jusqu'à ce qu'il dégage de belles lignes [une belle figure] dans le marbre (*éos édeixe kalòn épi tô ágámati prósôpon*) ; comme lui, enlève (*áphaírei*) le superflu, redresse ce qui est oblique, nettoie ce qui est sombre pour le rendre brillant, et ne cesse pas de sculpter (*tektainôn*) ta propre statue, jusqu'à ce que tu voies la tempérance siégeant sur un trône sacré. » – Plotin¹

Pour *voir* enfin la beauté et l'éclat de la vertu, ordinairement enfouis et dissimulés, un travail de découverture et de dégagement est nécessaire, dont l'activité du sculpteur fournit une image suggestive.

La comparaison, cependant, n'est vraiment convaincante que si l'on admet comme des évidences, d'une part que la *poíesis* du sculpteur est essentiellement un enlèvement ou un déblaiement (une *áphaíresis*), d'autre part que beauté et vertu sont déjà là, dans leur présence entière et

1. Plotin, *Ennéades*, I, 6. Traduction Emile Bréhier, Collection Budé, Ed. Les Belles Lettres.

splendide, avant leur découverte, indépendamment de leur invention.

Les deux présupposés s'accordent l'un à l'autre : la recherche d'une vision du Beau ne suit les voies de l'*ápháiresis* que parce qu'il est entendu que se tient là, sous la gangue superflue, cette statue (*ágalma*) ou figure (*prósôpon*) qui est la forme visible du Beau, et qui apparaîtra, intègre et lumineuse, dès qu'auront été enlevés les sédiments qui la recouvrent. L'image de la sculpture porte d'abord cet enseignement d'ordre ontologique : il existe un plan sur lequel la beauté de l'âme peut être vue, et il est possible d'accéder à ce plan. Sous les contingences, cachée mais trouvable, la statue attend. Le *prósôpon* (la figure) est présentable.

On rencontre encore la même image près de treize siècles plus tard, par exemple dans les *Poésies* de Michel-Ange. De même, énonce l'une d'elles, que c'est par l'action d'enlever qu'on obtient, dans un bloc de pierre brute, « une figure vivante, qui croît à mesure que la pierre, elle, s'amenuise », de même, sous sa grossière écorce, la gangue de notre chair recèle des œuvres bonnes².

A nouveau, la beauté de l'âme est comparée à la statue, qui n'apparaît qu'au terme d'un savant dégagement. Mais à présent, l'image suggère surtout la signification inverse : le travail du sculpteur, et la *poïesis* artistique en général, possèdent la vertu d'enlever, de dégager, de présenter effectivement ; selon ce que Panofsky qualifiait de « lieu commun de la théorie de l'art » au Cinquecento³, on accorde maintenant à l'*ápháiresis* artistique un mérite nouveau et presque inégalable : les arts (et pas seulement la sculpture)

2. Michelangiolo Buonarroti, *Rime*, a cura di Enzo Noè Girardi, Laterza e figli, Bari, 1960 ; n° 152, p. 82.

3. Erwin Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire de l'ancienne théorie de l'art*, traduction Henri Joly, idées / Gallimard, 1983, p. 140.

donnent à voir (pour qui sait voir au-delà ou en deçà de l'immédiateté sensible et de son immédiate représentation) la statue ou figure, présence sensible de l'Idée ou Principe. Les œuvres de l'art se situent au point d'articulation de la réalité sensible contingente et de la beauté idéale : elles sont des présentations du *présôpon*.

2) *Après la ressemblance.*

Cette conception de l'art, sans doute fondatrice de ce que nous appelons encore ainsi, n'a cependant pu advenir qu'au sein d'une métaphysique qui posait l'existence de plans ontologiques distincts et d'une circulation générale de la signification passant entre eux et les reliant. L'émergence de la notion d'art est contemporaine d'une pensée du mouvement selon laquelle une propagation de la force assure la solidarité de régions ontologiquement séparées, et d'une pensée de la production selon laquelle quelque chose du Verbe divin passe encore dans l'énergie que l'homme consacre à façonner la matière pour l'ordonner à la Forme. Le concept d'art a d'abord été créé pour rendre compte de cette possibilité de transformer la réalité naturelle de telle sorte qu'elle prenne place dans l'homogénéité d'un monde partout régi, bien que différemment selon les plans, par l'unique efficence d'une ressemblance assurant son harmonie d'ensemble. La statue, le *présôpon* trouvent ainsi leur raison d'être : ce sont des maillons d'une chaîne de la ressemblance qu'ils complètent et dont en même temps ils manifestent la complétude.

On ne peut dès lors éviter de se demander quels contenus attribuer à la notion d'art quand elle est considérée en-dehors du contexte ontologique dans lequel elle est née, et même si elle ne perd pas toute teneur quand la métaphy-

sique qui la rendait nécessaire se trouve, à l'âge classique et à l'époque contemporaine, de plus en plus délaissée. Peut-être est-elle depuis à réinventer sans cesse, chaque penseur qui s'y rapporte ayant, au moins depuis Kant et plus évidemment encore ce qu'on a nommé le Romantisme, à pallier le défaut de signification philosophique déterminée d'une notion qui, pourtant, continue de s'imposer comme philosophiquement indispensable.

L'idée de poursuivre cette enquête par une lecture de quelques textes de Heidegger vient simplement de ce que cette œuvre s'est voulue « destructrice » ou déconstructrice de la tradition métaphysique ; il était alors tentant d'aller voir jusqu'où, quant à l'art, cette entreprise était effective, et si quelque autre dimension était suggérée, qui succède à la figure, au *prósôpon* des Anciens. Heidegger, qui manifestement se tient éloigné de toute ontologie de la ressemblance, en vient-il pour autant à bout de la Statue ? Ou lui faut-il malgré tout ériger une autre statue encore, pour combler le vide qu'a laissé l'effacement de la première ?

3) *L'alternative.*

Il semble que de telles questions puissent être posées à propos de toute l'œuvre de Heidegger, chaque fois qu'il y est fait explicitement mention de l'art. Notre analyse s'attachera d'abord au commentaire du second stasimon de l'*Antigone* de Sophocle, qui date de 1935. Peut-être n'est-il pas inutile, avant de l'aborder, d'indiquer brièvement ce que retient du texte son interprétation la plus courante.

A première lecture, le chœur se livre à une énumération des pouvoirs qu'inspire à l'homme « son savoir ingénieux / qui passe toute attente » (v. 364-365)⁴. Le vocabu-

4. La traduction utilisée pour cette première évocation du texte est celle

laire est celui de la conquête, du domptage, de l'habileté, de la maîtrise. Par la *techné*, est-il dit, l'homme aménage le monde à son profit, triomphe des puissances naturelles, impose un ordre dont témoignent et que couronnent la parole, la pensée, la vertu civique, l'édiction des lois et le respect de la justice divine. Le poème assigne cependant à ce pouvoir humain des limites : d'une part la mort – « la mort seule il ne l'évite point » (v. 361) – d'autre part les effets destructeurs d'une trop grande « audace » (*tólma*, v. 370-371). Les deux bornes ainsi désignées n'ont pas la même signification : la mort vient de l'extérieur arrêter l'élan conquérant, elle résiste à l'ordonnement technique parce qu'elle constitue un domaine que celui-ci ne saurait pénétrer ni soumettre ; mais l'anarchie qu'amènerait l'excès d'« audace », elle, serait un effet de cet ordonnancement : c'est en lui que s'exerce cette *hybris* qui, laissée à elle-même, ferait de l'homme un exilé et substituerait le désordre au règne de la cité⁵.

La seconde antistrophe du chœur nomme la loi (*nómos*) et la justice (*diké*) comme les deux instances qui, extérieures au « savoir ingénieux » (à la *techné*), s'imposent à lui et permettent de l'évaluer. Cela pourrait bien nous ramener à la question du *prósôpon* : la *techné*, serait-il ainsi affirmé, ne parvient à figurer (la figure est alors celle de la *polis*) que pour autant qu'elle s'accorde à la loi et à la justice ; sinon, l'audace prévaut, qui précisément se déploie hors de toute figure (est en ce sens *ápolis*). L'alternative que semble présenter l'ensemble de l'antistrophe – la *techné* conduit l'homme soit vers le mal et la défiguration, soit

de Jean Grosjean in *Tragiques grecs : Eschyle, Sophocle*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967, p. 580-581.

5. Plusieurs traductions rendent l'asyndète *hupsípolis ápolis* du vers 370 par une distinction entre l'homme qui occupe un haut rang dans la cité et celui qui en est banni. J. Grosjean, lui, traduit : « S'il observe les lois (...), grande est la cité. Mais que l'audace soit en lui, plus de cité ! » ; *ibid.*, p. 581.

vers le bien et la figuration civique (v. 366 et suivants) – paraît bien suscitée par cette disposition générale d’une concordance ou d’une affinité possible (bien que non toujours effective) de la *techné* et des dimensions préséantes (et présentables) du *nómos* et de la *diké*. La *techné* peut figurer – quand du moins elle s’exerce correctement et se garde de son expression monstrueuse, dominée par la seule *hybris* audacieuse.

A cela doit alors être rapporté le qualificatif par lequel le chœur désigne l’homme, agent de ce savoir et de cette activité : il est *tò deinón*. Tous les commentateurs relèvent l’ambivalence de l’adjectif *deinós* : terrible, effrayant, inspirant la crainte, mais aussi extraordinaire, admirable, merveilleux. « Rien qui soit plus merveilleux que l’homme », traduit Jean Grosjean, qui cependant n’exclut pas tout à fait que les deux premiers vers puissent être compris autrement, et par exemple ainsi : « Nombreuses sont les choses effrayantes, mais rien qui soit plus effrayant que l’homme »⁶. Cette ambivalence serait cela même dont parle la deuxième antistrophe : dans la mesure où l’homme a en lui la puissance du domptage, de la conquête et de la maîtrise, il est effrayant, car cette force déchaînée, cette *hybris* livrée à elle-même et à sa propre audace est susceptible de détruire l’ordre et la civilité ; mais il est merveilleux, puisqu’il est aussi capable de construire cet ordre et cette civilité, de donner à sa puissance, en la domestiquant, en en faisant une force plastique et sculptante, la forme, la figure de la *polis*. L’homme est l’étant capable d’ériger la statue ; et il est aussi celui qui peut, plus efficacement qu’aucun autre, la mettre en pièces.

6. Voir la note in *ibid.*, p. 1277.

De la violence comme art poétique

Cette première lecture du chœur d'*Antigone*, parce qu'elle croit déceler en lui l'indication d'une ambivalence, et parce qu'elle s'efforce de reconstituer la signification d'ensemble du poème à partir de cette indication supposée, appartient au type d'interprétations que récuse explicitement le commentaire de ce même texte développé par Heidegger dans son cours du semestre d'été 1935¹. L'opinion selon laquelle Sophocle aurait placé l'homme et son activité industrielle devant une alternative – faire le bien ou le mal, figurer en accordant la *techné* à l'instance préséante ou l'abandonner aux excès de l'audace et la vouer à la destruction – relèverait en général d'une « méprise » (p. 170) et procéderait d'une projection abusive dans le monde grec d'une conception « juridico-morale » de la *diké* (166) et d'une compréhension subjectiviste ou personnaliste de l'essence de l'homme (156) qui l'une et l'autre appartiennent à des

1. Martin Heidegger, *Introduction à la Métaphysique*, trad. G. Kahn, Gallimard, 1967, p. 153-170. L'édition allemande à laquelle nous renverrons est la *Gesamtausgabe*, Band 40, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1983, p. 155-173.

époques bien postérieures. Les Grecs, eux, auraient pensé la *techné* de façon essentielle, c'est-à-dire comme l'une des manifestations constitutives d'un monde qui, en deçà de ces choix superficiels et tardifs, se serait donné à eux dans la grandeur non encore altérée du commencement (cf. 162).

L'inquiétant

On remarquera pourtant sans peine que le commentaire heideggerien propose à son tour une longue série de distinctions, et même qu'il se noue tout entier et se résume lui-même dans l'affirmation selon laquelle la « vérité décisive » du poème réside dans le dévoilement d'un rapport d'opposition entre deux instances, en l'occurrence *diké* et *techné* (cf. 167-168 et 171). Cette remarque porterait préjudice à l'interprétation heideggerienne si précisément celle-ci ne s'efforçait de présenter ces distinctions comme autant d'articulations internes d'une dimension fondamentale et unique. Cette dimension est la puissance (*das Walten*) ou violence (*die Gewalt*)². C'est en elle que Heidegger tente d'établir le sens grec à la fois de la *techné*, de son rapport à l'instance préséante (la *diké*) et de l'homme en tant qu'il effectue et met en œuvre ce rapport.

En ce sens, tout le commentaire se joue dans la traduction du mot *deinón* : mot « ambigu » (*zweideutig*) par

2. L'ensemble du commentaire s'organise autour du verbe *walten* (« régner » selon l'acception courante) et de ses très nombreux dérivés : *die Gewalt* (la force, la puissance, la violence), *die Gewalt-tätigkeit* (l'exercice de la violence), *die Übergewalt* (la « surviolence »), *überwältigend* (prédominant), *verwalten* (administrer, gouverner, régir), *durchwalten*, *umwalten*, *bewaltigen*, etc. Voir l'Index que propose le traducteur, *op. cit.*, p. 224.

lequel, ajoute aussitôt Heidegger, « le dire des Grecs parcourt les contrariétés des différends de l'être » : « *das Sagen der Griechen die gegenwendigen Aus-einander-setzungen des Seins durchmisst* »³, phrase dans laquelle se laisse lire le souci qui sera celui du commentaire tout entier de préserver une tension entre l'unicité d'une dimension fondamentale (*das Sein*, au singulier) et la pluralité de ses manifestations (*die Auseinandersetzungen*, au pluriel : les tournures ou modes différents selon lesquels l'être s'ex-plique et s'ex-pose). « *Deinón* » dit à la fois une unicité et une différenciation, il nomme une unité en tant qu'elle se différencie ou une différence en tant qu'elle est le dépliement d'une unité. Ainsi, « le *deinón* est le terrible (*das Furchtbare* : l'effrayant) au sens de ce qui règne en subjuguant (*im Sinne des überwältigenden Waltens*) », et en ce sens il est « l'étant dans son ensemble » (157 ; GA 159) ; mais *deinón* signifie aussi « le violent conçu comme celui qui emploie la violence (*der die Gewalt braucht*), qui (...) est faisant-violence, parce que l'usage de la violence est le trait fondamental non seulement de son faire, mais bien de son être-Là (*insofern ihm das Gewaltbrauchen der Grundzug seines Tuns nicht nur, sondern seines Daseins ist*) » (156-157, GA 159). Le même mot désigne à la fois la totalité de ce qui est et l'étant particulier pour lequel il y va en son être de la violence ; « *deinón* » signifie la totalité de l'étant dans la mesure où elle s'impose dans et par sa préséance, domine d'emblée tout étant particulier, qui n'est étant que pour autant qu'il se trouve placé, inscrit, sub-jugué dans et par elle ; et « *deinón* » signifie aussi l'homme, dans la mesure où l'homme est l'étant qui, jeté et subjugué dans et par

3. *Introduction à la Métaphysique (IM)*, op. cit., p. 156, *Gesamtausgabe* (GA), op. cit., p. 158.

cette totalité, répond à son règne par un « faire-violence » qui est son essence même. Aussi l'ambiguïté du mot « *deinón* » est-elle aussi bien l'indice d'une univocité fondamentale : si « *deinón* » se dit à la fois de l'un (l'étant dans son ensemble) et de l'autre (l'homme), c'est parce que ce terme nomme la constitutive articulation des deux, soit l'affinité essentielle du *Walten* (la souveraineté pré-séante) et de la *Gewalt* (la violence que l'homme oppose à cette souveraineté).

Tout le commentaire consiste à faire entrer la littéralité du poème de Sophocle dans le dispositif complexe d'une telle articulation : le chœur doit nommer une unité polémique fondamentale (l'opposition originaire et singulière *Walten / Gewalt*), il doit indiquer cette unité là même où il désigne une pluralité d'objets ou de dispositions, puisque cette pluralité est la différence ou contrariété des tournures dans lesquelles, par lesquelles l'unité originaire (l'unique *polemos* : l'*Unheimliche*) se déploie. C'est ainsi que l'homme peut être dit « *doublement deinón*, au sens *originairement uni* de ce mot »⁴ (157) : une fois parce qu'il reste exposé à la souveraineté de l'être à laquelle il appartient par essence et parce qu'il est quoi qu'il en soit situé au sein de cette souveraineté (*cf.* 157, GA 159), une autre fois parce qu'il exerce la violence et la retourne contre cette souveraineté⁵; mais c'est l'unité originaire de ces deux « fois » qu'il s'agit ici d'évoquer, parce qu'elle constituerait l'une des paroles décisives du chœur : l'homme est « *faisant-violence au sein du prédominant* » : « *gewalt-tätig inmitten des Überwältigenden* »⁶.

4. Nous soulignons. « [Der Mensch ist] in einem ursprünglich einigen Sinne zwiefach *deinón* » (GA 159).

5. Voir IM 157. « Der Mensch aber ist *deinón* einmal, sofern er in dieses Überwältigende ausgesetzt bleibt, weil er nämlich wesentlich in das Sein gehört » (GA 159).

6. *Ibid.* La traduction de *das Überwältigend* doit suggérer la dimension

Cette logique de l'unité originellement articulée en différences commande, dans ce que Heidegger appelle le « premier parcours » de son commentaire (p.155-160), l'interprétation du *deinón* comme « l'inquiétant ». « Nous comprenons l'inquiétant (*das Unheimliche*) comme ce qui nous rejette hors de la « quiétude », c'est-à-dire hors de l'intime, de l'habituel, du familier, de la sécurité non menacée » (157 ; GA 160) ; ainsi déterminé, le terme est univoque⁷ : l'« inquiétant », c'est d'abord le « prédominant », dans la mesure où cette totalité souveraine n'est réductible à aucun élément local singulier et habituel⁸, et où en quelque sorte elle excède l'échelle à laquelle nous rapportons ordinairement les étants pour nous les rendre familiers⁹ ; mais l'homme aussi est « *unheimlich* », il est même « ce qu'il y a de plus inquiétant », dans la mesure où « il sort, s'échappe, des limites qui d'abord lui sont habituelles et familières, et la plupart du temps le lui restent ; (...) étant ce qui fait violence, il transgresse les limites du familier, et cela précisément en direction de l'inquiétant compris comme le prédominant » (158). Cette dernière indication résume le mouvement tout entier. L'homme se risque hors de la familiarité, rompt avec la quiétude, sort du cercle de la sécurité : ce n'est pas là une attitude ou une résolution accidentelle, mais le « trait fondamental » de l'essence de l'homme, sa « véritable défi-

de ce qui prend le dessus et domine par sa puissance. Gilbert Kahn propose « le prépotent », et « la prépotence » pour *die Übergewalt*.

7. Cette univocité serait dite dans les premiers vers du chœur (« Pollà tà deinà kouðèn ánthrôpou deinóteron pélei »), que Heidegger traduit : « Vielfältig das Unheimliche, nichts doch / über den Menschen hinaus Unheimlicheres ragend sich regt » (GA 155) : « Multiple l'inquiétant, rien cependant / au delà de l'homme, plus inquiétant, ne se soulève en s'élevant » (IM 155).

8. « Das Unheimische läßt uns nicht einheimisch sein » (GA 160).

9. Ce qui pourrait évoquer les développements de Kant relatifs au sublime « mathématique ». Cf. E. Kant, *Critique de la Faculté de juger* § 25 et 26.

nition grecque » : l'homme *est* « l'inquiétant » (*ibid.*) ; mais cette sortie ou transgression essentielle signifie aussi que l'homme se tourne vers « l'inquiétant » qu'est la préséance de la totalité de l'étant ; on comprend alors qu'au fond cette disposition selon laquelle l'homme se tourne vers la prédominance n'est pas autre chose que son essence même, et qu'inversement l'homme n'est tel que pour autant qu'il demeure exposé à la préséance – de sorte que, une fois encore, l'apparente dualité dont on était parti se convertit en unicité : l'homme est inquiétant dans la mesure où, sortant avec violence de la quiétude, il s'expose à la domination de l'inquiétant ; ainsi il ne peut être ce qu'il est essentiellement qu'en assumant le risque d'une sortie hors de soi, que dans et comme ce risque (cette violence) même. L'homme n'est que dans une relation à un autre, à l'étrangeté d'un autre préséant ; mais cette étrangeté est en même temps une mêmeité : l'altérité de cet autre auquel il s'expose est l'« inquiétante » même, c'est-à-dire ce qui le définit lui-même ; aussi le geste de transgression ou d'excès est-il toujours et originairement le témoignage d'une solidarité, d'une co-appartenance.

On peut vérifier ce dernier point dans l'interprétation que mène Heidegger des deux asyndètes *pantopóros áporos* et *úpsípolis ápolis* des vers 360 et 370. Là où de nombreux commentateurs voient des qualificatifs opposés dont le rapprochement renforce dramatiquement l'opposition, Heidegger s'emploie à montrer une fondamentale cohérence. Ainsi, l'homme est *pantopóros*, puisqu'il « se fraye en toutes directions une voie » et « se risque dans toutes les directions de l'étant » (158) ; mais il est précisément en cela *áporos* puisqu'alors, exposé à la prédominance ou surpuissance, il « est lancé hors de toute voie » et « rejeté hors de tout rapport avec la quiétude familière »

(158-159). De même, seront dit *ùpsípolis* les hommes qui contribuent de façon éminente, par leur action transgressive et violente, à la construction et à la définition essentielle de la *pólis* — c'est-à-dire non pas d'abord de la « cité », mais originairement du « site », du « là » qui est à la fois « le fondement et le lieu de l'être-Là de l'homme même (*der Grund und Ort des Daseins des Menschen selbst* ; GA 161) » et le lieu « dans lequel, à partir duquel, et pour lequel la pro-venance [de la prédominance ou sur-violence] pro-vient » ; mais ces mêmes hommes, pour la même raison, seront dit *ápolis*, puisque, par l'exercice de la violence et l'effectivité de leur transgression, ils deviennent « des hommes sans ville ni site, solitaires, inquiétants, sans issue au milieu de l'étant dans son ensemble, (...) des hommes sans institutions ni frontières, sans architecture ni ordre (*ohne Satzung und Grenze, ohne Bau und Fug*) » (*ibid.*, GA 162).

Violence et création.

Or ces dernières affirmations, dont on peut dire pour le moins qu'elles n'opposent pas grand chose à une certaine mythologie héroïsante, sont soudain « traduites » dans des termes dont l'introduction peut paraître fort abrupte ; si ces personnages *ùpsípolis*, éminents dans et quant à la *pólis*, sont en même temps *ápolis* au sens que nous venons de rencontrer, c'est, ajoute Heidegger, « parce que, *comme* créateurs, ils doivent toujours d'abord fonder tout cela » (159) : « *weil sie als Schaffende dies alles je erst gründen müssen* » (GA 162). Cela veut bien dire que ne sont créateurs et fondateurs de la *pólis* elle-même (de « tout cela ») et donc ne méritent en elle une place

éminente que ceux qui, par la violence qu'ils exercent, se situent d'abord et essentiellement hors du « site », du moins hors du site compris comme institution déjà établie, avec ses frontières, son architecture et sa réglementation. Mais philosophiquement, cela signifie en même temps que la disposition et l'exposition de l'homme à l'être, qui jusqu'ici étaient décrites en termes de situation et d'action (de *praxis*), sont brusquement désignées dans un lexique de la production : de la *poïesis*¹⁰. L'affirmation selon laquelle l'homme est l'étant qui par son essentielle violence transgresse les limites de la familiarité doit maintenant être entendue aussi de la façon suivante : en un sens essentiel, la violence de l'homme est créatrice, elle est ce par quoi l'homme produit et fonde le « lieu » ou « site » sur lequel il pourra déployer l'articulation fondamentale qui l'oppose et le lie à la surpuissance de la totalité. Abruptement suggérée au terme du « premier parcours » de l'interprétation, qui prétend « faire ressortir ce qui constitue la substance authentique (*die innere Gediegenheit*) du poème » (155 ; GA 157), cette conception de la création et de la fondation relève davantage de la déclaration de principe que de l'analyse rigoureuse. Mais toute la suite du commentaire s'emploie à l'asseoir et à en établir la pertinence : à tel point que, une fois aperçu le basculement dont nous venons de parler – de la *praxis* à la *poïesis*, de la violence comme expérience à la violence comme production –, l'ensemble de la pro-

10. Cette question est remarquablement analysée par Jacques Taminiaux in *Lectures de l'ontologie fondamentale. Essais sur Heidegger*, Jérôme Millon, Grenoble, 1989 (en particulier « La réappropriation de l'*Ethique à Nicomaque* : *poïesis* et *praxis* dans l'articulation de l'ontologie fondamentale » (p. 147 sq.), « La première lecture de Hölderlin » (p. 253 sq.) et l'« Epilogue » (p. 279 sq.). Voir aussi l'étude de J. Taminiaux intitulée « L'origine de *L'Origine de l'œuvre d'art* », in Collectif, *Mort de Dieu Fin de l'art*, Cerf, 1991, p. 175 sq..

blématique déployée par Heidegger dans la compréhension du poème de Sophocle paraît avoir pour enjeu une détermination et une évaluation de la « création » et de la « fondation », et plus exactement peut-être une compréhension de la fondation *comme* création¹¹. Une telle compréhension, on le devine, aura précisément à articuler les trois dimensions qui nous intéressent ici : la question de la *techné* et de la *poïesis* sera la question même de l'instance préséante (ici prédominante, surpuissante ou sur-violente), ainsi que celle de l'homme, en tant qu'il est par essence engagé dans une relation de violence avec et contre cette instance.

Que signifie « créer » pour Heidegger en 1935 ? En quoi la « création » est-elle une modalité essentielle de la transgression par laquelle l'homme, sortant du familier et du déjà construit, accomplit son essence ? Inversement, en quoi cette transgression, cette sortie hors de l'édifié, peut-elle être à proprement parler créatrice ? La réponse est d'abord négative : créer (*schaffen*), affirme Heidegger avec force, ça n'est pas inventer (*erfinden*). La différence est la suivante : inventer, ce serait, pour l'homme, exercer des pouvoirs dont il disposerait déjà (164, GA 166), des pouvoirs qu'il se serait octroyés lui-même en un geste d'auto-prescription non constitutivement confronté et exposé à autre chose qu'à soi ; mais c'est précisément à cette compréhension (subjectiviste) de la liberté que s'oppose, comme à une opinion erronée que l'homme

11. Cet enjeu est ainsi résumé par J. Taminiaux : « La pensée de l'être n'est plus simplement la forme la plus haute de *praxis*, elle est aussi la forme la plus haute de *poïesis* » (*Lectures de l'ontologie fondamentale, op. cit.*, p. 284), qui renvoie, tout au début de l'*Introduction à la Métaphysique*, à la phrase : « La philosophie est l'une des rares possibilités, parfois aussi une des rares nécessités, de l'existence humaine, qui soient autonomes et créatrices (eine der wenigen eigenständigen schöpferischen Möglichkeiten) » (IM 22, GA 11).

porte sur sa propre essence, la puissance de la création : que l'homme crée ne signifie justement pas qu'il déploie des potentialités intrinsèques, mais qu'«il a trouvé un accès au prédominant, et ne s'est trouvé soi-même qu'en celui-ci, à savoir comme étant lui-même, en cette prédominance, la violence d'un agir (*er fand sich in das Überwältigende und fand erst darin sich selbst : die Gewalt des also Tätigen*)» (163, GA 166). Le créateur n'est donc pas un homme qui, en plus et à partir de ce qu'il est et peut, se livrerait à une activité contrôlée ; il est l'homme en tant que celui-ci ne parvient à son essence que dans et par l'épreuve qu'il doit d'abord assumer d'une rencontre avec ce qui le domine : en tant que son être-là est d'abord un être hors-de-soi, une étrangeté dans laquelle seulement il «se trouve», aux deux sens du terme. La création, en sa signification originare, est avant tout l'épreuve d'une confrontation avec l'instance préséante, qui à la fois subjugue l'homme et lui accorde son essence, dans la mesure du moins où l'homme répond par la violence à cette sujétion.

Cette détermination générale, cependant, ne rend pas encore compte de la spécificité de cette épreuve. Elle affirme que la création est une modalité de la confrontation, elle n'explique pas encore en quoi consiste précisément cette modalité. Pour cela, Heidegger a encore besoin d'opérer une distinction, dont il dit trouver l'indication dans la succession des deux premières strophes du chœur. La première, qui nomme la mer, le vent, la terre et l'animal, parlerait de la surpuissance en tant qu'elle subjugue l'homme en le circonscrivant, en traçant autour de lui des limites et des obstacles¹². La seconde désigne-

12. Le verbe est ici «*umwalten*» (GA 165) ; G. Kahn traduit : «circondominer» (cf. IM 163).

rait tout autant la surpuissance, mais cette fois en tant qu'elle « per-domine » (163, GA 165 : *durchwaltet*) l'homme : néologisme qui suggère d'une part que la surpuissance règne et s'impose « par » l'homme, « à travers » lui ou par son entremise, et d'autre part que sa domination s'exerce ainsi tout à fait, qu'elle s'achève ou s'accomplit. Or, alors que la violence humaine correspondant à la première sorte de souveraineté est exprimée en termes de « capture » et de « domptage » (161, GA 164 : *Einfang und Niederkwang*), c'est bien l'interprétation de la seconde qui introduit dans le commentaire le motif d'une violence spécifiquement productrice ou créatrice.

Cette introduction est progressive. Heidegger reprend d'abord les indications explicites du chœur, et les traduit ainsi : à la surpuissance en tant qu'elle « per-domine » répondent « la parole (*die Sprache*), l'entendement (*das Verstehen*), la *Stimmung*, la passion (*die Leidenschaft*) et la construction (*das Bauen*) » (162, GA 165) ; cette énumération est reprise par trois fois dans les développements qui suivent immédiatement sa première occurrence, sous des formes partiellement différentes : « le faire-violence du dire poétique (*des dichterischen Sagens*), de l'esquisse par la pensée (*des denkerischen Entwurf*), de la fondation edificatrice (*des bauenden Bildens*), de l'action créatrice d'Etats (*des staatschaffenden Handelns*) » (163, GA 166), puis : « le langage et l'intelligence (...), la construction et la poésie (*Sprache und Verstehen, Bauen und Dichten*) » (164, GA 165), enfin : « l'usage de la violence dans la parole (*in der Sprache*), dans le comprendre (*im Verstehen*), dans le façonner (*im Bilden*), dans le bâtir (*im Bauen*) » (164, GA 166). L'examen des déplacements introduits entre ces quatre versions se révèle fructueux. La première énumération, la

plus thématique, la plus proche aussi de la littéralité du chœur, semble mêler des modes d'être de natures différentes, parmi lesquels la « construction » ne semble pas occuper un rang privilégié ; la seconde, en revanche, reprend et réinscrit systématiquement les dimensions évoquées dans le lexique de la *poïesis* : la parole devient « dire poétique », expression dans laquelle l'adjectif « poétique » (*dichterisch*) ne renvoie pas seulement à la production littéraire, mais au « faire » en général¹³ ; le comprendre devient « projet pensant », linéaments par la pensée, voire réalisation dans la pensée d'une ébauche ou maquette : le mot *Entwurf* quoi qu'il en soit appartient au vocabulaire de la poïétique artistique ou architecturale ; l'instauration et l'architecture de la cité sont désignés par un quasi-pléonasme – « la fondation édifiatrice » (*das bauende Bilden*) – qui laisse entendre que la construction au sens propre ou courant du mot (le *Bauen*) n'est que l'une des manifestations d'un façonnage ou d'une figuration (d'un *Bilden*) pouvant en effet s'appliquer à d'autres domaines qu'aux pierres et aux villes ; enfin l'expression « l'action créatrice d'Etats » réunit, et sans doute pas par hasard dans l'ordre du politique, les terminologies de la *praxis* (l'action, *das Handeln*) et de la *poïesis* (la création, *das Schaffen*). Bref, l'effet de cette seconde version est de rassembler toute l'expérience humaine autre que la lutte contre la nature

13. Le « dire poétique » (*dichterisches Sagen*) serait la parole en tant qu'elle « fait », produit ou effectue. Heidegger qualifie en ce sens le poème même de Sophocle de « pro-jet poétique de l'être de l'homme à partir de ses possibilités et de ses limites extrêmes » (161, GA 164). Le mot *Entwurf*, on va le voir, peut aussi désigner le travail de la pensée. Sans doute faut-il également rapprocher le « dire poétique » de la « mythologie », dont Heidegger affirme ici très explicitement qu'elle constitue la seule « connaissance de l'histoire à ses origines » qui se maintienne à la hauteur de ces origines mêmes : cf. 162, GA 164.

dans une caractérisation unique, et de déterminer cette caractérisation comme le domaine en général de la production ou du façonnage. Les deux autres énumérations confirment cette opération, par le rappel de deux termes dont les situations dans l'une et l'autre paraissent interchangeables : *Dichten* et *Bilden*.

Pour autant, est-on parvenu à ce qui qualifie la « création » comme telle ? Pas tout à fait. Évidemment, il est maintenant apparu que l'un des modes essentiels par lesquels l'homme s'oppose à la surpuissance de l'« étant dans son ensemble » consiste pour lui à exercer une violence qui, parce qu'elle est productrice, façonnante ou figurante, laisse des œuvres. Mais l'articulation entre cette production d'œuvres et la souveraineté préséante n'a pas encore été véritablement déterminée. On devine certes qu'elle ne peut consister qu'en ceci : lorsqu'il exerce sa violence propre par le façonnage et la figuration et qu'il fait œuvre de cet exercice, c'est précisément l'instance préséante et surviolente que l'homme met en œuvre. Si quelque chose est alors figuré, ce ne peut être en effet que cela (et non, bien sûr, quelque potentialité propre à l'homme lui-même, ni essentiellement quelque étant particulier ou local). Mais il reste à l'établir définitivement – et le commentaire de la dernière strophe du chœur s'y emploie très manifestement. Son enjeu pour l'interprétation tout entière est de la plus grande importance : il s'agit tout simplement de montrer, *in fine*, ce qui n'était jusqu'ici qu'affirmé, à savoir que le chœur désigne fondamentalement une articulation, qu'il la désigne en marquant à la fois une originaire différence (entre l'instance surpuissante et l'homme, entre la domination de la totalité de l'étant et la violence de l'étant humain) et une originaire unité ou coappartenance, suggérée par l'univo-

cité des termes de Sophocle et de ceux du commentaire qui les traduisent : le *deinón* et l'*Unheimliche*, le *Walten* et la *Gewalt*, etc. ; il reste, autrement dit, à présenter le modèle de cette logique qui structure le commentaire dans son ensemble, de cette problématique de l'origine selon laquelle celle-ci est à la fois et originairement une unité et une différenciation. Or, si cela est difficile à montrer tant que le texte de Sophocle évoque la surpuissance en tant qu'elle enserme l'homme, le circonscrit, le subjugue en traçant autour de lui des obstacles à son déploiement (car on voit alors la différence des antagonistes, mais pas leur essentielle coappartenance), il semble en revanche que l'évocation de la production puisse y parvenir, si celle-ci se laisse interpréter à la fois comme violence qui s'oppose à la surpuissance et comme mise en œuvre, installation ou inscription dans l'étant, manifestation – figuration – de cette même surpuissance. Mais cela, à son tour, suppose qu'on ait établi, ce qui n'a pas encore été fait avant le commentaire des derniers vers, d'une part que la surpuissance, bien qu'absolument irréductible à quelque étant particulier que ce soit, est bien cependant figurable, d'autre part que l'homme, bien que par elle subjugué, jeté hors de soi et de toute forme, peut cependant trouver la force et la ressource lui permettant d'effectuer la figuration de cette surpuissance figurable. Or tout cela, Heidegger le découvre dans les termes mêmes de la dernière antistrophe, dans la réciprocité polémique qu'elle établit entre *diké* et *techné*.

Le terme grec *diké*, affirme-t-il en effet, ne signifie originairement ni « justice », ni « norme », mais « l'ordre qui dispose (*fügender Fug*) » (166, GA 169) ou « l'ordre prépotent (*überwältigende Fug*) » (171, GA 174). A ce titre, la *diké* n'est rien d'autre que la surpuissance même : un nom de l'être, au même rang que *phúsis* ou *lógos* (166, 169). Ce nom, cependant, témoigne d'une spécificité ; en l'occurrence, il désigne la surpuissance en tant que « l'ajustement disposant qui force à s'adapter et à se conformer : *das fügende Gefüge, das Einfügung und Sichfügen erzwingt* » (166, GA 169) : une sorte d'« ordre », en effet, autant au sens de l'ordonnance spatiale ou de la structure qu'au sens de l'injonction ou prescription ; la *diké* dispose : elle dispose *des* étants, en les forçant, en les contraignant ou en les soumettant (en rendant chacun *fügsam* : docile, conciliant), et ce faisant elle *les* dispose au sein d'un agencement, elle les insère dans une articulation d'ensemble dans laquelle ils s'emboîtent et où ils trouvent leur propre consistance ou cohésion. La *diké*, pourrait-on résumer, c'est l'in-jonction¹⁴. Or une injonction est d'emblée une adresse et une relation, elle n'a lieu que pour autant qu'elle peut avoir un destinataire ou un répondant : la *diké* n'est rien d'autre que la surpuissance,

14. Plusieurs séries de termes pourraient en français prétendre rendre compte de la multiplicité des ressources qu'offrent en allemand (et pour la scrupuleuse écoute heideggerienne) les mots en « *fug* » ; d'une part la suite : ordre, ordonnance, ordonnancement, subordination... ; d'autre part des mots construits à partir de « poser » et « position » : disposition, imposition, exposition, opposition, déposition... ; le verbe latin *destino, destinare* et son substantif *destinatio* pourraient faire penser à : tenir, retenir, détenir, entretien, destination, destinataire, destin... ; enfin, plus suggestive et peut-être plus risquée, la série : joint, joindre, jointure, enjoindre, injonction, joug, juguler, juger, subjuguier...

mais en tant qu'elle est elle-même depuis toujours engagée dans un rapport, dans un entretien avec l'étant qu'elle subjugue, en tant qu'elle lui a depuis toujours proposé de s'opposer à elle et de lui répondre par la violence de son opposition.

L'homme est cet étant originairement disposé à une telle réponse : et la *techné* est sa réponse la plus constitutive. Heidegger interprète ce dernier terme de telle sorte qu'il signifie à la fois ce qui ouvre pour l'homme la possibilité d'une activité créatrice ou fondatrice et ce qui accorde l'homme à la surpuissance de l'injonction. *Techné* veut ainsi dire : le savoir (*Wissen*) en tant que «vue première et constante au-delà de l'étant sous-la-main (*das anfängliche und ständige Hinaussehen über das je gerade Vorhandene*)» (165, GA 168), où l'on retrouve la définition générale de l'homme comme sortie hors de soi, excès ou transgression, et où l'on découvre en même temps la modalité particulière de cet excès qu'est le voir, le discernement ou la scrutation hors du seul étant «sous-la-main», c'est-à-dire hors de l'intime, de l'habituel ou du familier. Cette vue excédante est immédiatement une mise en œuvre, une effectuation : le savoir qu'est la *techné* est un «pouvoir-mettre-en-œuvre (*Ins-Werk-Setzen-können*)» (166, GA 168), et en ce sens la *techné* est bien aussi ce qui autorise et conduit une production, un *Dichten* ou un *Bilden*, une *poïesis* ou une figuration. Mais pourquoi ? Qu'est-ce qui assure la coïncidence de la vue et de l'œuvrer ? En quoi le discernement et le pouvoir-crée sont-ils la même chose ? Comment Heidegger peut-il, en quelques lignes, identifier le savoir conçu comme regard porté en direction de la préséance et l'art au sens large, c'est-à-dire l'activité industrielle qui laisse des œuvres ? Cette identité est-elle si évidente ? Ne suppose-t-elle pas

plutôt, de nouveau, une opération, un travail de pensée et d'écriture ? Le commentaire reste certes discret sur ce point ; mais il se pourrait que sur la réussite d'une telle opération reposent à la fois tout le dernier mouvement de l'interprétation et toute la conception ici développée de la création et de la figuration.

Tout se joue, semble-t-il, dans les quelques phrases qui suivent la première définition de la *techné* comme savoir :

« [Le savoir], conformément au sens authentique de la *techné*, est la vue première et constante au-delà de l'étant sous-la-main (*das Hinaussehen über das je gerade Vorhandene*). Cet être-en-excès (*dieses Hinaussein*) met d'avance en œuvre (*setz (...) zuvor ins Werk*), de différentes manières, selon différentes voies et en différents domaines, ce qui déjà (*schon*) accorde préalablement (*erst*) à l'étant sous-la-main son droit relatif, sa détermination (*Bestimmtheit*) possible et par suite sa limite. Savoir est le « pouvoir-mettre-en-œuvre » de l'être comme un étant toujours tel ou tel (*Wissen ist das Ins-Werk-setzen-können des Seins als eines je so und so Seienden*). C'est pourquoi de façon accentuée les Grecs nomment *techné* l'art au sens propre et l'œuvre d'art, parce que l'art porte à institution (*zum Stehen bringt* : fait tenir) le plus immédiatement (*am unmittelbarsten*) l'être, c'est-à-dire l'apparaître se tenant en soi (*d.h. das in sich dastehende Erscheinen*) » (IM 163-164 (traduction modifiée), GA 168).

La vue excédante (*Hinaussehen*) de la première phrase devient un être-en-excès (*Hinaussein*) dès la seconde. D'une certaine manière, tout se dit dans ce déplacement peu apparent : car si le « *sehen* » pouvait encore être interprété comme une disposition finalement réceptive, par laquelle l'homme se porte aux devants d'une apparition de la préséance qui, en tant que telle, ne lui doit rien, en

revanche Heidegger accorde d'emblée au « *sein* » la structure de l'intentionnalité : être hors-de-soi, c'est projeter devant soi, prédessiner au-delà de soi l'espace d'une possible effectuation, en esquisser la forme ou les contours. La phrase décrit un mode d'être transcendantal : aussi bien au sens de la condition de possibilité, qui en tant que telle précède ce qu'elle rend possible, qu'au sens d'un frayage initial, d'une inaugurale sortie hors de soi effectuant préalablement et selon différentes voies une visée (réalisée ou non) : l'« être-en-excès met d'avance en œuvre ». Cependant, ce rappel très orthodoxement phénoménologique ne suffit pas encore à déterminer ce qu'il en est de cette mise-en-œuvre, ni surtout à la déterminer comme *poiesis*, création ou production. La visée intentionnelle peut fort bien ne pas se réaliser dans une fabrication d'objet : il faut donc encore déterminer en quoi consiste la visée spécifiquement poiétique dont il doit être ici question. L'explication se trouve dans la deuxième partie de cette même phrase, qui précise en quelque sorte la dimension noétique de cette « esquisse ». Or, de façon tout à fait remarquable et absolument décisive, l'objet de la visée intentionnelle possède à son tour la structure d'une visée intentionnelle, ou plus exactement encore *est* une telle visée : « (l'être-en-excès met d'avance en œuvre) ce qui déjà accorde préalablement à l'étant sous-la-main son droit relatif, sa détermination possible et par suite sa limite ». On retrouve ici, du côté de ce qui est visé dans ou par la visée, le mode d'être transcendantal d'une pré-détermination, d'un pro-jet ou d'une esquisse. Mais si l'être-en-excès du début de la phrase qualifiait, de même que la vue excédante de la phrase précédente, la structure intentionnelle ou le pouvoir de projection de l'étant humain, et spécifiait ce qu'il en est de son « faire-vio-

lence» constitutif, il ne peut plus maintenant s'agir de cela. Maintenant, c'est l'être qui est désigné comme le transcendantal qui déjà, c'est-à-dire avant même que l'étant humain effectue ses esquisses et pour qu'il puisse les effectuer, se déploie comme projection et esquisse préalable. Autrement dit, le dispositif ici décrit est celui d'une double intentionalité, ou d'une intentionalité redoublée : d'abord l'être comme visée transcendantale esquisant ou pré-dessinant l'espace de l'étant sous-la-main, puis, dans cet espace, ouverte ou rendue possible par la première, une seconde visée transcendantale, effectuée par l'étant humain et se réalisant dans une œuvre.

Que la visée humaine soit en effet poétique – productrice d'œuvres, fondatrice ou créatrice –, Heidegger ne l'explique pas autrement qu'en explicitant ce dispositif, dont dépend ici, absolument, l'interprétation menée de la *techné* : il n'y a de *Dichtung* et de *Bildung* humaines que pour autant que l'homme, par la violence disruptive de ses pro-jets, répond à cette préalable ouverture de toute disruption comme de toute création qu'est la puissance préséante de l'être (de la *phúsis*, alors conçue comme esquisse transcendantale de l'étant en totalité). Et finalement, il n'y a d'effectuation, d'exécution ou de figuration que de l'être, affirmation qu'une ambiguïté essentielle nous invite à comprendre doublement : quand l'homme produit quelque chose (de l'étant), c'est l'être toujours qu'il fait venir et installe ; mais aussi : ça n'est pas l'homme, alors, qui invente, c'est l'être qui se met en œuvre ou se réalise, qui s'«étantise» et trace ainsi un chemin vers son effectuation mondaine. Et c'est pourquoi le savoir, au sens de la *techné*, est simultanément possibilité de mise en œuvre : dans le savoir, auquel l'homme accède par la vue excédante et dans lequel il se

maintient quand il assume avec constance l'être-en-excès qui le définit, c'est l'être qui se manifeste et s'explicite en tant qu'ouverture initiale ou esquisse transcendantale de l'étant ; savoir, dès lors, signifie prendre la mesure de la structure originellement intentionnelle et effectuant de l'être, et s'apprêter à y répondre, c'est-à-dire à lui faire correspondre l'être par essence excédant de l'homme. Ce que Heidegger nomme ici *techné* (« savoir ») est l'exact point d'articulation des deux visées intentionnelles, de l'être et de l'homme : coïncidence de l'humaine vue excédante et de la « surtranscendentalité » de l'être, ou *phûsis*, ou *diké*, ou surpuissance¹⁵.

En tant qu'elle précède ses propres ouvertures et les rend possibles, l'effectuation transcendantale de l'être « domine » l'homme, et le subjugue : qu'elle ait lieu « déjà », et que l'horizon de l'étant soit toujours « préalablement » circonscrit, cela constitue pour l'homme une limite originaire, contre laquelle il bute nécessairement et à laquelle il ne peut répondre que par la violence, s'il entend assumer sa propre essence d'être-en-excès. Cette violence, cependant, ne serait pas créatrice au sens plein du terme, si sa négativité ne signifiait aussi et simultanément un accomplissement : si la *techné* n'était pas aussi l'accomplissement de l'ouverture transcendantale originaire, c'est-à-dire de l'être. Et c'est ce qu'affirme la dernière phrase de l'extrait cité : l'art compris par les Grecs

15. C'est pourquoi dans la phrase centrale « Wissen ist das Ins Werk setzen-können des Seins » le génitif nous semble pouvoir être compris aussi bien au sens d'un génitif objectif (G. Kahn traduit ainsi : « savoir, c'est pouvoir mettre en œuvre l'être ») que comme un génitif subjectif : savoir est le pouvoir-mettre en œuvre qu'a l'être, ou qu'est l'être, ou qui lui appartient ; le geste du savoir est un geste que l'être accomplit, dans la mesure où l'être, c'est-à-dire la surtranscendentalité, est le mouvement même d'une ouverture qui constitue la condition de possibilité et l'esquisse de toute mise en-œuvre effective.

comme *techné* « porte à institution le plus immédiatement l'être, c'est-à-dire l'apparaître se tenant en soi ». Cette phrase dit, au moins, deux choses : que l'être est apparaître (*Erscheinen*), et que l'apparaître n'est pas (ou pas encore) institution (*Stehen*), qu'il peut donc être en quelque sorte prolongé, par les moyens de l'art, jusqu'à cet état ou ce statut qu'il n'a ou n'est pas par lui-même. La première de ces affirmations résume la compréhension de l'être comme esquisse transcendantale originaire : l'être est l'ouverture préalable de l'étant, de son droit, de sa détermination possible, de sa définition. La seconde repose sur une différence opérée entre l'être comme apparaître se tenant en soi (*in sich dastehende*) et l'être comme apparaître institué ou établi, différence dont on pourrait comprendre ainsi les enjeux : dans l'une de ses manifestations particulières et éminentes, la visée intentionnelle qui caractérise l'homme consiste précisément à fixer dans une œuvre l'ouverture transcendantale qui la précède, la domine et lui ouvre l'espace de sa propre possibilité ; il s'agit alors d'une modalité insigne du pouvoir transcendantal de l'homme, selon laquelle celui-ci se retourne vers la surtranscendantalité de l'être et y plie sa propre efficience, de telle sorte que l'esquisse transcendantale originaire soit en quelque sorte la teneur même de l'intentionnalité humaine (sa « noèse ») et que celle-ci installe dans l'étant, dans la consistance d'une œuvre, le mouvement même de l'ouverture originaire. Le mot *techné* nommerait ce mode particulier de la mise en œuvre de l'être, là où l'ouverture originaire, en tant qu'apparaître « se tenant en soi », ne se réalise pas d'elle-même dans l'étant que pourtant elle pré-dessine. L'art trouverait ainsi son sens et sa nécessité : dans ses différentes effectuations (le dire poétique, le pro-jet pensant, le bâtir, la création d'Etats),

il accomplit au sein de l'étant et fixe en une institution le mouvement même selon lequel le sur-transcendental a toujours déjà esquissé la forme et les contours de l'étant.

Ce qui, à son tour, signifie au moins ceci : l'être, c'est-à-dire l'apparaître sur-transcendental, n'apparaît pas de lui-même comme tel dans l'étant. Il lui faut la *techné*, qui le prolonge, l'accomplit, et manifeste dans l'étant ce qu'il est. Heidegger exprime cela dans l'étonnante affirmation : « le prédominant en tant que tel, pour apparaître comme dominant, a besoin pour soi du site de l'ouverture (*das Überwältigende als ein solches, um waltend zu erscheinen, die Stätte der Offenheit für es braucht*) » (169, GA 171 ; souligné par Heidegger). L'être a besoin de la *polis*, du site qu'ouvrent, on l'a vu, les créateurs, ces hommes à la fois *ùpsípolis* et *ápolis* qui savent exercer l'essentielle violence humaine à des fins fondatrices. L'être a besoin d'eux, non pas pour apparaître, puisque l'être est d'emblée et originairement apparaître, mais pour apparaître comme tel, pour se manifester comme l'originare puissance d'effectuation qu'il est. La prédominance a recours à cette ouverture, elle en fait usage, il la lui faut, pour s'installer comme telle dans l'étant et s'y accomplir. Dans le verbe *brauchen* se ramasse toute la structure de la « per-domination » (*du Durch-walten*) : l'être règne à travers la *techné*, par l'entremise de l'œuvrer humain, et il règne alors pleinement, non pas seulement comme apparaître « se tenant en soi », mais comme apparaître établi ou institué. Et dans ce verbe se redit aussi toute la détermination de la surpuissance comme *diké*, ordre ou injonction : l'être ordonne l'œuvrer, il l'exige et lui assigne son statut, qui est d'aménager pour l'apparaître un lieu et un statut. La *techné*, l'art, la création ou fondation sont ce par quoi l'homme répond au besoin et à l'injonction de l'être, ce par quoi l'homme

s'accorde et s'ajointe à l'apparaître premier, prolonge et réalise cette initiale visée transcendantale en la mettant en œuvre, à la fois en s'excédant lui-même par une visée d'œuvre, en accomplissant par là même le mouvement par lequel l'être esquisse, vise et pré-dessine l'étant, et en manifestant dans ses œuvres ce mouvement même. La *techné* manifeste l'apparaître ; on pourrait aussi dire : elle le figure dans l'étant, elle effectue la figuration de l'être dont l'être, en tant qu'apparaître, a besoin, et qu'il ordonne comme son effectuation, sa réalisation, son accomplissement dans l'étant.

La ruine.

Tout cela, cependant, relève d'une problématique dont on ne voit pas d'emblée ni évidemment en quoi elle rendrait compte du couple *diké-techné* en termes d'affrontement, de face à face tendu et de violences réciproques. Le schème de l'effectuation dirait-il finalement la même chose que celui de l'opposition ? Cela semble d'abord difficile à concevoir. Or le schème de l'opposition dirige bien dans son ensemble le commentaire heideggerien du chœur, qui part de l'interprétation du *deinón* et y revient dans sa phase conclusive ; il lui donne jusqu'à son lexique, qui déploie à l'envi les ressources de l'effrayant, de l'inquiétant, de la puissance, et de la violence. On pourrait ainsi se demander si l'écriture de Heidegger n'hésite pas ici entre deux modèles différents, et si en particulier elle n'est pas contrainte, dès lors qu'elle s'attache à la création, à la production ou à la poïétique, d'interrompre sa tonalité principale, qui est celle de la polémique, et de lui substituer celle du parfaire et de l'accomplissement.

Mais ce serait là une erreur : toute l'ambition du commentaire est au contraire de montrer, non seulement que ces deux tonalités ne sont pas incompatibles, mais qu'elles s'articulent intimement dans la compréhension originelle et authentique de la *techné* et de la *poïesis* ; qu'elles ne se disjoignent que plus tard, et qu'alors en effet se perd une vérité que Sophocle pouvait encore penser, mais dont l'obscurcissement inaugure la profonde mésinterprétation de la production, de l'art et de l'œuvre qui s'impose ultérieurement et jusqu'à nous. Les dernières pages du commentaire (166-170, GA 168-173) s'emploient précisément à mettre en lumière cette fondamentale articulation. Heidegger y affirme que la *techné*, conçue comme l'exercice de la violence dirigée contre la prédominance, est « la conquête, dans l'apparaissant en tant que l'étant, de l'être antérieurement fermé (*die Gewalt-tätigkeit ist (...) das (...) Erkämpfen des vordem verschlossenen Seins in das Erscheinende als das Seiende*) » (166, GA 169), phrase qui parvient à unifier les dimensions du combat et de la manifestation, et qui ne peut être comprise qu'ainsi : exercer la violence contre la prédominance, c'est combattre la réserve de l'être, son repli dans le seul apparaître se tenant *en soi*, l'enfermement selon lequel l'être n'était apparaître que dans l'horizon du transcendantal, et non encore dans l'étant ; dès lors, le fait de l'emporter sur cette réserve signifie immédiatement que ce qui s'y abritait est maintenant exposé et explicité. Alors, écrit encore Heidegger, « les puissances de la surviolence déliée de l'être soudain s'épanouissent et, advenant comme œuvres, se mettent en œuvre »¹⁶ (169, GA 172) :

16. Nous tentons ainsi de traduire : « plötzlich die Gewalten der losgebundenen Übergewalt des Seins aufgehen und ins Werk (...) eingehen » (GA 172), que Gilbert Kahn rend par : « soudain, les puissances déchaînées de la prépotence de l'être libéré s'épanouissent et (...) deviennent œuvre » (IM 169).

la violence libère ces puissances des entraves qui les bridaient encore, de sorte que rien désormais ne les retient plus ; en cela, la violence est en effet créatrice : elle laisse la prédominance faire irruption et s'instituer dans l'étant. La *techné* est mise-en-œuvre *parce qu'elle* est violence : elle s'oppose au maintien de la prédominance dans ses limites, elle refuse que sa puissance ne soit qu'un pouvoir de l'esquisse ou du projet, et ce faisant elle la délivre et l'ouvre à sa manifestation accomplie. Parce qu'elle est violence, la *techné* (l'art) « met l'être au jour et l'institue, en tant qu'étant, dans une œuvre »¹⁷ ; parce qu'elle provient de cette violence, l'œuvre « effectue l'être dans un étant (*das Sein in einem Seienden er-wirkt*) » (166, GA 168) et peut être définie comme « l'apparaissant (*das Erscheinende*) » (*ibid.*) ou, simplement, comme « l'être étant (*das seiende Sein*) » (*ibid.*).

Ces dernières expressions, cependant, n'épuisent pas la totalité du concept d'œuvre que le commentaire s'efforce ici de construire. Car de ce qui précède résulte aussi que la violence dirigée par l'homme contre la surpuissance ne parvient jamais à « maîtriser » (*bewältigen* : 167, GA 169) cette dernière ; elle la libère, mais précisément en tant que surpuissance, prédominance ou souveraineté ; ce qui signifie qu'en même temps sa propre énergie doit « se briser » (*zerbrechen* : 168, GA 171) contre elle. L'œuvre que produit la *techné* comprise comme exercice de la violence est donc à la fois et indifféremment le signe d'un acquiescement au règne de la surpuissance et le signe d'une brisure ou d'un échouage sur et contre elle. C'est pourquoi la notion d'œuvre que développe

17. « Die Kunst (...) das Sein im Werk als Seiendes zum Stand und Vorschein bringt » (GA 168) : « l'art (...) amène dans l'œuvre l'être à stance et parence comme étant » (IM 166).

Heidegger pour commenter les derniers vers du chœur de Sophocle est aussi bien la notion d'une effectuation que celle d'une cassure et d'un effondrement ; l'œuvre n'est pas seulement « l'apparaissant », elle est aussi : « la ruine » (168-169, GA 171-172). Et parce que la *techné* est l'institution de l'être dans l'étant, elle est aussi la destruction dans l'étant de toute institution qui n'est pas de l'être, c'est-à-dire qui ne provient pas de l'effondrement essentiel, seul créateur. Seul ce qui s'abîme contre la surviolence de l'être – seule la ruine – est œuvre effectivement. Heidegger avait avancé une distinction entre l'œuvre comme objet institué et l'œuvre comme mouvement d'une mise au jour de l'être : « L'œuvre de l'art n'est pas en premier lieu (*in erster Linie*) une œuvre en tant qu'elle est opérée, faite (*sofern es gewirkt, gemacht ist*), mais parce qu'elle effectue (*er-wirkt*) l'être dans un étant (166, GA 168) » ; il la reprend maintenant, et en retient une leçon en effet inquiétante :

« Dans l'affrontement de l'étant surpuissant en totalité et du Dasein faisant violence de l'homme est réalisée (*erwirkt*) la possibilité de la chute (*Absturz*) dans le sans issue et le sans site (*in das Ausweg- und Stätte-lose*) : la dissolution (*der Verderb*). Mais celle-ci et la possibilité de celle-ci ne surviennent pas seulement après coup (*am Ende*), du fait que le faisant-violence, dans un acte de violence isolé, n'y arrive pas et s'y prend de travers ; cette dissolution règne (*waltet*) et attend (*wartet*), dès le principe (*von Grund aus*), dans l'affrontement du surpuissant et de l'exercice de la violence. L'exercice de la violence contre la surviolence de l'être *doit* se briser contre celle-ci, si l'être règne en tant que ce qui se déploie (*als was es west*), en tant que *phûsis*, puissance qui s'épanouit (*aufgehendes Walten*). (...) C'est pourquoi celui qui fait violence ne connaît pas la bonté ni la bienveillance (*Güte und Begütigung*) (au sens habituel), ni ne trouve aucun apaise-

ment ou soulagement dans les succès et l'estime, ni dans la consécration de quoi que ce soit de semblable. En tout cela, celui qui fait violence, étant celui qui crée (*als der Schaffende*), ne voit qu'une apparence d'accomplissement, qu'il méprise (*den er mißachtet*). Voulant l'inouï (*im Wollen des Unerhörten*), il dédaigne toute aide. Sombre est pour lui l'acquiescement le plus profond et le plus ample au surpuissant (*Der Untergang ist ihm das tiefste und weiteste Ja zum Überwältigenden*). Dans le brisement (*Zerbrechen*) de l'œuvre opérée (*gewikt*), dans ce savoir qu'elle est un désordre (*Unfug*) et un « sagma » (tas de fumier), il livre le surpuissant à son ordre ajustant (*er überläßt das Überwältigende seinem Fug*) » (168-169, GA 171-172).

On aura sans doute rarement dit aussi nettement que la volonté d'œuvre est un désir de destruction ! Car l'œuvre est l'irruption ici et maintenant de la souveraineté, dont l'impérieux élan exige que soient brisés toute forme permanente, habituelle, familière et tout *ethos* dont la finalité ne serait que l'aménagement et la préservation de l'existence dans ses limites et son économie. Il faut détruire tout ce qui fait obstacle par sa consistance, son opacité, son intransitivité, au déploiement et à l'épanouissement de la surpuissance : tout ce qui, disjoint et disjointant (*Unfug*), empêche la diffusion de l'injonction (*Fug*). Et l'injonction (la *diké*) ordonne l'épreuve d'une dissolution principielle, originaire, par laquelle l'homme, sortant précisément de la sécurité et familiarité de cet *ethos*, vient se briser et s'abîmer contre la surviolence de l'être. L'œuvre constituée est si l'on veut doublement détruite dans ce que Heidegger nomme ici création : parce que le créateur doit casser la sécurité inauthentique, sans confrontation, de l'habituel, et se risquer au-dehors, à la rencontre de ce qui dépasse et subjugue l'homme, et parce que l'éclatement du déjà fait écarte la trame trop dense

de l'étant et ouvre ainsi l'espace d'une irruption de l'être. Mais cette apparente dualité fait l'unité essentielle du geste créateur, dont la nécessité se situe au fondement ou au principe (*Grund*) de l'articulation de l'homme et de l'être ; c'est pourquoi toute conception selon laquelle la question de la production se poserait dans les termes d'une alternative est, elle, inessentielle ou inauthentique : l'homme originairement ne voit pas s'ouvrir devant lui deux routes, la voie de la création ou figuration d'un côté, celle de la destruction de l'autre. Vouloir lire cela chez Sophocle relève de ces méprises qu'inspire une attitude moralisante, apeurée et incapable d'audace (cf. 170). A l'inverse, le premier stasimon d'*Antigone*, tel que Heidegger l'interprète, porte cet enseignement décisif : œuvrer, originairement, signifie détruire (l'institué), car détruire, fondamentalement, veut dire laisser l'être advenir et s'instituer en sa souveraineté.

Œuvre et souveraineté

L'homme est l'inquiétant – le *deinón*, l'*Unheimlich* –, affirmait le commentaire à ses débuts. Le *Dasein* de l'homme est un in-cident (*ein Zwischenfall*), précise-t-il dans son dernier mouvement (169, GA 172) : une déchirure ouverte à l'irruption de l'être. Une pensée de la figuration, au double sens de la manifestation de la préséance et de la détermination de l'homme comme celui qui recueille et assume cette manifestation, traverse et dirige l'ensemble du commentaire. Qu'en est-il de cette pensée ? Même si l'on fait en elle la part de ce que Heidegger doit à la Phénoménologie et, surtout, de ce qu'il reconduit d'une idéologie qu'il serait difficile de qualifier autre-

ment que de national-socialiste, la problématique ici développée doit être confrontée aux pensées de la production léguées par l'ensemble de la tradition occidentale. Elle en est en effet largement tributaire, et lui reprend beaucoup : non seulement la définition générale – et aristotélicienne – selon laquelle la *techné* a pour finalité de « faire venir quelque chose à l'existence », qui chez Heidegger conduit dans son ensemble l'interprétation de la *Dichtung* et de la *Bildung* ; non seulement le dispositif, tout aussi aristotélicien, selon lequel « la *techné* produit ce que la *phúsis* n'a pas elle-même œuvré », que l'on retrouve ici dans le jeu d'opposition et d'effectuation qui se joue entre la surtranscendentalité de l'être et l'intentionnalité créatrice de l'homme ; non seulement l'affirmation selon laquelle le mouvement prime sur la forme arrêtée, qui eut à la Renaissance une fonction déterminante dans la constitution de la notion d'art, ni la conception qui en résulte de l'œuvrer comme exercice de la transitivity, voire de la verbalité en un sens large ; et pas même seulement la position, à l'origine ou au fondement, d'une essentielle articulation des différences, conçue ici en termes d'affinité et de coappartenance polémique des deux « inquiétances », celle de la surpuissance et celle de la violence humaine ; mais surtout, plus structurante encore, parce que déterminant les conceptions évoquées et dessinant l'horizon de leur pertinence, l'idée selon laquelle la production et la figuration ne trouvent leur définition et leur sens que dans un rapport premier et constitutif à la souveraineté, que celle-ci soit conçue comme une préséance stable, comme une personne ou, ici, comme la supériorité d'une puissance. Le geste humain de la production d'œuvres est pensé comme signifiant finalement ou originairement l'effectuation d'une

préséance supra-humaine : fabriquer, c'est faire venir cet « autre » dominateur, figurer revient à instituer cette venue dans une œuvre dont l'essence, en deçà de ce qu'elle montre du monde et au-delà des significations intra-mondaines qu'elle induit, est de témoigner de cette venue, de ce mouvement par lequel la préséance sort de son antériorité et vient ici se présenter ou se présentifier. La pensée de la *techné* a toujours été aussi une pensée de l'acquiescement à la souveraineté, et il est remarquable qu'elle le reste, et même sans doute qu'elle connaît une sorte d'apogée dans la philosophie de Heidegger, quand celui-ci, dans les années 1933-1935, commence à interpréter la *techné* et la *poïesis* comme des modalités fondamentales et constitutives de la relation du *Dasein* à l'être, ce qui n'était pas le cas dans *Etre et temps* ni dans les années immédiatement postérieures.

Pour autant, la configuration particulière du rapport entre production et souveraineté que construit Heidegger en commentant Sophocle n'est pas simplement identifiable à celles, antiques, médiévales ou renaissantes que nous venons d'évoquer. Ce rapport, évidemment, n'est pas réglé par la ressemblance ; même s'il a bien fallu avancer une sorte d'univocité (de l'inquiétante, de la violence...), et même si l'analyse a dû supposer quelque affinité entre l'*Hinaussein* de l'homme et l'effectuation de l'être au-delà du seul apparaître « en soi », on ne saurait soutenir que l'œuvre constitue, au sens strict, une effigie ou une image de l'être. Car l'être, tout préséant et prédominant qu'il soit, n'est pas lui-même une figure : il est sans visage, sans forme instituée, en cela irréductible à tout *eidos*. Il n'est que pur apparaître, libre ouverture qui esquisse l'étant en sa teneur, sa détermination et ses contours possibles, mais qui comme telle se déploie en

delà de tout dessin. C'est pourquoi le rapport de la production et de la souveraineté dont il est ici question n'est pas non plus assimilable à ce qui commandait la compréhension de la première comme *áphaíresis* : créer ne peut signifier creuser et extraire une figure ou une statue enfouie, une instance déjà présente et accomplie sous la gangue qui la recouvre et la soustrait habituellement au regard, puisque ce qui en l'occurrence est mis au jour n'a rien d'une telle figure ou statue. Et pourtant, il y a bien en quelque sorte dé-couverte, dé-couvrement, invention : la production est bien une « déclaration » de l'être, le mouvement de son irruption et institution dans l'étant. Mais il s'agit de « déclarer » une souveraineté qui ne possède pas déjà, bien que dissimulée jusqu'alors, les attributs tangibles, et donc trouvables, de l'éminence. L'être n'est pas un *prosôpon*. Mais il est productible, instituable, figurable : l'œuvre est la souveraineté en tant que celle-ci se fraye une voie dans l'étant.

Bien qu'elle en reprenne l'attendu majeur, la problématique développée par Heidegger en 1935 ne peut donc être ramenée à aucun des modèles évoqués : car la création est bien pour elle l'effectuation et la présentification de la souveraineté, dont l'advenue est donc figurable, mais ce qui advient ainsi n'avait ni présence ni figure avant l'effectuation elle-même. Et c'est pourquoi sans doute cette problématique signifie un paroxysme de l'œuvrer et de la violence figurante : la figure souveraine n'est pas à découvrir, il faut maintenant la créer et l'accomplir. Aux motifs du creusement et de l'extraction se substituent ceux de l'excès, de la sortie hors de soi et de la visée effectuant. Le créateur est l'homme qui veut « l'inouï » (*das Unerhörte*), qui « avance dans ce qui n'est pas dit (*in das Un-gesagte*) et fait irruption dans ce qui

n'est pas pensé (*in das Un-gedachte*), qui obtient par force ce qui n'est pas arrivé (*das Ungeschehene*) et fait apparaître ce qu'on n'a pas vu (*das Ungeschaute*)» (167, GA 170). Si la violence – celle de l'homme – est dite nécessaire, et si dans ces pages «créer» et «faire violence» sont exactement synonymes, c'est parce que l'homme doit faire œuvre de ce qui s'impose à lui et le subjugué sans jamais lui présenter la forme ou le visage d'une instance reconnaissable. S'il doit détruire toute figure déjà instituée, c'est parce qu'il a à figurer le don sans figure qui le domine. Toute œuvre produite est, dès le principe, une ruine, si une œuvre n'est légitime qu'en tant qu'elle donne figure à une souveraineté qui, comme telle, n'est pas figure, si le sans-figure est la souveraineté même ordonnant sa mise en œuvre.

Diké est le nom de cette souveraineté aveuglément puissante, de la surviolence qui peut-être est en effet ce qui perdure de la souveraineté quand celle-ci n'est plus réductible à aucune figure. Notre première lecture du chœur, qui en cela suivait les interprétations courantes, mettait en parallèle *diké* – la justice souveraine – et *nómos* – la loi, comprise alors comme la législation de la cité. Le commentaire de Heidegger, très fourni pour ce qui est de la *diké*, ne fait aucune mention du *nómos*. En réduit-il la signification à celle de la *diké*? La renvoie-t-il au contraire à cet *ethos* de l'habituel et de l'économique dont le créateur doit précisément s'exclure? Est-il gêné par la présence chez Sophocle d'un terme dont le sens ne serait pas intégrable dans l'interprétation générale du chœur?¹⁸.

18. Dans sa traduction du poème, Heidegger rend le «*nómos chthonòs*» du vers 367 – «la loi du pays» selon J. Grosjean – par : «*die Satzung der Erde*» (GA 156). G. Kahn traduit à son tour : «le statut de la terre» (IM 154). On pourrait en effet comprendre : la *phúsis*, en tant qu'elle statue et légifère – en tant que *diké*. Mais le commentaire ne revient pas une seule fois sur le terme *nómos*, pas même pour établir une telle compréhension.

L'enjeu est pourtant important. Cette première lecture – c'était là sa « méprise », aux yeux de Heidegger – voyait bien en *nómos* et *diké* des figures, qui en tant que telles constituaient des limites à la liberté et à la violence créatrices. Parce qu'il devait se confronter à leur préséance énoncée, le créateur ne pouvait éviter la question de sa propre figuration : il était *ùpsípolis* ou *ápolis*. Dans cette responsabilité à assumer, quelque chose se disait de sa finitude, et de la finitude de son œuvre. Le commentaire heideggerien affirme de façon paroxystique et emphatique la finitude du créateur : l'homme qui crée est une « brèche », un « incident », une déchirure. Mais sa finitude signifie ultimement la liberté sans bornes du surpuissant, l'infinitude, seule essentielle, de la souveraineté.

Le projet de la vérité

Dans la troisième de ses célèbres conférences sur « L'origine de l'œuvre d'art », en 1936, Heidegger rend compte à nouveau de l'œuvre, de son établissement et de l'advenue en elle du non-familier en termes de « choc », de « coup » et de « renversement ». Mais il ajoute maintenant l'avertissement suivant : « ce multiple heurt n'a rien de violent (*dieses vielfältige Stoßen hat nichts Gewaltsames*) »¹. Cette affirmation témoigne-t-elle d'un réel déplacement dans la réflexion de Heidegger depuis le commentaire de Sophocle dans l'*Introduction à la Métaphysique* ? Dément-elle les développements dans lesquels, en 1935, la production et la mise en œuvre étaient interprétées essentiellement comme l'affrontement de la violence de l'homme et de la surviolence de l'être ? Il ne s'agit là, certes, que d'une phrase. Mais ses enjeux pourraient être importants, s'il était possible de la lire comme le symptôme d'un revirement, comme l'annonce d'une

1. Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » (OOA) in *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. Wolfgang Brokmeier, Gallimard, 1962, TEL, 1980 p. 74 ; « Der Ursprung des Kunstwerkes » (UKW) in *Holzwege*, Gesamtausgabe Band 5, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1977, p. 54.

autre modalité de l'articulation de la production et de la préséance souveraine ou même comme une désolidarisation de ces deux motifs. Que cette articulation soit ou non pensée en termes de puissance et de violence, en effet, cela doit bien affecter la compréhension du producteur et la figure selon laquelle il s'appréhende et se comprend : la première version de « L'origine de l'œuvre d'art », qui date encore de 1935, se termine, à propos de la question de savoir « ce que l'art et l'œuvre d'art peuvent et doivent être dans notre *Dasein* historial », sur cette déclaration résolue : « Ce savoir ou ce non-savoir décide *conjointement* de (la question de savoir) *qui nous sommes* »².

Heidegger en 1936 n'abandonne-t-il qu'un mot ? Mais pourquoi, alors, le mot « violence » est-il à présent récusé, précisément ce mot qui nommait toute l'articulation de l'homme (de « nous »), de l'œuvre et de la souveraineté ? Et surtout, à quoi cet abandon oblige-t-il Heidegger à quelles substitutions, à quels remodelages de sa problématique, à quelles nouvelles élaborations ? Nous voudrions suggérer dans ce qui suit que la pensée de Heidegger, à partir de 1936, s'emploie quant à l'art à emplir de nouveaux contenus précisément la place laissée vide par le reflux du lexique de la violence : l'abandon de celui-ci ouvrirait par exemple, en 1936, le lieu de ce que « L'origine de l'œuvre d'art » appelle la « garde » de l'œuvre ; en 1953, dans « La question de la technique », celui de la « piété » ; en 1967 enfin, dans la Conférence d'Athènes, ce seraient la « pudeur » et le « silence » qui viendraient occuper cet espace. Entre la surpuissance

2. « Dieses Wissen oder Nichtwissen entscheidet *mit* darüber, *wer wir sind* » ; souligné par l'auteur : Heidegger, *De l'origine de l'œuvre d'art*, Première version (1935), texte allemand inédit et traduction par Emmanuel Martineau, éditions Authentica, 1987, p. 54 55.

abondamment relevée dans l'*Introduction à la Métaphysique* et ces notions qui, dans ces trois textes, la remplacent, il y aurait évidemment de très grandes différences et même, de façon générale, l'indice d'une mutation radicale : à l'héroïsme de la création de 1935 se substitue la dimension constamment évoquée maintenant d'une réceptivité, d'une patience ou d'une responsabilité premières. Mais demeure peut-être, jusqu'au bout, ceci : la production ne cesse d'être constitutivement rapportée à une instance qui chaque fois reprend au moins quelques-uns des attributs d'une préséance souveraine ; et ce rapport ne cesse (donc) d'engager malgré tout une pensée de la production comme relation à une quasi-figure, et peut-être même à une super- ou à une outre-Figure, alors même que Heidegger s'emploie ici, pour l'essentiel, à développer les conséquences du retrait pour nous irréversible de toute pensée traditionnelle de la figuration.

L'art et la garde

La dimension de la «garde» ou de la «garantie de vérité», dans la mesure où elle se trouve liée à la question de l'œuvre d'art et à celle de sa production, constitue l'une des nouveautés les plus remarquables du texte de 1936 sur «L'origine de l'œuvre d'art»³. Sa situation

3. Le mot *Bewahrung* est rendu par W. Brokmeier tantôt par «garde», tantôt par «sauvegarde», «les gardiens» traduisant *die Bewahrenden*. Sans doute entend on moins dans ces termes français le lien constitutif dont il s'agit ici, entre cette «garde» et la vérité, le vrai (*die Wahrheit, das Wahre*). Il s'y trouve pourtant, bien que silencieusement, comme dans les mots «garantie» et «garants» qui pourraient aussi convenir ; à l'article «Garant(e)» du Dictionnaire Robert, on lit par exemple cette indication philologique : «participe présent du francisque *warjan*, "garantir comme vrai" ; cf. allemand *wahr*, "vrai" ».

dans l'économie de ces conférences, à la charnière entre un long développement relatif à « l'être-crée de l'œuvre » et l'introduction du double motif final du poématique (*Dichtung*) et de l'Histoire, en suggère l'importance, qui est explicitement déclarée dans des propositions telles que : « Aussi peu une œuvre peut-elle être sans avoir été créée, tant elle a besoin des créateurs, aussi peu le créé lui-même peut-il demeurer dans l'être sans les gardiens » (75, UKW 54), ou dans l'affirmation selon laquelle « la garde de l'œuvre (...) fonde l'être avec les autres, les uns pour les autres (*das Für- und Miteinandersein*) en tant qu'endurance du *Dasein* s'exposant dans l'Histoire à partir de son rapport à l'ouvert » (76, UKW 55). Or c'est précisément à l'endroit où est introduite et explicitée la notion de la « garde » que se trouve l'avertissement cité, selon lequel le « choc » qu'est l'œuvre ou qui advient en l'œuvre « n'a rien de violent ». Ne pourrait-on tirer de cette proximité l'hypothèse que la dimension de la *Bewahrung* constitue précisément l'une des percées par lesquelles la pensée de Heidegger s'efforce en 1936, à propos de l'art, de rompre avec la problématique de la puissance et de la domination qu'il développait antérieurement ?

Pourtant, le mot même *die Bewahrung, bewahren* était déjà présent en 1935, dans l'*Introduction à la Métaphysique*. L'était-il selon les mêmes acceptions ? La comparaison de ses deux principales expositions, dans ce texte puis dans « L'origine de l'œuvre d'art » de 1936, pourrait utilement informer l'hypothèse avancée. On lit par exemple, dans le cours de 1935, les lignes suivantes :

« La parole (le nommer) rétablit dans son être, depuis le jaillissement immédiat et surpuissant, l'étant qui s'ouvre ; et elle le

garde (*bewahrt*) dans l'ouverture, dans la circonscription et dans la constance de son être. Le nommer ne fournit pas après coup une désignation et un signe distinctif – un nom – à un étant qui se serait déjà ouvertement manifesté par ailleurs ; au contraire, la parole déchoit de la hauteur qu'est, en tant qu'ouverture de l'être, son faire-violence originaire, elle s'abaisse au rang de simple signe, même s'il est vrai que ce dernier prend alors le pas sur l'étant. Dans le dire originaire, l'être de l'étant est ouvert dans l'ordonnance (*Gefüge*) de sa recollection (*Gesammeltheit*). Cette ouverture est recueillie (*gesammelt*) en un second sens, d'après lequel la parole garde (*bewahrt*) ce qui s'est originairement recueilli (*das ursprünglich Gesammelte*), et ainsi pourvoit à l'administration du dominant, de la *phusis* (*und so das Waltende, die phusis, verwaltet*). En tant qu'il est celui qui se tient et agit dans le Logos, dans le recueil (*Sammlung*), l'homme est le collecteur (*der Sammler*). Il prend en charge et porte à accomplissement l'administration de la domination du prédominant (*die Verwaltung des Waltens des Überwältigenden*)⁴.

Les dernières lignes de ce passage disent suffisamment qu'ici la *Bewahrung* est pensée à partir du lexique de la domination, de la puissance et de la violence. L'ensemble situe la « garde » à l'intersection de deux régions, dont elle assure en quelque sorte la jonction : la région, dotée des qualités de l'immédiateté et de la surpuissance, de l'ordre ou ordonnance originaire, et le plan sur lequel apparaissent et s'ouvrent les étants. Selon ce dispositif, la parole, en tant qu'elle nomme, se voit assigner un double statut : dans la mesure où il est originaire, le dire est le faire-violence du *Lógos* même, le jaillissement initial et le rassemblement premier de l'être, l'irruption de la surpuissance que rien ne précède ; nommer est alors le geste de l'être, le mouvement de son advenir.

4. Heidegger, IM 177 ; GA 180 181.

Mais en un second sens, et dans la mesure où elle nomme maintenant tel étant dans son ouverture particulière, la parole a pour statut de rendre cet étant à son être, c'est-à-dire de reconduire cette éclosion singulière et tardive dans l'éclosion originaire du *Lógos* : nommer un étant, c'est dire en quoi sa manifestation est ultimement – originairement – la manifestation du *Lógos*, c'est-à-dire de la surpuissance. C'est en cela que la parole « garde » : elle « garde [l'étant] dans l'ouverture, dans la circonscription et dans la constance de son être », et elle « garde ce qui s'est originairement recueilli ». Autrement dit, la « garde » a une double efficace : quant à l'étant, qu'elle préserve de son égarement dans la dispersion du monde et relie à ce qui en lui est éclosion première ; et quant au *Lógos*, qu'elle préserve de l'oubli et auquel elle assure une présence à même les étants. Cette double opérativité de la parole – qui constitue en somme le nommer comme une sorte de schématisation – est une « administration » : une *Verwaltung* ; la garde veille sur le Recueil originaire, elle veille aussi à ce que l'étant demeure la trace de cette articulation ou ordonnance première ; ce faisant, elle assure en même temps la « remontée » de l'étant vers sa source ou son articulation originaire et l'affirmation dans l'étant de cette initiale recollection. Or, dans les lignes citées, cette recollection ou ordonnance originaire, le *Lógos*, n'est rien d'autre que le dominant (*das Verwaltende*) même : la puissance du surpuissant, le faire-violence primitif. C'est en fonction de cette équivalence entre *Lógos* et surpuissance que la dernière ligne peut finalement redonner la thématique de la *Bewahrung* au lexique de la domination : en fait, il ne s'est jamais agi d'autre chose, avec cette « garde », que de l'« administration de la domination du prédominant » ; et la « vérité » (*Wahrheit*) qui s'est laissée

entendre dans cette « garde » (*Bewahrung*) n'a pas été autre chose que la surpuissance, que tout le cours de 1935 désigne comme la figure privilégiée de l'être. Le « schématisme » du nommer est encore un mode selon lequel l'être se dit en tant que violence. L'analyse de la parole dans l'*Introduction à la Métaphysique* ne contredit donc pas, bien au contraire, celle de la création que propose le même ouvrage.

Il reste cependant qu'en 1935 les thématiques de l'art et de la « garde » ne sont pas encore réunies : *Bewahrung* et *Techné* ne sont pas encore articulées l'une à l'autre. Elles ne le sont que très rapidement, et encore de façon non explicite, dans la première version de l'« Origine de l'œuvre d'art »⁵. En revanche, le texte de 1936 lie très manifestement les sorts de la « garde » et de l'œuvre d'art. Pourquoi ? Assistons-nous simplement à un déplacement, à une importation dans le domaine de la production de ce qui ne se disait jusqu'alors que dans celui du langage ? La problématique elle-même est-elle alors reconduite ? Ou faut-il plutôt deviner là l'aveu d'une véritable reconsidération, d'un « tournant » ? La question pourrait être, en particulier, celle-ci : quand la *Bewahrung* « passe » de la parole à l'œuvre d'art, la signification de la *Wahrheit* demeure-t-elle, ou non, inaltérée ? L'œuvre d'art sera-t-elle à son tour comprise comme l'opérateur d'un « schématisme » de la puissance, ou bien la « vérité » dont il s'agit maintenant, et que l'œuvre « met en œuvre », est-elle devenue irréductible à la seule violence ?

Les lignes qui suivent constituent, dans la troisième conférence sur « L'origine de l'œuvre d'art », la première

5. Cf. en particulier *op. cit.*, p.32 et 40 ; p. 22, « *Bewahrung* » est encore employé au sens courant de « conservation » (des œuvres d'art).

articulation essentielle de la question de l'œuvre et de celle de la «garde» :

« Plus solitairement l'œuvre, établie en stature (*festgestellt in die Gestalt*), se tient en elle-même, plus purement elle semble délier tout rapport aux hommes, et plus simplement, plus essentiellement l'é-normité (*das Ungeheuer*) vient heurter (*ist...aufgestoßen*), et est renversé (*umgestoßen*) ce qui jusqu'ici paraissait normal (*geheuer*). Mais ce multiple bousculement n'a rien de violent; car plus purement l'œuvre est à l'écart (*entrückt ist*) dans l'ouverture de l'étant ouverte par (*durch*) elle-même, plus simplement elle nous pousse (*einrücken*) dans cette ouverture et en même temps hors (*heraus*) de l'habituel. Suivre ce dérangement (*dieser Verrückung folgen*) signifie : transformer les rapports habituels au monde et à la terre et dès lors se contenir (*ansichhalten*), avec toute manière courante d'agir, d'évaluer, de connaître et d'observer, pour séjourner dans la vérité advenant (*geschehend*) dans l'œuvre. La retenue (*die Verhaltenheit*) de ce séjour laisse (*läßt*) seule le créé (*das Geschaffene*) être l'œuvre qu'il est. Ceci : laisser l'œuvre être une œuvre, nous l'appelons la garde (*die Bewahrung*) de l'œuvre. Ce n'est que pour la garde que l'œuvre s'offre en son être-créé en tant qu'effective (*als das wirkliche*), c'est-à-dire maintenant : selon le mode de présence propre aux œuvres (*werkhaf anwesende*). Aussi peu une œuvre peut-elle être sans être créée, tant elle a essentiellement besoin de ceux qui créent (*die Schaffenden*), aussi peu le créé lui-même peut-il venir à être sans les gardiens (*die Bewahrenden*) »⁶.

On pourrait relever dans ces lignes la répétition de nombreux motifs antérieurement développés : rien n'y manque, semble-t-il, ni l'advenue, ni le « choc », ni la poussée hors de l'habituel à la rencontre de l'é-norme. Mais on note aussi une différence décisive : alors que

6. Heidegger, OOA 74 75 (trad. partiellement modifiée), UKW 54.

dans l'*Introduction à la Métaphysique* la poussée vers l'inhabituel était précisément ce qui engageait tout l'héroïsme du faire-violence créateur, ici elle conduit à une « retenue », à une suspension de l'agir, à un séjour et, finalement, à un « laisser ». Aussi vif que puisse être le « heurt » subi, il n'entraîne pas la démonstration d'une force adverse et solidaire, mais au contraire, dirait-on, la lenteur d'une patiente attestation. A la tonalité polémique se substitue le rythme d'une passibilité, d'une constance à la fois réceptive et révélatrice, délivrante.

Celle-ci, évidemment, ne remplace pas la création, qui demeure nécessaire. Mais il est tout à fait essentiel que Heidegger juxtapose ici au thème repris de la création celui, nouveau, d'une attitude ou d'une disposition dont il faut dire non seulement qu'elle est aussi indispensable à l'œuvrer que la création même, mais que la manifestation de l'être-créé de l'œuvre en dépend. La « garde » est l'opération par laquelle ce qui était créé peut apparaître selon son être, c'est-à-dire comme l'effectif, comme l'effectivité d'une advenue, comme un étant dans et par lequel se produit une ouverture de l'étant et un advenir de la vérité : cette effectivité de la création manquerait, et donc l'être créé ne serait pas ce qu'il est, si la « garde » ne la manifestait pas et, partant, ne la laissait pas « venir à être ». En ce sens, « garder » n'est pas à entendre seulement au sens de la conservation ou préservation de ce qui, quoi qu'il en soit, existait déjà selon sa constitution propre : ça n'est pas seulement entourer de soins un étant fragile mais déjà déterminé dans son identité ; la « garde » est bien plutôt l'exercice d'une sorte de responsabilité, puisque d'elle dépend que le créé advienne ou non comme tel. Et cela semble inverser, tout en le conservant par ailleurs, l'ordre habituel des priori-

tés : alors qu'à l'évidence la création précède la garde, puisque celle-ci a pour fonction d'assurer l'intégrité des résultats de la première, la logique ici nous enjoint de penser une « garde » qui d'une certaine façon, entendue comme disposition à accueillir, à attester et à manifester le créé, doit bien être première, puisque sans elle le créé ne viendrait pas à être.

Ainsi, une disposition « passible » précède en quelque sorte l'élan résolu de la création, de la même façon que la possibilité avérée d'être reçu comme ce qu'il est « précède », comme sa condition d'attestation, l'apparition de quoi que ce soit. Et c'est à cela, on le voit, qu'incite le « heurt » : la stature de l'œuvre est en fait, en vérité, l'apparaître de l'é-norme, de l'inhabituel et de la vérité, cet apparaître nous provoque, nous pousse à sortir de l'habituel, et cette sortie se réalise sous la forme d'une disposition à recueillir, à reconnaître et à « savoir » l'apparaître lui-même, à le recevoir et à l'attester de telle sorte qu'alors, dans ou par notre accueil même, il devienne effectivement l'événement qu'il est. On pourrait penser là à un cercle, puisqu'en apparence rien d'autre que l'apparaître même n'est ici produit ; et pourtant ça n'est pas un cercle, pas tout à fait, et si l'écart peut sembler mince, il n'en est pas moins décisif : la « garde » ne produit pas d'elle-même l'ouverture, la brèche dans l'étant par laquelle advient la vérité, mais elle la garantit et l'authentifie, elle la manifeste comme telle, elle la reçoit et elle en témoigne, et elle lui donne ainsi, si l'on peut dire, la chance d'une seconde occurrence, l'occurrence de l'effectivité. En cela, la « garde » n'est pas seulement réceptive, mais bien elle-même, en un certain sens, productive : « laisser » l'œuvre être ce qu'elle est, c'est-à-dire advenue de la vérité, c'est bien faire en sorte qu'elle soit telle effectivement, c'est

concourir, selon un mode de l'activité qui n'est plus volontariste ou héroïque, à cette advenue de la vérité et à ce mode de présence propre aux œuvres. La « garde » n'est donc pas seulement l'accompagnement nécessaire de la production ou de la création : elle abrite plutôt une compréhension essentielle, et vraisemblablement nouvelle dans l'œuvre de Heidegger, de la production elle-même, compréhension qu'esquisse sans doute cette affirmation qui suit immédiatement l'extrait cité : les gardiens « correspondent, c'est-à-dire répondent à et de la vérité advenant dans l'œuvre » (75, UKW 54) : la « garde » est une *Entsprechung*, un parler qui entend, qui se porte à la rencontre de ce qui vient et ce faisant s'y accorde ; de tels termes, on le sait, finiront chez Heidegger par qualifier la *techné* elle-même.

Le texte de 1936, en particulier dans ses développements relatifs à la *Bewahrung*, témoigne ainsi d'une importante réévaluation de l'ensemble de la question de l'art, c'est-à-dire de la question de ce qui lie l'art à l'« autre » qui advient en et par lui⁷ : au faire-violence s'est substituée l'attestation ; la *Bewahrung* n'est plus déterminée comme administration de la puissance, mais comme un abandon et un « laisser », une retenue et un séjournement ; et surtout : à la surpuissance exigeant la riposte d'un faire-violence est venue se substituer la vérité comprise comme ouverture, comme événement invitant à la correspondance ou à la responsabilité. Et c'est ici, sans doute, l'essentiel, dont dépendent les deux différences précédemment mentionnées : toute cette réflexion sur l'œuvre, la création et la garde a à l'évidence pour

7. Cf. *ibid.*, p. 39 : « geschieht noch ein Anderes » ; OOA 58 : « quelque chose d'autre arrive encore ».

enjeu une pensée de la vérité et de la relation que nous entretenons avec la vérité ; de cela dépend maintenant toute la signification qui sera attribuée à l'art – et c'est pourquoi aussi la dimension de la *Bewahrung* a une telle importance : qu'elle inscrive la vérité (*die Wahrheit, das Wahre*) dans son nom même suggère qu'elle pourrait bien constituer la clef de voûte de tout l'appareil de l'art, c'est-à-dire, selon le leit-motiv de « L'origine de l'œuvre d'art », de la « mise en œuvre de la vérité » ; cette mise en œuvre a désormais un axe – et cet axe est expressément désigné dans l'articulation *Wahrheit/Bewahrung*.

S'il en est bien ainsi, alors l'indication selon laquelle le « bousclement » que provoque l'œuvre « n'a rien de violent » apparaît comme une proposition qui porte sur la vérité elle-même. C'est parce que la vérité est autre chose qu'une surpuissance que sa réception invite à une « garde » qui soit correspondance, et non à une puissance adverse et à une destruction. Ou encore : « Le devenir-œuvre de l'œuvre est un mode de devenir et d'advenir propre à la vérité. Tout le problème repose dans l'essence de la vérité » (67, UKW 48).

La vérité et le non-figural.

Mais il ne suffit vraisemblablement pas de répéter que cette essence est maintenant pensée comme *alétheia*, c'est-à-dire comme source du combat entre éclaircie et réserve. Cela pourrait certes suggérer un déplacement du dispositif polémique, à présent (et déjà pour l'essentiel dans la version de 1935) situé dans la seule instance de la vérité, et non plus dans l'affrontement de l'être et du *Dasein* créateur ; mais le paragraphe suivant, dans la com-

plexité de son mouvement, nous semble tout aussi suggestif :

«La vérité n'advient que si elle s'institue (*einrichtet*) elle-même dans le combat et dans l'espace de jeu qui s'ouvrent par elle. Parce que la vérité est la réciprocité adverse de l'éclaircie et de la réserve, il lui appartient en propre ce que nous appelons ici l'institution (*die Einrichtung*). Mais la vérité ne se trouve pas d'abord en soi quelque part dans les étoiles, pour ne venir se loger qu'après coup ailleurs, dans l'étant. Cela est déjà impossible pour cette raison que seule l'ouverture de l'étant dégage la possibilité d'un «quelque part» et d'un lieu rempli de quoi que ce soit qui soit présent. Eclaircie de l'ouverture et institution dans l'ouvert s'appartiennent réciproquement. Elles sont la même essence unie de l'avènement de la vérité. Cet avènement est historial en de multiples guises» (68-69, UKW 49) ⁸.

Toute advenue de la vérité est le fait de la vérité elle-même ; toute relation avec la vérité commence par un acte d'établissement que celle-ci accomplit elle-même : la vérité est sa propre provenance, il n'y en a pas d'autre. La vérité n'est donc pas conquise, elle n'est pas atteinte, ni découverte, ni inventée, ni forcée. Si elle advient, par exemple dans l'œuvre, c'est essentiellement parce qu'elle l'a elle-même voulu : «La vérité veut (*will*) être érigée dans l'œuvre», est-il écrit un peu plus bas (70, UKW 50). D'une certaine manière, c'est là la leçon la plus constante et la plus générale des conférences sur l'origine de l'œuvre d'art : cette origine (*Ursprung*), n'est rien d'autre que le saut originel de la vérité s'instituant. Puisque l'œuvre ne

8. Nous avons modifié la traduction des phrases centrales : «Aber die Wahrheit ist nicht zuvor irgendwo in den Sternen an sich vorhanden, um sich dann nachträglich sonstwo im Seienden unterzubringen. Dies ist schon deshalb unmöglich, weil doch erst die Offenheit des Seienden die Möglichkeit eines Irgendwo und einer von Anwesenden erfüllten Stätte ergibt».

peut provenir originellement que de la vérité, puisque cette provenance à son tour ne peut s'expliquer que comme une modalité ou une mobilité de la vérité elle-même, la question la plus urgente pour une pensée de l'art sera : « Dans quelle mesure la vérité déploie-t-elle du fond de son être (*aus dem Grund ihres Wesen*) une aspiration vers l'œuvre (*einen Zug zum Werk*) ? » (67, UKW 48), question dont les termes sont ainsi repris, sous une forme positive : « 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 » (69, UKW 50).

Le paragraphe cité résume cette affirmation générale dans ses premières lignes : elles expliquent l'« attraction » par la « réciprocité adverse de l'éclaircie et de la réserve ». Mais cette explication est immédiatement suivie d'une précision, comme si, trop équivoque, elle pouvait autoriser une compréhension erronée : « Mais la vérité ne se trouve pas d'abord en soi quelque part... ». La mise au point porte à la fois sur le « lieu » et sur le « temps » de la vérité : tout ce qui précède pourrait en effet laisser croire que Heidegger désigne sous ce terme la préséance d'une instance, d'une substance déjà là, constituée « en soi » avant son installation ou son effectuation dans l'étant. Or c'est précisément cela qu'il faut éviter d'entendre : la vérité n'est pas un *prosôpon*, elle n'est pas une statue et n'a pas de statut avant son institution. Elle n'est pas Figure. Elle n'est pas « quelque part » et elle n'est pas présente avant l'ouverture de l'étant, puisque « seule l'ouverture de l'étant dégage la possibilité d'un « quelque part » et d'un lieu rempli de quoi que ce soit qui soit présent ». Rien

ne précède l'ouverture, l'écartement ou l'ébrêchement de l'étant, pas même la vérité : l'institution de celle-ci n'est donc rien d'autre que cette ouverture même, que « l'ouverture de cet ouvert (*Die Offenheit dieses Offenen*) » (68, UKW 48).

Il n'y a pas de vérité avant l'événement. Mais l'événement est bien, cela est répété de très nombreuses fois, événement *de* la vérité. En quel sens, si ce n'est plus au sens de l'effectuation ? Dans tout ce passage, on éprouve une réelle difficulté à comprendre ensemble, comme désignant « la même essence unie de l'avènement de la vérité », l'affirmation selon laquelle celle-ci n'est qu'ouverture de l'étant à même l'étant et tout le motif d'un vouloir et d'un projet propres à la vérité, de son aspiration, de son mouvement vers l'étant au terme duquel seulement elle a elle-même de l'être, etc. Il faut bien que la vérité précède, puisque son essence est d'aller vers, d'aspirer à, de se frayer une voie et d'advenir dans l'étant ; et pourtant il faut aussi qu'elle ne précède pas, qu'elle ne soit pas quelque chose résidant déjà hors de l'étant et avant lui, puisqu'elle n'est en rien une Figure s'incarnant. Cette difficulté rejoint une limite que le texte marque lui-même : « Avec ce renvoi à l'ouverture comme s'instituant elle-même dans l'ouvert, la pensée atteint une région qui ne peut encore être exposée ici » (68, UKW 48-49)⁹. Pourtant, ce renvoi est bien effectif dans l'ensemble des conférences, dont il constitue même l'un des éléments structurants. Il faut donc tenter de le comprendre, même s'il

9. A rapprocher de cette autre remarque, elle aussi relative à la vérité et dans laquelle le texte marque ses propres limites, que l'on trouve à la fin de « L'origine de l'œuvre d'art » : « 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. Ils empêchent précisément de penser cette essence ambiguë ce qui est une tâche ne faisant plus partie de la présente méditation » (*ibid.*, 87 88, UKW 65).

demeure encore inexposé : il faut comprendre ce dispositif étrange d'un événement qui n'est pas l'événement de quelque chose ; un événement où rien n'advient, qui est vérité précisément en ceci qu'il n'est l'événement de rien : de nulle figure. Car en quoi est-il vérité, cet événement, sinon seulement en ceci que l'ouverture qui a lieu avec lui est l'advenue d'une non-figure ? N'est-ce pas là la seule différence relevée entre l'événement *de la vérité* et tout autre événement possible ou actuel dans l'étant ? Peut-être en effet l'ébrêchement de l'étant n'a-t-il le sens de la vérité, peut-être ne se marque-t-il comme tel et ne peut-il être attesté en retour comme tel, que pour cette seule raison qu'ici ce qui s'institue n'est en rien une instance, une substance ou un statut. Peut-être l'événement n'est-il advenue de la vérité que parce que ce qui advient ici est irréductible à quelque figure que ce soit. Ce que nous pourrions alors exprimer de cette autre manière : l'institution de la vérité est un événement essentiellement non-figural. Ou encore ainsi : ce qu'il s'agit dans la « garde » de garder, c'est-à-dire aussi de laisser advenir dans l'œuvre et en tant qu'œuvre, c'est précisément la non-figuralité de l'événement.

Cela se lit tout aussi bien dans ce qui est dit de l'œuvre elle-même. Car qu'en est-il de cette « stature » de l'œuvre dont parlait notre extrait relatif à la *Bewahrung* ? En quoi effectue-t-elle ce « bousclement » non violent et ce dérangement qui nous poussent hors de l'habituel ? Pourquoi Heidegger souligne-t-il avec insistance le fait qu'elle provoque d'autant mieux tout cela qu'elle « se tient en elle-même », « à l'écart », « solitairement » et qu'elle « semble délier tout rapport aux hommes » ? « L'étrange, ici, ajoute-t-il plus loin, c'est que l'œuvre n'agit (*einwirkt*) en aucune manière par relation causale (*kausale Wirkungszusammen-*

hänge) sur l'étant jusqu'alors de mise. L'effet de l'œuvre n'a rien de l'efficient (*Die Wirkung des Werkes besteht nicht in einem Wirken*). Il réside en une mutation, advenant depuis l'œuvre, de l'ouvert de l'étant, ce qui veut dire de l'être» (81, UKW 60). L'effectivité de l'œuvre n'est pas une efficience : l'œuvre ne produit pas l'effet qu'en tant qu'œuvre elle produit – elle ne fait pas advenir la vérité et elle ne nous pousse pas hors de l'habituel – parce qu'elle serait douée d'une efficacité lui permettant de modifier l'état des choses, mais parce qu'elle est œuvre, et parce qu'en tant que telle elle modifie l'ouvert de l'étant. Autrement dit, ce qui agit ici n'est pas *ce qu'est* l'œuvre, n'est rien qui dessine ou qualifie l'œuvre comme telle ou telle : l'effet de l'œuvre est *qu'elle* soit, tout simplement. Heidegger nomme cela : « le choc silencieux du *quod* » : « *der stille Stoß jenes "Daß"* » (74, UKW 53). Attester et « garder » dans l'œuvre l'advenue de la vérité, ça n'est donc pas montrer en cette œuvre telle propriété ou particularité qui ferait d'elle une figuration éminente du vrai ; c'est au contraire répondre dans l'œuvre du *quod* qu'elle est, qui ne figure rien et qui en cela est le signe de ce qu'ici advient la non-figure qu'est en son essence la vérité : « c'est le simple *factum est* qui veut être maintenu dans l'ouvert ; ceci : qu'ici est advenu une éclosion de l'étant, et qu'elle advient encore, précisément en tant que cet être-advenu ; ceci : qu'une telle œuvre est, plutôt que de n'être pas. Ce choc : que l'œuvre soit cette œuvre, et l'incessance de sa percussion donnent à l'œuvre la constance de son repos en elle-même » (73, UKW 52-53)¹⁰.

10. Voir aussi, quelques lignes plus bas (p. 73-74, UKW 53) : « dans l'œuvre, ceci : qu'elle *soit* en tant que telle, est précisément l'extraordinaire (*das Ungewöhnliche*). Et ce n'est pas que l'œuvre vibre encore sous l'événement de son être créé ; c'est bien cet événement : que l'œuvre soit en tant que cette œuvre, que l'œuvre projette au devant d'elle et a toujours projeté

Deux éléments viennent compléter ce que l'on pourrait ainsi nommer la structure non-figurale de l'œuvre. Le premier est l'affirmation selon laquelle l'œuvre, même quand elle montre quelque chose du monde, est en son essence non-figurative : de même que la proposition « la vérité advient en l'instance du temple » ne signifie pas « que quelque chose soit ici représenté conformément à la réalité (*richtig dargestellt und wiedergegeben*) », de même attester une advenue de la vérité dans la peinture de Van Gogh « ne veut pas dire qu'un étant quelconque y est dépeint en toute exactitude (*richtig abgemalt*) » (61, UKW 42-43) : on parlera bien en ce second cas d'« image » ou de « tableau » (*Bild*), mais pour aussitôt minimiser la fonction représentative ou référentielle de l'image et lui opposer la dimension selon laquelle elle « laisse advenir de l'éclosion comme telle », disposition non-représentative qui seule manifeste que cette image est en effet une œuvre¹¹. Quant au second élément, on pourrait le résumer ainsi : l'œuvre n'est pas non plus la figuration de son producteur : « Que l'être-crée ressorte de l'œuvre ne signifie pas qu'on doive remarquer que l'œuvre a été faite par un grand artiste. Ce qui est créé ne doit pas témoigner de la réussite de celui qui a du métier, pour donner ainsi un prestige public au réalisateur. Ce n'est pas le *N.N. fecit* qui veut être porté à la connaissance de tous (...) C'est justement là où l'artiste, le processus et les circonstances de la genèse de l'œuvre restent inconnus, que ce choc, que ce *quod de*

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. Plus essentiellement ce choc se fait sentir, plus dépayssante et plus unique devient l'œuvre. Ainsi, c'est dans la production même de l'œuvre que ce trouve cette offrande : « qu'elle soit » (*Im Hervorbringen des Werkes liegt dieses Darbringen des « daß es sei »*).

11. Cf. *ibid.* Voir aussi l'opposition entre *Werk* et *Abbild*, à propos de la statue du dieu et de la tragédie, p. 45 46, UKW 29.

l'être-crée ressort le plus purement de l'œuvre»¹².

❖ Ainsi se trouve démontée pièce par pièce la totalité du dispositif de la figuration qu'avait érigé, à la Renaissance, la théorie du *disegno* : parce que la vérité n'est plus Figure, l'œuvre en son essence n'est plus figuration ni de son producteur, ni de l'étant, ni de la vérité.

❖ Que devient l'art, alors, si son sort est délié de tout rapport à un « autre » pensé comme Figure, et si pour autant ce déliement ne l'abandonne pas à l'exercice d'une libre violence créatrice ? Une voie s'ouvre dans « L'origine de l'œuvre d'art », que permettent d'entrevoir, en particulier, les motifs de la *Bewahrung* et de l'*Entsprechung*, et dans laquelle Heidegger engage tout autant sa compréhension renouvelée de la production elle-même. La production (*das Hervorbringen*), écrit-il en effet, est « en tant qu'apport (*als dieses Bringen*) plutôt un recevoir et un prélever (*ein Empfangen und Entnehmen*) à l'intérieur du rapport à l'ouvert » (70, UKW 50) ; elle n'est création qu'en tant qu'elle est aussi, et d'abord, un accueil et une attestation de cet accueil. Cette disposition réceptive et témoignante motive une définition de l'art comme le « laisser-advenir l'arrivée de la vérité de l'étant (*als Geschehenlassen der Ankunft der Wahrheit des Seienden*) » (81, UKW 59), ou encore, selon une formule qui réunit plusieurs des dimensions jusqu'ici dégagées, « la sauvegarde créant la vérité dans l'œuvre (*Also ist die*

12. *Ibid.*, p. 73, UKW 52-53. Voir aussi p. 42, UKW 26 : « Dans le grand art, et c'est du grand art seulement qu'il est ici question, l'artiste reste, par rapport à l'œuvre, quelque chose d'indifférent, à peu près comme s'il était un passage pour la naissance de l'œuvre, qui s'anéantirait lui-même dans la création ». L'art est « grand » en ceci qu'en lui l'artiste s'y sacrifie à l'advenue de la vérité il se pourrait qu'un tel dispositif sacrificiel ne soit pas aussi « indifférent » à Heidegger qu'il le dit ici ; voir, par exemple, le « vrai sacrifice (*das wesentliche Opfer*) » dont il est allusivement question page 69 (UKW 49).

Kunst : die schaffende Bewahrung der Wahrheit im Werk)» (81, UKW 59). Et si demeure légitime en 1936 l'indication de la première version selon laquelle le savoir quant à l'art « décide conjointement de *qui nous sommes* », alors la voie qui s'ouvre là pourrait bien être celle d'une compréhension du *Dasein* comme faisant dans l'art l'expérience de sa constitution essentiellement passible et attestante, expérience d'une responsabilité et d'une exposition à l'événement d'un sans-figure.

Le projet et l'institution

Mais les conférences sur l'origine de l'œuvre d'art, dans le mouvement même par lequel elles ouvrent cette voie, s'emploient aussitôt à la refermer. Tout le dernier mouvement du texte, en particulier, constitue une étonnante réexposition de tous les thèmes développés jusqu'ici, mais à présent réécrits dans le lexique de la destination et de la fondation, et *in fine* réélaborés dans la tonalité de la souveraineté. « L'art est Histoire en ce sens essentiel qu'il fonde l'Histoire (*Die Kunst ist Geschichte in dem wesentlichen Sinne, daß sie Geschichte gründet*) » (80, UKW 65) : en quoi cette affirmation est-elle en effet la reprise et l'explicitation de « l'art est la mise en œuvre de la vérité » ou « l'art fait jaillir la vérité », formules à nouveau répétées dans ces dernières pages (87-88, UKW 65-66) ? La vérité, nous avons tenté de le suggérer, était comprise comme le sans-figure, à quoi correspondait (au sens de l'*Entsprechung*, de l'entendre et du répondre) la non-figuralité de l'œuvre : comment alors peut-il y avoir, en général, fondation ? Comment est-on passé de la non-efficience de l'œuvre à cette impressionnante effectivité

de l'art ? Et comment l'art lui-même, dont l'essence était de laisser advenir la vérité, peut-il maintenant être « l'origine du *Dasein* historial d'un peuple » (88, UKW 66), c'est-à-dire imposer un commencement ou un recommencement de l'Histoire conçue comme « l'éveil d'un peuple à ce qu'il lui est donné d'accomplir, comme insertion de ce peuple dans son propre héritage » (87, UKW 65) ?

Mais si le non-figural peut ici être rendu à une problématique du « fond qui porte tout (*der tragende Grund*) » (85, UKW 63) et de « la fondation fondant le fondement (*dieses grund-legenden Gründens*) » (86, UKW 64), ça n'est pas en tant que non-figural : c'est parce que Heidegger lui accorde le pouvoir de la destination, dessinant ainsi l'étrange (ou sublime ?) figure d'un non-figural cependant souverain. On voit cela s'établir par exemple lorsqu'on remarque comment « l'attraction (de la vérité) vers l'œuvre (*der Zug zum Werk*) » (67, 69, UKW 48, 50) devient « le projet poématique de la vérité (*der dichtende Entwurf der Wahrheit*) » (85, UKW 63). Le motif du projet est ainsi introduit : « Jamais la vérité ne peut se lire à partir du seul donné préhensible et habituel. Bien plus, l'ouverture de l'ouvert et l'éclaircie de l'étant n'advient qu'autant que l'état d'ouverture qui arrive dans l'être-jeté (*Geworfenheit*) est (lui-même) projeté (*entworfen wird*) » (81, UKW 59). Cette dernière phrase décrit un mouvement qu'on pourrait dire en deux étapes, bien qu'évidemment il n'y ait pas là de distinction proprement chronologique : dans la *Geworfenheit* – c'est-à-dire dans ce que *Etre et Temps* a déterminé comme la structure ontologique du *Dasein*¹³ – advient déjà un état d'ouver-

13. « L'être jeté (...) appartient au *Dasein* pour lequel, en son être, il y va de cet être même » : *Sein und Zeit* §38, p. [179].

ture (*Offenheit*) : le *Dasein* est, en tant que tel et quoi qu'il fasse, ouvert ou exposé à ce qui ontologiquement le concerne et qui, le «jetant» ou l'envoyant, le dessine tel qu'il est ; mais il n'y a, rigoureusement, d'advenue *de la vérité* dans cette exposition que si celle-ci est, à son tour, projetée. Mais que signifie projeter un état d'ouverture ? On lit un peu plus loin l'indication suivante, qui reprend et explicite la précédente : « Grâce au projet (*Entwurf*) mis en œuvre de l'éclosion, se jetant à nous (*der sich uns zu-werfenden Unverborgenheit*), de l'étant, tout l'habituel et tout ce qui était jusqu'à présent devient, par l'entremise de l'œuvre, non-étant » (82, UKW59-60). L'éclosion de l'étant, c'est-à-dire la vérité, est déjà en elle-même un projet ; la mettre en œuvre, c'est en quelque sorte redoubler, ou prolonger, une advenue qui déjà est un «jet» : l'art est le projet d'un tel redoublement, il projette au milieu de l'étant le projet d'éclosion dont il a su recueillir le don (et nous retrouvons-là la structure de double intentionalité que nous dégagions à propos de *l'Introduction à la Métaphysique*).

Il n'est donc pas seulement recueil, ni seulement prélèvement. Le passage suivant explique comment l'on peut passer, à propos de l'art, du recueil du don à l'effectivité d'une fondation :

« Le projet poématique de la vérité, qui s'institue comme stature dans l'œuvre, ne s'accomplit jamais dans, et vers le vide et l'indéterminé. La vérité dans l'œuvre se projette bien plutôt en se destinant (*wird... zugeworfen*) aux gardiens à venir, c'est-à-dire à une humanité historique. Cependant, ce qui est ainsi envoyé (*das Zugeworfene*) en direction des gardiens futurs n'est précisément jamais une quelconque exigence arbitraire. Le projet vraiment poématique est l'ouverture de ce en quoi le *Dasein* est, en tant qu'historial, déjà embarqué (*schon*

geworfen ist). Cela, c'est la terre, et pour un peuple historial, sa terre, le fonds (*Grund*) qui se réserve, sur lequel il repose avec tout ce que, à lui-même encore secret, il est déjà. Mais c'est son monde qui déploie son ordre (*waltet*) à partir du rapport du Dasein à l'ouvert de l'être. C'est pourquoi tout ce qui a été donné à l'homme doit être, lors du projet (*im Entwurf*), tiré à la lumière hors du fonds (*Grund*) réservé, et doit être expressément fondé sur lui (*gesetz werden*). C'est ainsi seulement que lui-même est fondé comme fond qui porte tout (*So wird er als der tragende Grund erst gegründet*).

Parce qu'elle est un tel « tirer à la lumière », toute création est un « puiser » (*ein Schöpfen*) (...) L'instauration de la vérité n'instaure donc pas seulement au sens d'un libre don (*Schenkung*), mais aussi dans celui de cette fondation fondant le fondement (*dieses grund-legenden Gründens*). Le projet poématique vient du Rien, dans la mesure où il ne puise jamais son don dans l'habituel jusqu'à présent de mise. Il ne vient cependant pas du Néant, dans la mesure où ce qui nous est envoyé par lui (*das durch ihn Zugeworfene*) n'est autre que la détermination retenue du Dasein historial lui-même » (85-86, UKW 63-64).

On vérifie dans ces lignes que le dispositif ici décrit par Heidegger est bien celui d'un double « jet » : l'œuvre projette la vérité vers nous, qui en recueillerons (ou ne saurons pas en recueillir) l'adresse ou l'offrande ; et nous sommes, nous, déjà « jetés », au sens de la *Geworfenheit* du Dasein. Le tour supplémentaire de ce passage réside dans l'affirmation selon laquelle la teneur du projet – c'est-à-dire ce qui nous est envoyé au titre de la vérité dans la mise en œuvre de la vérité qu'est l'art – n'est « rien d'autre » que ce qui nous détermine, nous, en tant que Dasein « jeté » ou destiné (*geschichtlich*). Le projet n'est « vraiment poématique » que s'il adresse au Dasein la vérité de sa propre constitution d'être-jeté. Si l'envoi

n'est pas « une exigence arbitraire », c'est précisément en ce sens qu'il se destine à un destinataire dont la constitution est déjà « ontologiquement » déterminée, déjà déterminée comme constitution destinée ou comme constitution du destin. L'instauration de la vérité n'est donc pas seulement un don, c'est-à-dire, était-il dit un peu plus haut, un « surcroît » ou un excès (*ein Überfluß*; 85, UKW63). Il ne s'agit pas seulement, avec l'art, de laisser advenir la vérité comme un excessif ou un incommensurable (une non-Figure) dont on ne pourrait alors qu'attester la venue ; car l'art doit être instauration (*Stiftung*) de la vérité : et instaurer, c'est rapporter l'advenue à la constitution d'être de celui qui la reçoit, c'est l'installer sur l'assise de son destinataire. Or la constitution de celui-ci n'est pas seulement réceptive : le texte ne se contente pas d'analyser l'être-jeté du Dasein comme la structure transcendantale d'un accueil, en montrant en lui la condition finie d'une exposition à et d'une attestation de l'advenue excessive ; il détermine au contraire « ce en quoi le Dasein est déjà jeté » comme un fond ou un fondement (*Grund*). « Etre-jeté », cela veut dire ici : avoir une terre – c'est-à-dire « ce qui s'épanouit en tant que ce qui se referme sur soi (*das, was als Sichverschleißendes aufgeht*) » (60, UKW 42) – et un monde – c'est-à-dire « l'éclaircie des chemins des injonctions essentielles, dans laquelle toute décision s'ordonne (*die Lichtung der Bahnen der wesentlichen Weisungen, in die sich alles Entscheiden fügt*) » (*ibid.*) –, et donc pouvoir participer de la vérité en tant que le « combat originel (*Urstreit*) » (61, UKW 42) que se livrent, entre éclaircie et réserve, terre et monde. C'est pourquoi l'instauration de la vérité, sa mise en œuvre, consiste pour le Dasein à « puiser » dans ce fond qui lui a été donné pour en extraire

ce qui s'y réserve, s'y retient ou y demeure détenu : elle est une mise-au-monde de la strate encore secrète du rapport du *Dasein* à l'être, maintenant livrée à la clarté de décisions ordonnées aux «injonctions essentielles» : le motif d'une sorte d'*aphaïresis* historique ramène le lexique de la souveraineté¹⁴. Dès lors, la production artistique peut en effet être interprétée comme fondation : elle consiste à extraire hors de sa réclusion ou de son recouvrement ce qui a été donné à l'homme en tant qu'être-jeté, et ce faisant à asseoir ce donné sur ses bases, à l'établir dans sa forme ou figure constante. Ça n'est qu'ainsi que cette production est véritablement un projet : en tant que «fonder qui pose les fondations» elle porte, elle supporte et transporte la vérité, elle la soutient et la lance en avant vers ses gardiens. Cette projection constitue la signification fondamentale que ces gardiens, tels les Allemands relativement à l'œuvre de Hölderlin dans les dernières lignes du texte, devront endurer comme leur propre consistance (cf.p.89).

Tout cela fait, quant à la compréhension de ce qu'est l'art, une notable différence d'avec la disposition à l'accueil et à l'attestation que nous lisions précédemment. Selon la logique ici développée par Heidegger, cette différence est un prolongement et une confirmation : entre l'accueil du don et la fondation de l'Histoire il n'y a pas de solution de continuité, la seconde est bien plutôt l'instauration, la mise en œuvre et en figure du premier, et c'est pourquoi les mêmes termes qui plus haut explicitaient la pensée du

14. « seine Welt (...) waltet », lit-on dans notre passage ; c'est la formule de la version de 1935 : « Le monde règne » (*op. cit.*, p. 28-29) ; et s'il est bien vrai, comme l'indique E. Martineau en note (*ibid.*, note 9, p. 57), qu'elle devient « Welt weltet » à la p.47 de notre édition du texte de 1936 (UKW 31), il n'empêche que la fin de « L'origine de l'œuvre d'art » retrouve avec insistance ce verbe *walten*, dont on a vu l'importance dans l'*Introduction à la Métaphysique*.

don – l'œuvre, la vérité, la garde – orchestrent à présent toute la problématique finale de la fondation. A un autre point de vue cependant, et dès que l'on se dégage un peu de cette logique, l'écart paraît considérable. Ce qui pouvait annoncer un excès du don sur toute figure – et donc une structure transie de l'œuvre, expérience précisément de l'irréductibilité de l'œuvrer à quelque modalité que ce soit du figurer – est maintenant repris dans une nécessité conjointe de la figuration et de la provenance injonctive ou décisive : finalement, il n'y a pas excès du don sur ce qui constitue la détermination fondamentale du *Dasein*, sur la concordance du *Dasein* et de la vérité qui s'ouvre et s'envoie à lui dans la *Geworfenheit*.

Selon cette perspective, Heidegger aurait bien renoncé, en 1936, à rapporter l'art, la création et l'œuvre à la violence et à l'administration du surdominant ; mais il reculerait finalement devant ce qu'engageait ce renoncement : une pensée de l'accueil et de l'attestation d'un don surabondant et an-économique, une correspondance sans terme premier et dans laquelle l'envoi ne s'épuise pas dans la figure de la destination ; il reculerait devant une compréhension de l'événement non-figural qui l'abandonne à l'ouverture infinie de son sens, et il le réinvestirait finalement des significations du projet, de la détermination et de la fondation. Il ne supporterait pas le motif d'un don que ne peut contenir aucune instance ni aucune stature, et qui toujours déborde tout établissement. Il lui faudrait donc, finalement, retrouver la figure, pour sauver la nécessité de l'institution.

De là l'idée d'un art qui n'est art qu'à la mesure de son pouvoir instaurateur. De là aussi, corollaire obligé de cette idée, l'ambiguïté qui ne cesse peut-être de traverser ces conférences relativement à « qui nous sommes ». Car

comment comprendre l'« exposition » qu'indiquent les lignes suivantes ? :

« Ce n'est pas nous qui décidons d'avance (*voraussetzen*) de l'éclosion de l'étant, c'est l'éclosion de l'étant (l'être) qui nous transporte (*versetzt*) de telle manière que nous sommes toujours, avec notre faculté de représenter, admis dans l'éclosion et à sa suite (*ein- und nachgesetzt*). (...) Nous, avec toutes nos représentations en règle, ne serions rien, nous ne pourrions même pas présupposer qu'il y ait quelque chose de manifeste sur quoi nous régler, si l'éclosion de l'étant ne nous avait pas déjà exposés (*ausgesetzt*) en cette éclaircie dans laquelle pour nous tout étant vient se tenir et d'où il se retire » (57, UKW 39).

Si nous lisons en cette « éclaircie » et en cette « éclosion » une pure ouverture sans figure, une déchirure du tissu de l'étant dans laquelle seule peut advenir l'événement de quelque étant que ce soit et être reçu le don de l'il y a du monde, alors notre exposition est l'expérience d'une liberté et d'une passibilité : nous n'y sommes exposés à rien de particulièrement éminent, à aucune signification décisive, mais bien à ceci, qu'il y a en général de l'advenue, de l'il y a, du monde ; nous y sommes exposés à du sens, c'est-à-dire à de la provenance non encore définie, dessinée ou destinée. Le *quod* de l'œuvre alors nous parle de nous, précisément parce qu'il demeure irréductible à tout contenu, et qu'ainsi il nous signifie que notre disponibilité au sens et à nous-mêmes est elle-même irréductible à la représentation ou figuration de quelque instance que ce soit. C'est là, nous l'avons vu, l'une des leçons du texte. Mais nous avons vu aussi que le même texte articule d'une autre façon ces différentes dimensions de l'exposé (*ausgesetzt*), du transporté (*vergesetzt*), de l'implanté (*eingesetzt*) et de l'ajouté (*nachgesetzt*) : en les

intégrant finalement dans une pensée de la destination et de la fondation. Alors l'éclaircie n'est pas vide de toute prédéfinition, ni nous libérés de toute prédétermination : elle est l'advenue d'une vérité qui déjà nous dessine et nous destine, avant que l'œuvre ne nous la révèle à nous-mêmes comme la manifestation de notre propre essence.

« Ce n'est pas seulement la création de l'œuvre qui est poématique (*dichterisch*) ; la garde de l'œuvre l'est tout autant, bien que selon sa modalité propre ; car une œuvre n'est effective en tant qu'œuvre que si nous nous détournons nous-mêmes de notre banalité ordinaire et entrons dans ce qui s'est ouvert depuis l'œuvre, pour ainsi amener notre essence même à se tenir dans la vérité de l'étant (*um so unser Wesen selbst in der Wahrheit des Seienden zum Stehen zu bringen*) » (84, UKW 62) : que se passe-t-il dans cette « tenue » où nous « amenons » notre essence ? Celle-ci se trouve-t-elle alors exposée à l'extériorité d'un événement qu'elle ne peut contenir et qui l'engage vers ce qui n'est pas elle, ou trouve-t-elle finalement en cette ouverture une confirmation d'elle-même à partir de laquelle pourra être fondée la coappartenance de la vérité qui vient et du Dasein qui l'endure et éprouve, ce faisant, l'importance voire la grandeur de l'existence historique du peuple qu'il est alors ? Le texte de 1936 nous semble dégager les espaces de l'une et l'autre réponses. Mais il opte, à la fin, pour la seconde : sans doute parce qu'il ne sait pas encore, à propos de l'art (du « grand art »), soustraire la pensée de la mise en œuvre, de l'événement et du don au motif malgré tout réaffirmé d'une préséance à laquelle il ne peut éviter d'attacher les prérogatives d'une figure destinante.

La force du destin

Quand il ne refuse pas explicitement à l'art moderne toute essentialité, Heidegger évoque sur un mode constamment interrogatif la situation de l'art dans le monde contemporain et ce qu'elle indique quant à notre propre existence. La première version de « De l'origine de l'œuvre d'art », en 1935, demandait déjà si nous « savons (...) ce que l'art et l'œuvre d'art peuvent et doivent être dans notre *Dasein* historial : un saut originel, et alors un sur-saut – ou bien un simple accompagnement, et ainsi un simple ajout après-coup »¹. La question devient, dans la version définitive de 1936 : « Sommes-nous, dans notre *Dasein*, historiquement à la source ? Savons-nous, c'est-à-dire respectons-nous l'essence de l'origine ? Ou bien, dans notre attitude envers l'art, ne nous réclamons-nous plus que de connaissances érudites de choses passées ? »². A l'autre bout de l'œuvre, on retrouve cette même forme indistinctement interrogative et dubitative, ouverte et déjà emplie de soupçons ou de sous-entendus, dans la fameuse

1. M. Heidegger, « De l'origine de l'œuvre d'art », *op. cit.*, p. 55.

2. M. Heidegger, OOA 89.

Conférence d'Athènes de 1967 : « Qu'en est-il de l'art au sein de la société industrielle, dont le monde commence de devenir cybernétique », c'est-à-dire sous le règne d'une clôture qui ferme l'homme au destin et le maintient dans son propre « être-enclos »³ ? La conférence, il faut le noter, ne répond pas plus directement à cette interrogation que les textes précédents : là où l'on aurait pu attendre un développement sur l'effectivité ouvrante de l'art – ou sur son impuissance à alléger l'oppression des forces clôturantes –, commence l'affirmation insistante d'une nécessité et d'une urgence qui sont celles de la pensée et de la méditation, comme si l'examen des enjeux de notre relation la plus actuelle et la plus spécifique à l'art ne pouvait qu'être indéfiniment différé.

Les raisons de ce report sont énoncées, sans doute plus explicitement qu'ailleurs, dans les lignes qui constituent le mouvement final du texte sur « La question de la technique »⁴. Certes, on y entend d'abord les mêmes doutes : après avoir montré dans le règne du dévoilement technique l'épreuve de « l'extrême danger », après avoir affirmé comme en contrepoint que « les arts montèrent en Grèce au niveau le plus élevé du dévoilement qui leur était accordé », opposant alors le dévoilement poétique de l'art grec au dévoilement « provoquant » de la technique moderne, Heidegger en vient enfin à ces questions, que précède encore une allusion appuyée au statut contemporain de l'œuvre, « objet d'une jouissance esthétique »,

3. M. Heidegger, « La provenance de l'art et la destination de la pensée » (1967), trad. par J. L. Chrétien et M. Reifenrath in *Cahiers de l'Herne* n°45, éditions de l'Herne, 1983, p. 90 ; Texte allemand in *Denkerfahrten 1910 1976*, Kostermann, Frankfurt. a. M., 1963, p. 135.

4. M. Heidegger, « La question de la technique » (1953) in *Essais et Conférences*, trad. A. Préau, Gallimard 1958 [Qt] ; l'édition allemande citée est : Martin Heidegger, « Die Frage nach der Technik » in *Vorträge und Aufsätze*, Neske, Pfullingen, 1967 (1^{re} éd. 1954), Teil 1, p. 5 à 36 [Ft].

et de l'art, « secteur de la production culturelle » (expressions toujours négativement connotées chez Heidegger) : « Les beaux-arts devraient-ils être appelés (à prendre part) au dévoilement poétique ? Le dévoilement devrait-il les réclamer d'une façon plus initiale, afin qu'ainsi pour leur part ils protègent spécialement la croissance de ce qui sauve, qu'ils réveillent, qu'ils fondent à nouveau le regard dirigé vers « ce qui accorde » et la confiance en ce dernier ? Cette haute possibilité de son essence est-elle accordée à l'art au milieu de l'extrême danger ? Personne ne peut le dire » (p. 47). Si cette dernière constatation n'exclut pas tout à fait la possibilité d'une réponse positive, le contexte des considérations antérieures la rendent pour le moins improbable. L'évocation, un peu plus loin, d'une « méditation artistique » (*künstlerische Besinnung*) ouverte à la « constellation de la vérité » permettra peut-être de deviner ce que l'art, au moins, serait, s'il pouvait pour nous aussi parvenir « au niveau le plus élevé du dévoilement ». Mais cette indication de la grandeur hypothétique ou conditionnelle de l'art dans ses relations avec les significations essentielles manifeste sans doute plus éloquemment qu'aucune notation explicitement négative en quoi l'art, dans notre temps, ne peut que faillir à sa tâche.

L'apparementement.

Car l'art ne serait possible pour nous que s'il témoignait de l'accomplissement d'une mission dont *nous* ne sommes précisément plus capables ; il devrait se maintenir à la hauteur d'un « apparementement » plusieurs fois évoqué dans le texte, d'une transmission ou tradition, de la

poursuite d'une relation, là où notre situation est bien plutôt celle d'un oubli, d'une occultation, d'un recouvrement ou d'une rupture des liens. C'est pourquoi au « programme » qu'énoncent les lignes suivantes ne peut sans doute répondre qu'un constat d'impuissance :

« La réflexion essentielle sur la technique et l'explication décisive avec elle doivent avoir lieu dans un domaine qui, d'une part, soit apparenté (*verwandt*) à l'essence de la technique et qui, d'autre part, n'en soit pas moins foncièrement différent (*grundverschieden*) d'elle. L'art est un tel domaine. A vrai dire, il l'est seulement lorsque la méditation de l'artiste (*die künstlerische Besinnung*), de son côté, ne se ferme pas à cette constellation de la vérité que nos *questions* visent » (47-48, Ft 35).

Cette dernière phrase exprime une restriction majeure : la méditation, la réflexion, le questionnement seuls peuvent semble-t-il établir l'« apparemment » de l'art et de l'essence de la technique ; sans eux, la pratique artistique au sens strict du terme, dans son immédiateté, hors de sa reprise signifiante, ne paraît pas pouvoir assumer ce statut, qui pourtant définit l'art comme tel, comme un tel « domaine ». Si l'art devait donc être pour nous possible, ce ne pourrait être qu'à la condition d'une articulation singulière : comme « méditation artistique ».

L'allusion à l'« apparemment » que nous venons de rencontrer ne constitue pas, dans l'ensemble de « La question de la technique », une formule isolée. Deux occurrences antérieures ont en effet déjà suggéré l'importance et la constance de ce qui est ici désigné :

« Cette production qui fait apparaître, par exemple l'érection d'une statue dans l'enceinte du temple, et d'autre part le com-

mettre pro-voquant que nous considérons en ce moment sont sans doute radicalement différents (*grundverschieden*) et demeurent pourtant apparentés dans leur être (*im Wesen verwandt*). Tous deux sont des modes du dévoilement, de l'*álétheia*» (Qt28, Ft20) ;

«Néanmoins, la méditation humaine peut considérer que ce qui sauve doit toujours être d'une essence supérieure, mais en même temps apparentée (*höheren, aber zugleich verwandten Wesens*), à celle de l'être menacé» (Qt46, Ft34).

Réunies, ces citations manifestent avec précision ce qui constitue sans doute le dispositif le plus constant et le plus décisif de l'ensemble du texte. Toute la pensée ici déployée par Heidegger à propos de la technique et de son essence se tient en effet dans les limites d'un agencement de propositions dont la compatibilité, d'ailleurs, n'apparaîtra pas au premier regard évidente. Car s'il s'agit bien d'affirmer une distinction radicale, sans conciliation possible parce que fondamentale, entre deux modalités opposées du dévoilement – la *poiesis* d'un côté, le *Ge-stell* de l'autre –, il s'agit aussi de préserver la possibilité d'une advenue de la première dans et malgré la seconde, et pour cela il faut bien supposer entre elles une relation d'être, une affinité « ontologique ». Il faut, autrement dit, que la différence entre *Ge-stell* et *poiesis*, toute profonde et radicale qu'elle soit, n'interdise cependant pas l'affirmation de leur connexion constitutive et, inversement, que l'expression de cette proximité essentielle n'occulte pas le caractère fondamental de l'opposition en question.

On pourrait ainsi relever les multiples occurrences dans lesquelles Heidegger oppose le «commettre pro-voquant» de la technique moderne au dévoilement poé-

tique et pro-ducteur du vrai, et remarquer comment cette première opposition se prolonge, se reprend ou se dramatise dans une seconde, tout aussi radicale, entre « Ce qui sauve » (*das Rettende*) d'une part, qui bien sûr correspond à la *poïesis*, et de l'autre « le danger », « la menace » ou « l'extrême péril » (*die äußerste Gefahr*) auquel nous expose le *Ge-stell*⁵. Mais cela ne devrait pas nous empêcher de lire toute cette autre série d'énoncés qui, pour commenter l'indication de Hölderlin selon laquelle « Là où est le danger, croît aussi ce qui sauve », insistent sur la solidarité essentielle de la pro-vocation et de la pro-duction, du danger et du salut, de la technique et de l'art. Car le commettre pro-voquant est, différemment mais au même titre que la pro-duction, un mode du dévoilement, de la vérité, de l'envoi : « En tant qu'il est la pro-vocation au commettre, l'Arraisonement envoie dans un mode du dévoilement (*Als die Herausforderung ins Bestellen schickt das Ge-stell in eine Weise des Entbergens*) » (Qt 33, Ft 24). C'est pourquoi la fin du texte peut sembler découvrir avec étonnement une leçon qui constitue pourtant l'un de ses principaux enjeux : « Ainsi – contrairement à toute attente (*was wir am wenigsten vermuten*) – l'être de la technique recèle en lui la possibilité que ce qui sauve se lève à notre horizon (*den möglichen Aufgang des Rettenden*) » (Qt 44, Ft 32).

Il s'agissait bien en effet d'établir une essentielle duplicité : « l'essence de la technique est ambiguë en un sens élevé. Une telle ambiguïté nous dirige vers le secret de tout dévoilement, c'est-à-dire de la vérité » (Qt 44, cf. Ft 33). Parce qu'il affirme cela, le discours de Heidegger est évidemment irréductible à toute condamnation simple

5. Cf. *ibid.*, p. 36 et suiv. (Ft p. 26 sq.).

de la technique, comme il l'est à toute approbation naïve. La technique moderne est à la fois une réquisition dévastatrice et une occurrence de l'envoi. Heidegger maintient toujours cette affirmation duelle, même s'il ne peut éviter qu'une certaine tonalité «catastrophique» recouvre parfois la complexité de sa pensée. Mais précisément, comment peut-on penser l'un et l'autre? Comment le texte peut-il produire et préserver la cohésion de ces deux énoncés? Ou encore : que signifie précisément l'expression «les *modes* du dévoilement» (*die Weise des Entbergens*), si souvent utilisée dans cet essai qu'elle semble en constituer la trame la plus continue? Ne renvoie-t-elle pas à une idée très traditionnellement métaphysique de la relation entre une substance ou sujet et ses effectuations ou manifestations particulières? Sinon, quel autre type d'articulation propose-t-elle, dans sa tentative de nommer à la fois l'unicité de l'envoi et la pluralité des faits de l'envoi?

Les enjeux, ici, sont essentiels : quant à la technique moderne, il faut faire apparaître qu'elle n'est pas un accident qui puisse être corrigé ou dépassé, mais une époque dans l'histoire de l'être, la manifestation ultime d'un destin de dévoilement qui régit l'Occident tout entier et dont elle configure la fin ; quant à l'art et, indissociablement, la pensée, il faut montrer qu'au coeur même de la «dévastation de la terre» et des «déserts» qui croissent⁶, se lève la chance d'une expérience par laquelle l'appel ou l'adresse qui résonne dans l'envoi de ce destin demeurerait audible et pourrait donner lieu à d'autres réponses que la seule violence de l'injure, de la domination et de la mise en coupe réglée du monde ; quant à l'homme,

6. C'est le lexique, par exemple, de la fin du texte intitulé «Dépassement de la métaphysique», in *Essais et conférences*, op. cit., p. 113-115.

enfin, il faut suggérer que s'il est dans et par cet envoi à la fois provoqué à réquisitionner le tout de l'étant et lui-même assigné et asservi à cette nécessité de la réquisition, il peut cependant être le destinataire attentif d'une adresse et l'« appelé » libre d'une parole de l'être et de la vérité⁷. Il est donc nécessaire que la mise en évidence de la réalité désormais planétaire et totale du « commettre pro-voquant » ménage pourtant une place à la possibilité d'un *salut*. Et pour cela, il faut montrer à la fois que la *poïesis* et le *Ge-stell* sont deux « possibilités » opposées en suggérant presque qu'ils constituent une alternative devant laquelle nous serions placés⁸, et que pourtant l'un et l'autre renvoient pareillement à l'unicité *du* destin ou de *l'*envoi : au fait d'un dévoilement toujours écrit, lui, au singulier.

La difficulté est ainsi de penser une articulation de la *poïesis* et du *Ge-stell* qui à la fois manifeste leur différence « fondamentale » et préserve l'apparemment « essentiel » selon lequel ils sont l'un et l'autre *le* dévoilement *même*. S'y confronte, par exemple, le passage suivant :

« L'Arraïsonnement est un mode "destinal" du dévoilement, à savoir le mode pro-voquant. Le dévoilement pro-ducteur, la *poïesis*, est aussi un pareil mode "destinal". Mais ces modes ne sont pas des espèces qui, ordonnées entre elles, tomberaient sous le concept de dévoilement (*Aber diese Weisen sind*

7. « L'homme dans tout son être est toujours régi par le destin du dévoilement. Mais ce n'est jamais la fatalité d'une contrainte. Car l'homme, justement, ne devient libre que pour autant qu'il est inclus dans le domaine du destin et qu'ainsi il devient un homme qui écoute, non un serf que l'on commande (*und so ein Hörender wird, nicht aber ein Höriger*) » ; Qt 33, Ft 24.

8. Cf par ex. *ibid.*, p. 35 (Ft 26) : « Placé entre ces deux possibilités (*Zwischen diese Möglichkeiten gebracht*), l'homme... ».

nicht Arten, die nebeneinandergeordnet unter den Begriff des Entbergens fallen). Le dévoilement est ce destin qui, chaque fois, subitement et d'une façon inexplicable pour toute pensée, se répartit (*sich verteilt*) en dévoilement pro-ducteur et en dévoilement pro-voquant et se donne à l'homme en partage (*sich zuteilt*)» (Qt 40, Ft 29-30)

A la compréhension explicitement rejetée – la sub-somption d'espèces ou de genres sous un concept commun ou général – s'ajoutent tous les autres schémas d'explication auxquels nous pourrions songer : par exemple, la «répartition» dont il s'agit ici n'est pas vraiment pensable comme le rapport de modes multiples à une unique substance, parce qu'un «envoi» ne fait pas une substance (mais que sont alors les modes d'aucune substance ?) ; elle n'est pas davantage explicitable comme un procès dialectique, comme si *poïesis* et *Ge-stell* étaient des effectuations particulières ou figures d'une totalité à la fois substance et sujet ; et le schéma gnostique n'est peut-être pas non plus rigoureusement applicable, bien qu'il s'agisse en effet de perte et de salut, parce qu'il ne serait pas tout à fait exact d'affirmer que le *Ge-stell* constitue la forme dégradée d'une *poïesis* originelle finalement retrouvable. Il semble, étrangement, que quelque chose de chacune de ces explications d'ensemble soit évoqué dans le texte de Heidegger ; mais celui-ci, quoi qu'il en soit, n'est réductible à aucune.

Aussi bien, en effet, s'agit-il avec ce *partage* du dévoilement d'un événement (mais n'est-ce pas déjà trop dire ?) « inexplicable pour toute pensée ». Que pourrions-nous donc tenter d'en affirmer, sinon, négativement, ce qu'il n'est pas, et par exemple qu'il est irréductible au dispositif de la ressemblance que nous évoquions en commençant ? Car ce dispositif supposait la figurabilité des

termes apparentés, alors qu'à l'évidence le drame du dévoilement ici suggéré ne se laisse pas comprendre en termes d'image, de reflet ou d'emblème : il précède et excède nécessairement toute image et toute représentation.

Le partage du dévoilement.

« L'homme peut sans doute, de telle ou telle façon, se représenter ou façonner ceci ou cela, ou s'y adonner (*vors-tellen, gestalten und betreiben*); mais il ne dispose point de la non-occultation (*die Unverborgenheit*) dans laquelle chaque fois le réel se montre ou se dérobe » (Qt 24, Ft 17). Cette phrase semble opérer une distinction franche entre le domaine de l'immanence, dans lequel l'existence humaine déploie ses capacités de compréhension, d'appréhension et de transformation, et le « lieu » du dévoilement, soustrait à tous ces tours de l'appropriation. Ce « lieu » échappe : le dévoilement a lieu à l'extérieur, au-delà de l'atteignable, du façonnable et du représentable, excédant les possibilités de la figuration.

Pourtant, la détermination de cette seconde « région » (*Bereich* ; cf. Qt 19, Ft 13) n'est pas si simple :

« Nous demandons encore : ce dévoilement a-t-il lieu quelque part au-delà de tout acte humain (*geschieht dieses Entbergen irgendwo jenseits alles menschlichen Tuns*) ? Non. Mais il n'a pas lieu non plus *dans* l'homme seulement, ni *par* lui d'une façon déterminante » (Qt 32, Ft 23).

La première de ces affirmations écarte l'idée selon laquelle l'extériorité du dévoilement serait celle d'une *instance* transcendante ; elle reprend en ce sens ce que

nous trouvions déjà dans « L'origine de l'œuvre d'art » à propos de la vérité : « la vérité ne se trouve pas d'abord en soi quelque part dans les étoiles, pour ne venir se loger qu'après coup (...), dans l'étant ». La seconde, aussitôt, écarte l'hypothèse contraire d'une localisation purement immanente. La conjonction des deux exclut toute possibilité que le dévoilement soit en tant que tel représentable ou figurable : ni comme un « ceci ou cela » propre à l'humain ou offert à son appréhension, ni comme un Principe, un Fondement ou un *Prosôpon*. Nous ne savons pas exposer la non-occultation, ni même en situer le domaine, dont nous ne pouvons que dire qu'il n'est ni exclusivement ici, ni précisément ailleurs ; comment *a fortiori* pourrions-nous en expliquer le partage (autant sa division ou répartition « interne » que le mouvement par lequel elle se donne à l'homme en partage) ? La distribution du dévoilement en *poïesis* et *Ge-stell* demeure pour nous mystérieuse, parce que le dévoilement lui-même nous est inaccessible.

On pourrait alors s'interroger sur la possibilité même de rendre compte de cette *expérience* du dévoilement que Heidegger pourtant, à un moment très stratégique du texte, présente comme une sorte d'évidence :

« Où et comment a lieu le dévoilement, s'il n'est pas le simple fait de l'homme ? Nous n'avons pas à aller chercher bien loin. Il est seulement nécessaire de percevoir sans prévention ce qui a toujours réclamé l'homme dans une parole à lui adressée, et cela d'une façon si décidée qu'il ne peut jamais être homme, si ce n'est comme celui auquel une telle parole s'adresse. Partout où l'homme ouvre son oeil et son oreille, déverrouille son coeur, se donne à la pensée et considération d'un but, partout où il forme et œuvre, demande et rend grâces (*sich in das Sinnen und Trachten, Bilden und Werken, Bitten*

und Danken freigibt), il se trouve déjà (*schon*) conduit dans le non-caché. La non-occultation de ce dernier s'est déjà (*schon*) produite, aussi souvent qu'elle é-voque l'homme dans les modes du dévoilement qui lui sont mesurés et assignés. Quand l'homme à l'intérieur de la non-occultation dévoile à sa manière ce qui est présent, il ne fait que répondre à l'appel de la non-occultation, là même où il le contredit. » (Qt 25, Ft 18).

Pour affirmer cela, ne faut-il pas présupposer, malgré tout, une sorte de savoir à la fois de la différence des modes du dévoilement et de leur apparemment essentiel ? Ne faut-il pas pouvoir reconnaître dans tout acte humain signifiant (mais en vertu de quoi est-il alors jugé tel ?) la présence ou la trace d'un appel, d'une adresse, d'un mouvement autres ? Mais d'où nous vient, alors, ce savoir ? D'où le texte sait-il que l'homme est en mesure, dans l'expérience, d'attester l'événement d'un partage qu'il ne peut cependant pas expliquer ? Comment décide-t-il que les actes qu'il mentionne – dont l'inventaire, par ailleurs, n'est certainement pas sans intentions – portent immédiatement témoignage d'une parole que l'homme ne prononce pas lui-même, mais qui lui vient ou advient ? Or de cette effectivité de l'attestation et du témoignage dépend exclusivement la position pour nous d'un salut : s'il n'y avait pas cela, comment pourrions-nous lire dans le triomphe planétaire du commettre pro-voquant la manifestation d'une « vocation », certes altérée ou déformée, mais généreuse et libératrice, et dont l'entente seule peut nous donner la mesure d'un dévoilement qui ne serait pas dévastateur ?

Mais le texte sait autre chose encore ; par trois fois dans cet extrait, il déclare l'*antériorité* de l'appel et de la non-occultation : « déjà », « depuis toujours », l'adresse a

eu lieu. Une essentielle dimension temporelle vient ainsi compléter le dispositif spatial du partage : la question n'est pas seulement de distinguer l'ici de l'immanence et la région extérieure du dévoilement, elle est aussi, et peut-être surtout, de marquer une différence entre l'effectivité présente des actions humaines et la réalité antérieure de l'envoi auquel ces actions répondent. Or la réexposition temporelle de cette différence présente un avantage que ne suggérerait pas sa seule compréhension spatiale : elle permet d'articuler les termes distingués, plutôt que de les abandonner à une indépassable opposition. Autrement dit, elle permet de montrer, non seulement leur « différence fondamentale », mais aussi, et en même temps, leur apparemment essentiel. Ainsi pouvons-nous comprendre la dernière phrase citée : là même où l'homme participe à une mise à nu du monde sous la forme d'une réquisition appropriatrice, et au moment même où il se livre de façon exclusive à une telle provocation, il ne fait pourtant que répondre à un appel qui déjà a eu lieu et l'a engagé ; il contredit certes alors cet appel, mais cette négation même est une façon de laisser l'appel venir jusqu'à lui, de prendre en considération, il est vrai sous la forme d'une dénégation, l'envoi qui déjà le requiert : le geste qui contredit l'appel est en même temps son attestation, la reconnaissance de son antériorité et son effectuation au présent.

Faut-il alors comprendre que *poïesis* et *Ge-stell* ne constituent pas vraiment deux termes alternatifs qui se proposeraient simultanément, mais que le *Ge-stell* est un mode plus tardif du dévoilement que la *poïesis* ? Que celle-ci est une manière de répondre à l'appel qui demeure dans une plus grande proximité avec lui, alors que celui-là n'y répond qu'en creusant la distance de la détériora-

tion et de l'oubli ? Il semble en effet qu'on puisse interpréter en ce sens plusieurs affirmations du texte, et par exemple ceci : « Dans le dévoilement producteur, le dévoilement provoquant a son origine qui est liée au destin. Mais en même temps, par l'effet du destin, l'Arraïsonnement rend méconnaissable la *poïesis* » (40, Ft 30). Si le *Ge-stell* a sa provenance (*Herkunft*) dans la *poïesis*, c'est que celle-ci, nécessairement, le précède ; et par conséquent l'altération ou la dissimulation (*Verstellung*) de la *poïesis* doit bien lui être advenue ultérieurement, après qu'elle se soit constituée ou présentée d'abord comme dévoilement non-provoquant, non-réquisitionnant, producteur.

Cette lecture est confirmée, mais aussi invitée à de nécessaires compléments, par le passage suivant :

« Là où celui-ci [le “commettre”] domine, il écarte toute autre possibilité de dévoilement (*jede andere Möglichkeit der Entbergung*). L'Arraïsonnement cache surtout cet autre dévoilement (*jenes Entbergen*), qui, au sens de la *poïesis*, produit et fait paraître la chose présente. Comparée à cet autre dévoilement (*Im Vergleich hierzu*), la mise en demeure provoquante pousse dans le rapport inverse à ce qui est. Là où domine l'Arraïsonnement, direction et mise en sûreté du fonds marquent tout dévoilement (*alles Entbergen*) de leur empreinte. Ils ne laissent même plus apparaître leur propre trait fondamental (*ihren eigenen Grundzug*), à savoir le dévoilement comme tel (*dieses Entbergen als ein solches*).

Ainsi l'Arraïsonnement provoquant ne se borne-t-il pas à occulter un mode précédent de dévoilement (*eine vormalige Weise des Entbergens*), le produire, mais il occulte aussi le dévoilement comme tel (*das Entbergen als solches*) et, avec lui, ce en quoi la non-occultation, c'est-à-dire la vérité, se produit » (Qt 37, Ft 27).

Ici se trouvent réunies, en quelques lignes, *trois* présentations du partage : la première paraît suggérer une simple juxtaposition des modes, comme s'il s'agissait seulement d'avertir qu'un dévoilement peut en cacher un autre, précisément parce que leurs présences sont simultanées ; mais la seconde indique nettement l'antériorité de la *poïesis*, mode « précédent » du dévoilement, occulté maintenant mais dont rien n'interdit de penser qu'il a pu un jour être effectif ; et le texte distingue encore, par l'expression « le dévoilement comme tel », un troisième plan, qui constituerait le « trait fondamental » *et* de la *poïesis*, *et* du *Ge-stell* et ne serait donc réductible ni à l'un, ni à l'autre, étant encore plus « vieux » qu'eux – plus vieux même que la *poïesis* qui déjà précédait le *Ge-stell*.

Mais comment comprendre alors le motif de l'initial, sur lequel se clôt « La question de la technique » ? Comment interpréter des affirmations telles que : « Peut-être alors un dévoilement qui serait accordé de plus près des origines (*ein anfänglicher gewährtes Entbergen*) pourrait-il, pour la première fois (*zum ersten*), faire apparaître ce qui sauve ? » (Qt 46, Ft 34), ou encore, à propos des beaux-arts : « Le dévoilement devrait-il les réclamer d'une façon plus initiale (*sie anfänglicher in den Anspruch nehmen*) ? » (Qt 47, Ft 35). Par cet « initial », Heidegger désigne-t-il une époque historique pour laquelle le dévoilement, non encore altéré, aurait eu, antérieurement à toute ambiguïté, le sens d'une production poétique ? Il le semble, d'abord. Car ces mêmes dernières pages de l'essai nomment, explicitement, la Grèce ; le thème de l'initial est alors développé dans une tonalité nostalgique : « Autrefois » (*Einstmals*), « Au début des destinées de l'Occident (*Am Beginn des abendländischen Geschickes*) », « en Grèce »,

l'art «était un dévoilement pro-ducteur et (...) ainsi faisait partie de la *poïesis* (*in die poïesis gehörte*)» (Qt 46, Ft 34).

Dans ce registre, incontestablement présent dans le dernier mouvement du texte, le *Ge-stell* apparaît comme un mode du dévoilement qui s'est imposé dans l'histoire, particulièrement depuis le début des Temps modernes, et a fini par occulter le dévoilement plus pur ou plus authentique qu'était la *poïesis*. Et puisque l'essai ne s'en tient pas au simple constat de cette occultation, mais tente d'apercevoir dans le règne même de l'Arraînement le signe de «Ce qui sauve», il semble bien en effet que son dernier mot appartienne à cette logique que nous nommons «gnostique», c'est-à-dire qu'il parachève un schéma ternaire selon lequel une vérité d'abord présente dans une pureté originelle, puis dégradée ou dissimulée dans un devenir historique catastrophique, pourrait à la fin faire retour en une régénération salvatrice. Il semble de fait difficile d'écarter totalement une telle lecture, que renforce d'ailleurs par endroits la traduction française, par exemple lorsqu'elle propose : «“Sauver” est : reconduire dans l'essence» pour : «“*Retten* ” ist : *einholen ins Wesen*» (Qt 38, Ft 28). Peut-on éviter alors d'interpréter le salut comme le recouvrement d'une vérité initiale qui se serait un jour manifestée, dans l'immanence, à une époque privilégiée de l'histoire ? La phrase entière, pourtant, dans sa traduction même, est autrement plus complexe : «“Sauver” est : reconduire dans l'essence, afin de faire apparaître celle-ci, pour la première fois, de la façon qui lui est propre (*um so das Wesen erst zu seinem eigentlichen Scheinen zu bringen*)». Comment comprendre qu'une reconduction puisse produire une *première* apparence ?

En revanche, il n'est pas inconcevable qu'une démarche qui consisterait à aller chercher (*einholen*) dans l'essence ce qui depuis toujours s'y réserve ou s'y abrite, ait pour effet la présentation « pour la première fois » de cette essence selon son apparaître propre. Alors cependant le salut ne peut plus être interprété comme le retour d'une figure historique du dévoilement, mais plutôt comme l'événement nouveau d'une essence jamais encore advenue ; et de même l'initial ne peut pas avoir le sens d'un commencement dans l'immanence, puisqu'il renvoie au contraire à ce qui jusqu'ici est toujours resté caché, ou ne s'est toujours présenté que selon une autre apparence que la sienne propre. Or c'est bien cela aussi que l'on peut lire lorsque le texte, avant même de se référer à la Grèce, adopte quasiment le ton des oracles :

« L'irrésistibilité du commettre et la retenue de ce qui sauve passent l'une devant l'autre comme, dans le cours des astres, la trajectoire de deux étoiles. Seulement leur évitement réciproque est le côté secret de leur proximité.

Si nous regardons bien l'essence ambiguë de la technique, alors nous apercevons la constellation, le mouvement stellaire du secret.

La question de la technique est la question de la constellation dans laquelle le dévoilement et l'occultation, dans laquelle l'être même de la vérité se produisent » (Qt 45, Ft 33).

De quoi Heidegger parle-t-il ici ? Non pas d'un dévoilement qui aurait un jour été effectif, mais d'un partage du dévoilement en manifestation et recel qui précède toute occurrence et toute effectivité et en constitue l'ouverture la plus initiale. Il ne s'agit pas ici de la *techné* grecque en tant qu'elle « appartenait à la *poïesis* », mais du mouvement mystérieux, « inexplicable pour toute pensée », anté-

rieur au dévoilement pro-ducteur comme au commettre pro-voquant, par lequel le dévoilement se répartit et s'offre à l'homme en partage : un secret immémorial, un envoi sans lieu et sans moment, engageant toute réponse. La « constellation du secret » précède la division du dévoilement en *poïesis* et *Ge-stell*, elle est « le dévoilement en tant que tel », en tant que tel imprésenté, qui dans le règne sans partage de l'Arraisonement se promet cependant comme « Ce qui sauve ».

Le mouvement final de « La question de la technique » mêle de façon étonnante et parfois équivoque ces deux motifs de l'originarité historique de la *poïesis* grecque et de l'initialité an-historique de l'envoi du destin. Il en est l'articulation : l'antériorité de la *poïesis* et de son effectuation grecque tient précisément à ceci, qu'alors la *poïesis* se confrontait encore au secret, qu'elle laissait encore sa puissance destinante transir et inquiéter la production, tandis que le *Ge-stell* s'impose comme l'oubli ou la répression du secret, et donc comme l'explicitation et l'exploitation totales du tout. Mais si le texte se soustrait malgré tout à une lecture qui ne voudrait qu'y voir l'affirmation « réactionnaire » d'une préférence nostalgique pour la grandeur passée du génie grec (ce qu'on dirait plus difficilement, par exemple, de la Conférence d'Athènes de 1967), c'est parce qu'il explique la plus grande « hauteur » de la *poïesis* par l'attention plus vive, plus respectueuse et plus pieuse qu'elle portait à une vérité du dévoilement qui en tant que telle lui échappait, mais dont au moins elle ne se cachait pas qu'elle lui était inexplicable.

La question de savoir si le dévoilement peut « réclamer les arts de façon plus initiale » signifierait ainsi : l'art peut-il être aujourd'hui, comme il le fut « seulement pour de courts moments, mais de hauts moments » (Qt46, Ft34) en Grèce, l'entente d'un appel qui soit celui du dévoilement *même*, c'est-à-dire de ce « mouvement stellaire du secret » qui mystérieusement partage le dévoilement et l'envoi vers l'homme comme la promesse du salut ? La question, autrement dit, n'a évidemment pas pour enjeu de déterminer si nous pouvons ou non retrouver l'ingéniosité formelle, la grandeur esthétique ou la richesse en *Weltanschauung* des œuvres grecques. Elle porte plutôt sur notre capacité à recueillir une parole qui à la fois nous engage et cependant préserve l'envoi secret de tout engagement, sur la possibilité d'une disposition dans laquelle nous nous laisserions appeler, à travers la réquisition généralisée et l'explicitation totale qu'impose la technique moderne, par le mystère de l'initial et de la vérité. Car l'activité de dévoiler n'est semble-t-il productrice qu'à cette condition qu'elle s'accorde et s'envoie en retour à l'archi-originale constellation du secret ; sinon, occultant ce départ de l'envoi, elle ne peut à terme signifier qu'une pro-vocation dévastatrice. Or nous sommes compris, désormais exclusivement, dans une telle réquisition provocatrice, nous-mêmes requis par elle, frénétiquement engagés en elle. C'est là, pour nous, le destin, le mode selon lequel l'envoi s'envoie vers nous et la forme dans laquelle il exige de nous que nous lui répondions. Il ne peut donc pas y avoir d'art pour nous, si nous désignons par ce terme une production appartenant à la *poiesis*, c'est-à-dire réclamée par l'initial. Nous n'avons plus

d'oreille pour le secret : sous la domination du seul *Ge-stell*, nous sommes devenus sourds, non pas à un contenu révélé que nous aurions perdu ou oublié, mais à la dispensation secrète dans laquelle toute révélation trouve son départ et advient, envoyée et donnée depuis elle en partage ; et c'est bien pourquoi nous nous livrons à une bruyante mise en lumière de toutes choses. Ce qui se donne aujourd'hui pour de l'art participe essentiellement, aux yeux de Heidegger, de cette bavarde surdité.

Et pourtant le texte ne renonce pas à discerner dans toute cette dévastation la trace ou la promesse d'un salut. Car le *Ge-stell*, cela n'est jamais démenti dans l'essai, est bien un mode *du dévoilement* ; le commettre provoquant de la technique moderne n'est pas une attitude arbitraire ou aberrante, mais la façon dont nous recevons malgré tout l'appel qui nous est adressé ; il est le mode selon lequel nous répondons, bien que nous ne l'entendions plus comme telle, à l'injonction de dévoiler. Nous sommes sourds à l'envoi du destin, mais ne manquons pas dans cette surdité même d'en subir l'ascendant ; nous nous détournons de l'initial, mais obéissons continûment à des ordonnances qui, à travers ses occultations, ne viennent cependant, ultimement, que de lui. Et c'est bien pourquoi il peut y avoir pour nous, au sein même du plus grand danger, une *expérience* du dévoilement : « se donner à la pensée et considération d'un but », « former », « œuvrer », « demander », « rendre grâces » en sont, on l'a vu, les occurrences effectives ; s'y livrant, l'homme « se trouve déjà conduit dans le non-caché ».

En quoi consiste cette expérience ? Elle a lieu, écrit Heidegger, « partout où l'homme ouvre son œil et son oreille ». Mais les dispositions auxquelles nous oblige le *Ge-stell* n'étaient-elles pas précisément décrites comme

aveuglement et surdité inéluctables ? Il faut donc admettre que nous puissions être en même temps ouverts et fermés. Est-ce absolument contradictoire ? Oui, aussi longtemps que nous ne savons pas lire dans cette étrange tension l'indice même du *partage* du dévoilement, l'effet de son initiale division. Car nous pouvons alors comprendre ceci : tant que nous appliquons (aveuglement) les consignes du *Ge-stell*, nous répondons à l'envoi tel qu'il s'impose dans son occultation, et demeurons ainsi soumis à ses réquisitions ; mais dès que nous considérons le *Ge-stell* lui-même comme le mode du dévoilement qu'il est essentiellement, nous pouvons être renvoyés au « trait fondamental » de tous les dévoilements, c'est-à-dire au dévoilement « en tant que tel », à l'initial et mystérieux « mouvement stellaire du secret » ; alors nous sommes capables de nous éprouver nous-mêmes comme des êtres « appelés », c'est-à-dire libres. Mais à *quoi* ouvrons-nous alors nos yeux et nos oreilles ? Non pas à quelque chose, à un étant qui se manifesterait immédiatement, mais précisément à ce qui depuis toujours engage toute manifestation sans se manifester soi-même, à ce qui n'a ici ni lieu, ni figure et demeure pour toute pensée inexplicable. Nous nous ouvrons à l'envoi inapparent de toute apparence, au départ secret de toute manifestation. Autrement dit, nous avons alors des yeux et des oreilles précisément pour (ne) voir, pour (n') entendre rien – que l'envoi infigurable de toute figure.

L'art procède-t-il (encore) d'une telle entente de l'inaudible, d'une telle vision de l'invisible, d'un tel décèlement du secret comme secret (qui en tant que tel n'est justement pas un simple « décèlement », mais comme la garde du secret au cœur du dévoilement) ? Certainement pas, selon ce texte, qui oppose à ce titre nos arts et ceux des Grecs.

Car nous avons dissocié ce qui était en Grèce intimement lié et dont le mot grec *techné* disait l'unité : l'effectivité de la production et l'écoute de l'initial, le pouvoir de figurer et l'entente docile d'une parole irréductible à toute figure. En Grèce, l'art « était pieux, c'est-à-dire “en pointe”, *prómos* : docile à la puissance et à la conservation de la vérité (*Sie war fromm, prómos, d.h. fügsam dem Walten und Verwahren der Wahrheit*) » (Qt 46, Ft 34). Notre art, selon Heidegger, ne sait plus témoigner en ce sens – il ne le pourrait, suggère-t-il, que s'il se laissait informer par la « méditation artistique ». Ce qui signifie sans doute que l'art n'est plus le domaine dans lequel nous pouvons avec le plus d'espoir attendre la venue de « Ce qui sauve » ; mais ce qui suggère aussi qu'un tel espoir ne nous est pas tout à fait refusé, et que nous pouvons nous préparer autrement à cette venue – dans la méditation et la pensée, mais aussi peut-être le « former », l'« œuvrer », le « demander », le « rendre grâce » –, s'il est vrai qu'en tout cela se manifeste cette particulière disposition que le texte, dans ses dernières pages, nomme par deux fois « la piété »⁹.

Pourquoi ce terme, et quelles significations Heidegger lui attribue-t-il ici ? Pourquoi en conclusion un mot aussi explicitement religieux ? Et plus précisément : de quelle religiosité s'agit-il alors ? Car il ne suffit évidemment pas de relever à la fin de l'essai comme dans l'ensemble de son développement l'insistance d'un tel lexique ; il faut surtout tenter de comprendre quelle sorte de disposition et quel type d'expérience nous sont à travers lui reconnus, ou assignés. Or la phrase citée propose du « pieux » une véritable définition, dont trois éléments au moins

9. « *die Frömmigkeit des Denkens* » (« la piété de la pensée ») : ce sont, dans le texte allemand comme dans sa traduction française, les derniers mots de l'essai (cf. Ft 36, Qt 48).

semblent pouvoir être interrogés avec profit : «*fromm, pròmos, d.h. fügsam dem Walten und Verwahren der Wahrheit*».

Être pieux, c'est ainsi d'abord être « docile » (*fügsam*) ; sans doute convient-il de ne pas interpréter cela avec trop d'empressement comme l'indication d'une soumission ou d'une résignation¹⁰ ; être *fügsam*, c'est d'abord pouvoir s'adapter, être souple, accommodant ou conciliant. La docilité, en ce sens, peut être comprise comme une aptitude à s'avancer vers ce qui vient pour en être affecté. La piété alors ne serait pas une pure passivité, une obéissance aveugle, mais bien une activité, qui consisterait à faire un pas à la rencontre de ce qui paraît et s'impose, et ce faisant à approuver le fait d'être à présent lié ou relié à lui, assemblé (au sens où *fügen* signifie joindre, assembler, disposer), compris avec lui dans une articulation ou dans un emboîtement (*Fügung*) : une libre passibilité plus qu'une passivité contrainte. Serait pieuse la disposition librement consentie à aller au devant de ce qui engage ou oblige, pour le recevoir et ainsi attester son fait et son autorité¹¹. Ainsi compris, le terme désignerait la reprise dans l'expérience, sur le plan de l'immanence, de la tension évoquée plus haut entre une fondamentale différence (la piété est l'accueil d'un envoi radicalement autre, sous-trait à toute mainmise et à toute représentation) et un essentiel apparemment (la piété est le témoignage d'une

10. Même si le même terme, on l'a vu, était employé en ce sens dans *l'Introduction à la Métaphysique*, à propos de la *diké*.

11. Heidegger « traduit » immédiatement l'allemand *fügsam* par le grec «*pròmos*» (que A. Préau à son tour traduit par le français « en pointe »), comme s'il voulait suggérer que son usage du terme allemand décalquait le sens du terme grec. Mais *pròmos* signifie d'abord : « qui est au premier rang, qui combat au premier rang contre... » (et par extension, « qui est le premier ») ; la suggestion est bien celle d'un mouvement qui consiste à aller au devant à la rencontre d'une opposition.

affinité, d'une articulation des termes malgré ou dans leur différence fondamentale, elle se tient à la jointure, elle se situe sur la couture des hétérogènes, à moins que d'elle-même, en tant qu'expérience, elle ne soit ou ne constitue cette jointure ou cette couture). En ce sens, « la piété » serait un autre nom pour ce qui constitue le motif le plus constant de toute « La question de la technique », motif de la réponse que nous aurions à apporter à un appel dont nous ne sommes pas nous-mêmes l'origine, ou de la confrontation que nous ne pourrions pas éviter, même dans la plus grande dénégation, avec un envoi dont nous ne sommes pas nous-mêmes les expéditeurs et qui cependant s'adresse déjà à nous et nous engage. Depuis le début du texte, dans le lexique de la parole (*die Entsprechung, der Zuspruch, der Anspruch, der Widerspruch*) ou de la dette (*das Verschulden, die Schuld*¹²), il ne s'agit au fond que de cela.

Mais la définition est plus précise ; être pieux, dit-elle, c'est être docile à la *puissance* de la vérité (*fügsam dem Walten der Wahrheit*). Comment éviter alors de repenser aux pages de l'*Introduction à la Métaphysique* qui analysaient la *diké* exactement dans ces mêmes termes, comme une articulation de docilité et de puissance ? De fait, il n'est pas difficile, en creusant le texte de « La question de la technique », d'en dégager une strate, parfois recouverte mais affleurant par endroits, qui paraît n'être que la continuation de problématiques antérieures. Ainsi par exemple : « l'Arraisonnement nous masque l'éclat et la puissance de la vérité (*das Ge-stell verstellt das*

12. Il faudrait analyser ici tout le passage du début du texte dans lequel Heidegger traduit la causalité en termes de dette et de responsabilité (voire de culpabilité), avant de les livrer à leur tour à la thématique de la production, du faire venir, de la *poiesis* et finalement de la vérité. Cf. Qt 12-17, Ft 7-12.

Scheinen und das Walten der Wahrheit)» (Qt 37, Ft 27). Mais s'il en est ainsi, la « piété » n'acquiert-elle pas une autre signification que celle que nous venons de mentionner ? Être pieux, n'est-ce pas alors avancer à la rencontre de cette puissance de la vérité que nous dissimule le plus souvent le « commettre pro-voquant » de la technique moderne ? La piété serait-elle le fait de se détourner de ce règne pour s'offrir à une autre domination, ou pour se mesurer à elle¹³ ? La docilité ne serait pas alors seulement une disposition à recueillir un envoi qui advient, mais une aptitude à obéir à un ordre qui s'impose ; pieux, nous ne serions pas seulement engagés, mais subjugués dans et par l'engagement.

Le troisième élément de la définition est le suivant : être pieux, c'est être docile à la puissance *et conservation* de la vérité (*fügsam dem Walten und Verwahren der Wahrheit*) ; la composition de la phrase, dans laquelle l'article défini n'est pas répété, suggère que cette « conservation » est inséparable de la puissance. La vérité ne s'impose pas tantôt comme puissance, tantôt d'une autre façon, mais elle se manifeste, dans la piété ou à la piété, comme puissance gardée, protégée, mise à l'abri. De quoi s'agit-il ici ? Sans doute, de nouveau, de la « garde » ou sauvegarde dont il était question dans « L'origine de l'œuvre d'art » ; c'est-à-dire, surtout, de ce retrait en lequel la vérité elle-même se tient ou se retient, se préserve au cœur du dévoilement. Cet héritage est maintenant rappelé : « ce qui libère, le secret, est caché et toujours en train de se cacher (*Verborgen aber ist und immer sich verbergend das Befreiende, das Geheimnis*) » (Qt 34, Ft 25).

13. La connotation combattante du mot *prómos* reprendrait alors ses droits. La piété serait-elle la bravoure spécifique de l'avant-garde (de la pensée) ? Un reste d'héroïsme ?

La puissance de la vérité n'est pas autre chose que cette « constellation secrète » de l'envoi dont parle la fin du texte, et qui précisément se dérobe à nos pouvoirs de maîtrise et de représentation. Dociles à la puissance de la vérité, nous sommes par là-même dociles à l'infigurabilité de la vérité ; ou plutôt l'art, quand il appartenait encore à la *poïesis*, au dévoilement producteur, se portait à la rencontre de cette infigurabilité, y acquiesçait et s'y pliait, et trouvait là la ressource de son pouvoir de figuration ; ce que bien sûr il a cessé, pour nous, de pouvoir faire (d'où ce qui peut-être constitue, aux yeux de Heidegger, l'obscénité de la représentation moderne : inattentifs à la vérité, nos arts participent d'une entreprise générale de représentation ou de figuration de tout, c'est-à-dire de dénégation à la fois de la puissance et de l'essentielle non-figurabilité de la puissance¹⁴).

Il semble ainsi que nous ne puissions pas maintenir sans altération notre première compréhension de la « docilité ». Là où nous ne voulions voir qu'un accueil actif de ce qui vient, il nous faut maintenant reconnaître une particulière disposition à déceler et à approuver une manifestation à la fois impérieuse et énigmatique. Il y va, ici, de la signification même de l'envoi : la « piété » qu'évoque « La question de la technique » ne se réfère pas à une adresse quelconque, chaque fois singulière mais se détachant du fond multiple et non totalisable d'une inépuisable pluralité des adresses ; elle répond de la vérité, de l'unicité d'une injonction qui s'impose comme puissance et réserve. Le terme lui-même – « la piété » – ne prend sens à la fin du texte que par la relation qu'il entretient avec une acception de l'envoi que construit l'essai tout

14. Voir ici à nouveau la Conférence d'Athènes de 1967, dont les développements, sur ce point, sont particulièrement explicites.

entier. De ce point de vue, c'est toute la problématique de «La question de la technique» qui se constitue ou se réélabore lorsque, dans une séquence brève mais décisive, le mot *Schicken* (l'envoi), sur lequel convergeaient tous les développements antérieurs relatifs à l'adresse, à l'appel ou à la «vocation», est repris et relevé par le mot *Geschick* (le destin) :

«Cet envoi (*Schicken*) qui rassemble et qui peut seul mettre l'homme sur un chemin du dévoilement, nous le nommons destin (*Geschick*) (...) L'Arraînement, comme tout mode de dévoilement, est un envoi du destin (*eine Schickung des Geschickes*). La production, la *poïesis*, elle aussi, est destin au sens indiqué.

La non-occultation de ce qui est suit toujours un chemin de dévoilement. L'homme dans tout son être est toujours régi par le destin du dévoilement (*Immer durchwaltet den Menschen das Geschick der Entbergung*)» (Qt 33, Ft 24).

Que se passe-t-il lors de ce glissement d'un terme à l'autre? Bien que les lignes citées constituent l'un des tournants les plus importants du texte, il faut bien admettre qu'elles ne sont pas très explicites quant au sens qu'elles accordent au mot «destin»¹⁵ : faut-il n'y voir que le rassemblement de tous les envois? Un être-envoi des envois? Ou bien doit-on évaluer autrement le redoublement des substantifs qu'impose l'introduction de ce nouveau terme :

15. Pour indiquer le sens qu'elle attribue aux notions de destin et de dispensation, la même page renvoie à *Vom Wesen der Wahrheit*, texte de 1930 édité en 1943, appartenant donc pour l'essentiel à la période de l'«ontologie fondamentale» (Cf. «De l'essence de la vérité» in *Questions I*, Gallimard, Paris, 1968, p.159 sq.). Même si la principale proposition de ce texte est «l'essence de la vérité est la liberté» (*op. cit.*, p. 173), il resterait à déterminer si l'articulation des notions de «destin» et de «liberté» telle que la propose «La question de la technique» en 1953 n'est que la répétition sans reste du rapport entre «donation préalable» et «apérité» pensé en 1930.

comment lire par exemple l'expression *eine Schickung des Geschickes*? Qu'est-ce qu'un « envoi du destin » : quelque chose dont « le destin » serait l'expéditeur ou l'origine? Mais cela ne se comprendrait que si « le destin » constituait une entité, une substance ou un fondement indépendant de ses envois, antérieur à leur dispensation (le destin « lui-même » serait alors à distinguer des modes selon lesquels il se dispense, tantôt comme *Ge-stell*, tantôt comme *poïesis*). S'agit-il plutôt d'une occurrence, d'une manifestation particulière du destin, par laquelle le destin se donnerait à appréhender ou éprouver? Mais là encore, ne faudrait-il pas lui reconnaître une substantialité, une permanence « sous » la pluralité de ses envois? L'expression suggère-t-elle au contraire que le destin n'est précisément rien d'autre que l'ensemble des modes de l'envoi, et que ceux-ci, en tant qu'envois, sont le destin lui-même, auquel cas bien entendu toute compréhension du destin comme entité ou hypostase constituerait un abus d'interprétation, le mot « destin » ne nommant que le mouvement de chaque envoi (on pourrait dire son « envoiement », si le mot existait)? Il se pourrait qu'une équivoque s'installe alors, que la suite du texte ne dissipe pas, et dont peut-être elle se nourrit. Ne peut-on pas remarquer, par exemple, que le substantif « destin » est le plus souvent précédé d'un article défini, alors que « envoi », « mode » ou « chemin » sont fréquemment introduits par un indéfini? : il y a un et des envois, mais presque toujours *le* destin – ce qui, bien sûr, ne prouve rien, mais semble contribuer à une présentation du destin qui parfois ne peut éviter de le doter de tous les attributs d'une figure.

Mais l'effet le plus explicite du déplacement de *Schicken* à *Geschick* est la réintroduction du vocabulaire

de la puissance : le destin, nous dit-on, « régit » l'homme « dans tout son être » (ou « de part en part »). Le terme employé (*durchwalten*) est celui que le traducteur de l'*Introduction à la métaphysique* rendait par un « perdominer » sans doute peu élégant, mais suggestif. Affirmerait-on la même chose du seul « envoi » ? On peut en douter. Quoi qu'on en ait, l'allusion au « destin » ramène la dimension d'une puissance supérieure, irrévocable, imposant sa loi, décidant des chances et fixant les rencontres. Il est vrai que le texte, aussitôt après cette première mention du « *Geschick* », semble précisément écartier cette compréhension : « Mais ce n'est jamais la fatalité d'une contrainte (*das Verhängnis eines Zwanges*). Car l'homme, justement, ne devient libre que pour autant qu'il est inclus dans le domaine du destin (*insofern er in den Bereich des Geschickes gehört*) » (Qt 33, Ft 24) ; mais cet ajout ne témoigne-t-il pas justement de la proximité, peut-être inévitable, des notions de « destin », de « fatalité » et de « contrainte » – et que signifie exactement « appartenir (*gehören*) au domaine (*Bereich*) du destin » ? En quoi cette appartenance est-elle la marque ou la garantie de la liberté ? Il est certes probable que Heidegger ne réintroduit pas là simplement une conception traditionnelle, tragique, du destin : mais ne lui emprunte-t-il pas la dimension d'un rassemblement initial, souverain, immaîtrisable par la représentation ou le façonnage, et comme tel inexplicable, des envois ? A quoi il serait encore possible d'ajouter le thème, insistant, du danger : « Placé entre ces deux possibilités [poursuivre aveuglément « ce qui a été dévoilé dans le “commettre” » ou se diriger d'une façon plus originelle « vers l'être du non-caché et sa non-occultation »], l'homme est exposé à une menace partant du destin (*aus dem Geschick her gefährdet*). Le destin du

dévoilement comme tel est dans chacun de ses modes, donc nécessairement (*notwendig*), *danger*» (Qt35, Ft26). Il est clair ici que la menace à laquelle l'homme est exposé ne concerne pas seulement le mode pro-voquant du dévoilement qu'est le *Ge-stell*, mais tous ses modes – c'est-à-dire, aussi bien, la *poïesis* ; en fait, c'est le dévoilement en tant que tel qui comporte un danger : il y a menace «de quelque manière que le destin du dévoilement exerce sa puissance (*Im welcher Weise auch immer das Geschick der Entbergung waltet mag*)» (*ibid.*) : nécessairement.

Le passage de *Schicken* à *Geschick* signifie certes d'abord (la parenté des mots en témoigne) une confirmation de la thématique de l'envoi ; en même temps cependant, il manifeste que l'envoi est pensé, dans tout le texte, à partir des déterminations particulières que nous tentons de relever : le «destin» n'est pas un envoi quelconque, il est l'envoi en tant que celui-ci est aussi, d'emblée, la puissance (de la vérité), le secret (du dévoilement même), l'initial (de la réquisition). Le motif final de la «piété» répond à cette érection de l'envoi : la pensée, l'art sont pieux dans la mesure précisément où ils savent se montrer dociles à une injonction qui semble bien réunir en elle les qualités de la souveraineté, de la préséance et de l'infigurabilité.

Le salut.

Parce qu'il reprend et relève l'envoi, l'adresse, l'appel et la réquisition dans l'affirmation d'une puissance finale ou originaire du destinal, le texte sans doute ne peut éviter, pour donner à entendre ce qu'il en est de la «réclamation de l'initial» et de la relation que nous pouvons

entretenir avec elle, de restaurer, au moins dans l'une de ses strates, la dimension d'une transcendance, d'un *prosôpon*, d'une préséance ; il risque alors à tout moment de trancher, excessivement, dans ce qu'il désigne lui-même comme essentiellement ambigu ou équivoque ; le motif de la passibilité, dont le dégagement constitue peut-être l'un des apports heideggeriens les plus importants, est sans cesse sur le point d'être repris dans le schème de la passivité, de l'obéissance à une instance souveraine, à une injonction d'autant plus impérieuse qu'elle procède d'un partage secret¹⁶. Cela rend particulièrement amphibologique la terminologie explicitement religieuse qu'emploie le texte dans les moments où il exprime sous une forme ramassée l'ensemble de sa problématique : ainsi pour la « piété », comme nous avons tenté de le suggérer, mais aussi pour le « salut », thème qui peu à peu s'impose comme l'un des plus constitutifs de l'essai :

« Ainsi nous ne sommes pas encore sauvés. Mais nous sommes désormais requis (*angesprochen*) de nous tenir en attente (*verhoffen*) dans la lumière croissante de Ce qui sauve. Comment cela peut-il advenir ? De telle sorte, ici et maintenant et dans ce qui est petit (*im Geringen*), que nous ayons soin de Cè qui sauve en sa croissance. Ce qui implique que nous ne perdions à aucun moment de vue l'extrême danger (*die äußerste Gefahr*) » (Qt 45, Ft 33).

En quelques lignes nous sont ici proposés les différents termes de l'articulation générale à laquelle en appelle la fin de « La question de la technique » : le plan de l'imma-

16. On pourrait de ce point de vue considérer la Conférence d'Athènes comme une sorte de lapsus théorique ; elle manifeste en tout cas, dans la plupart de ses développements, une notable simplification de la problématique édifiée dans « La question de la technique ».

nence, principalement décrit comme l'espace d'un accueil et d'une attention, d'une « docilité » au sens de la passivité active (A. Préau traduit ainsi *im Geringen* par « dans la souplesse de ce qui est petit »¹⁷), mais aussi comme l'espace d'une croissance, d'une gestation du salut et de l'amplification d'une lumière rédemptrice ; « nous », en cet espace, définis par la réquisition et par l'attente, veillant sur l'événement à venir, prenant soin d'un développement dont nous ne décidons pas ; « Ce qui sauve », enfin, laissé à la précise indétermination d'un substantif neutre (*das Rettende*), lié à la dimension superlative de cet « extrême danger » qui menace dès que pointe la chance du dévoilement et de la vérité mêmes. Comment qualifier un tel dispositif ? Peut-être n'est-il pas tout à fait illégitime de remarquer qu'il n'exclut radicalement aucune des formes construites précédemment : ni le sacrificiel et l'héroïque qui dominent dans l'*Introduction à la Métaphysique*, ni l'attestation fondatrice proposée dans « L'origine de l'œuvre d'art », ni la problématique du destinal constamment retrouvée, même s'il est vrai qu'il ne se réduit à aucune de ces figures et ajoute à l'une et à l'autre une inspiration qui évoquera sans doute davantage la thématique de la révélation et les messianismes des religions du Livre, sans pour autant bien sûr se confondre avec elles. Car un même parti pris peut-être commande ces différentes versions, que l'œuvre de Heidegger réordonne sans cesse en un travail d'enveloppement ou de stratification ; appelons-le : une emphase de l'envoi, expression par laquelle nous voudrions suggérer à la fois que cette œuvre dégage avec rigueur la dimension d'une adresse ou d'un appel, dimen-

17. Mais le renvoi fait en note aux différentes occurrences du *Ring* et du *Gering* que l'on trouve dans le texte intitulé « La chose », suggère qu'il pourrait s'agir ici, avec cette allusion à la mythologie du « Quadriparti », d'une autre « religiosité » encore que celle que nous tentons maintenant d'explicitier.

sion dont la pensée, depuis, ne peut sans doute se croire simplement quitte, mais aussi qu'elle se livre à une présentation monumentaliste, refigurante de cette dimension, à laquelle elle ne peut éviter d'attribuer à nouveau les qualités de l'éminence, de la préséance et les enchantements d'une puissance mystérieuse. Peut-être la poétique heideggerienne elle-même, celle du moins qui guide les textes qui renoncent le plus manifestement à l'analyse et à l'argumentation, demanderait-elle à être rapportée à la réquisition d'un envoi ainsi pensé, le « langage Heidegger »¹⁸ étant alors la tentative tous comptes faits cohérente de mettre en œuvre dans le discours ce que le discours lui-même affirme d'une production attentive à l'initial, de la réponse « pieuse » à l'adresse première, c'est-à-dire finalement d'un certain accueil docile de la puissance qui vient à l'écriture. Mais faire l'hypothèse d'une telle cohérence ne signifie pas en approuver les prémisses. Car celles-ci procèdent c'est du moins ce que nous aurons tenté de suggérer – d'une refiguration et d'une réintronisation de l'initial dont on peut se demander si précisément elles ne constituent pas la plus grande dénégation qui soit de l'envoi, de l'adresse ou de l'engagement, vers lesquels Heidegger ne cesse de faire signe, mais qu'il réprime aussi sous une telle hyperbole.

Il est bien vrai que le texte heideggerien représente une tentative radicale de penser l'art en dehors de l'ontologie de la ressemblance, dans laquelle sa notion est née. Mais en lui, malgré tout, la question de l'art ne peut en finir avec la position d'une souveraineté dominatrice : elle prend ici la forme extraordinaire (sublime ?) d'une figure a-figurale et préséante, d'une outre-figure. La fascination que

18. Selon le titre du livre de Henri Meschonnic paru aux PUF en 1990.

peut exercer son évocation tient à ce qu'elle conjugue en elle une pensée de l'infigurable, de l'incommensurable, de l'*unheimlich*, une pensée de l'apparaître, de l'événement, de l'avoir-lieu et une pensée de la puissance, de la domination, de la souveraineté sacrificielle et destinale ; les « tonalités affectives » correspondant à ces différentes pensées se mêlent étroitement dans l'écriture de Heidegger.

Peut-il en être autrement ? En particulier, les motifs de l'*Unheimlichkeit* et de la surpuissance, si intimement liés dans les problématiques de sublime et dans leurs effets artistico-politiques contemporains, sont-ils vraiment dissociables ? La séduction de leur secrète affinité ne se réveille-t-elle pas dès lors qu'on accorde encore foi à l'une ou à l'autre ? Paradoxalement peut-être, l'attachement au premier, si fréquemment revendiqué dans plusieurs pensées contemporaines, ne fait-il pas en effet souvent revenir insidieusement le second ?

Quoi qu'il en soit, au terme de ce parcours dans l'œuvre de Heidegger, la question continue pour nous de se poser, de savoir si la modernité contemporaine peut trouver ou ouvrir la voie d'une pensée de l'art qui ne soit pas une nouvelle dénégation de la finitude¹⁹. Un espace existe-t-il encore pour une articulation de l'art et de l'envoi qui résiste à la présentation emphatique, c'est à dire hyperboliquement refigurante, de l'un comme de l'autre ?

19. Henri Birault, dans un article remarquable (« Heidegger et la pensée de la finitude », *Revue Internationale de Philosophie* n° 52, 1960, fas. 2), avait tenté de montrer que l'*Endlichkeit* heideggerienne, dans la mesure où elle parvient à se soustraire à l'idée de chute ou de péché, n'avait aucun rapport, ni avec l'idée chrétienne de la finité, qui implique l'affirmation d'une transcendance, ni avec la notion existentialiste de la finitude, dans laquelle il ne voyait qu'un développement dénégateur de la première. Peut-être convient-il de compliquer un peu cette appréciation : elle serait incontestable, si précisément Heidegger n'attribuait pas aussi à l'envoi les propriétés d'une instance éminente et préséante, s'il n'y avait pas aussi une « théologie » heideggerienne.

1) *Les statues de Heidegger.*

« C'est le temple qui, par son instance (*Dastehen*), donne aux choses leur visage, et aux hommes la vue sur eux-mêmes. Cette vue reste ouverte aussi longtemps que l'œuvre est œuvre, aussi longtemps que le Dieu ne s'en est pas enfui. Il en est de même pour la statue de Dieu, que l'agoniste vainqueur lui consacre. Ce n'est pas une représentation du Dieu, destinée à fixer les idées quant à l'aspect extérieur du Dieu. C'est une œuvre qui laisse advenir à la présence le Dieu lui-même, et qui *est* ainsi le Dieu lui-même. » (OOA 45).

Pour Plotin, cité au début de notre Prologue, il s'agissait pour les hommes de voir en eux le Beau qui s'y trouve, et pour cela de procéder à l'instar du sculpteur, quand peu à peu il dégage la statue de son inutile enveloppe de pierre. Maintenant, c'est la statue qui accorde aux hommes la vue sur eux-mêmes. La question n'est plus de voir enfin la statue, le *prósôpon*, la figure dans le tapis ; elle est de maintenir ouverte une vue qui n'a pas son origine en nous, mais dans une présence autre se mettant-en-œuvre et advenant dans, à travers ou comme la statue.

Plus initiale que la vue est l'instance, le se-tenir-là de l'œuvre. L'alternative qu'évoque le texte est simple ; elle

ne laisse place à aucune autre signification que nous pourrions souhaiter donner à la statue : ou bien elle est érigée pour que soit aperçu « l'aspect extérieur » de l'étant qu'elle représente, c'est à dire dont elle imite l'apparence immédiate ; ou bien elle « laisse advenir le Dieu », dont elle est alors, non la représentation, mais l'apparaître. Il n'y a pas de troisième terme : quand elle n'est pas une simple effigie illustrative, la statue *est* le Dieu lui-même, elle ne le représente pas, en aucun des nombreux et différents modes de la représentation. Le texte révoque ici toute façon d'être présent qui ne soit ni la disposition mimétique la plus élémentaire (représenter quelque chose pour en faire connaître l'aspect extérieur), ni cette « instance » dispensatrice de forme et d'aperception avisée qu'est la présence même d'un Dieu.

Et il ne peut pas en être autrement, si « l'érection d'une statue dans l'enceinte du temple » doit être l'un des modes de la « production qui fait apparaître », c'est-à-dire l'un des « modes du dévoilement, de l'*álêtheia* » (Qt 28).

A quoi peut alors ressembler la statue de Heidegger, qui en tant qu'œuvre est essentiellement soustraite à tout régime de la ressemblance ? A partir de plusieurs des textes précédemment évoqués – et en particulier la conférence de 1967 sur « La provenance de l'art et la destination de la pensée » –, on pourrait penser qu'elle est Athena, en qui se conjuguent la force guerrière et la *métis*, la puissance et l'intelligence rusée ; elle serait recouverte d'armes, et la lumière se reflétant sur son bronze produirait des éclats subjuguants ; son regard terrible de *Glaukôpis* donnerait à entendre ce qu'il en est de la menace, de l'extrême danger que présente le dévoilement comme tel. A ce titre, elle témoignerait de la *poïesis* qui l'a créée, et donc d'une initiale correspondance à la dis-

pensation de l'être. Sa présence serait en vérité celle de l'*álétheia* qu'elle ferait apparaître, de sa souveraineté non figurale, de sa prédominance.

Cela n'est pourtant pas suffisant. La statue de Heidegger doit aussi manifester que l'apparaître qu'elle est n'est pas réductible à sa figuration plastique, quelle qu'elle soit ; elle doit suggérer que la prédominance qu'elle laisse s'instituer dans l'étant est précisément sans figure, en excès sur toute forme habituelle et reconnaissable.

C'est pourquoi il existe peut-être une autre statue de Heidegger, différente de celle que nous venons d'évoquer. Son « instance » serait plus évidemment encore que celle de la première soustraite à toute modalité du renvoi ou de la référence, du symbole ou de l'allégorie. En elle le *quod* – qu'elle est, et rien de plus – l'emporterait exclusivement. Sa forme, par son « abstraction », manifesterait l'exclusivité de ce pur *daß*. Pour laisser advenir la souveraineté selon sa non-figuralité, elle ne serait que jeu de matières et de jours, articulation de volumes et d'évidements. Son ascèse plastique serait sa façon d'être pieuse, docile, pudique.

Pourtant, là encore, cela ne serait pas suffisant. Car si cette seconde statue – elle ressemblerait à celles d'Eduardo Chillida, qui pourraient avoir fourni au texte intitulé « L'art et l'espace » son occasion ou son prétexte – semble répondre à plusieurs des conditions formulées dans « L'origine de l'œuvre d'art », elle souffre cependant d'une limitation qu'on pourrait qualifier d'historiale : elle ne sait pas laisser advenir la souveraineté non figurale autrement qu'en mettant en œuvre l'un des présupposés majeurs de la métaphysique moderne, à savoir un primat de l'espace qui, conçu comme étendue neutre, malléable, exploitable, simple corrélat de la subjectivité

conquérante, participe du mode « provoquant » et dévastateur du dévoilement. Parce qu'elle n'est que « débat avec l'espace »¹, c'est-à-dire avec une dimension essentiellement « physico-technique » (*ibid.*, p.102), elle contribue au recouvrement et à la dissimulation de ce qui seul pourtant constitue sa véritable provenance : un apparaître plus initial que tout espace, un avoir-lieu plus originaire que tout volume ou que tout vide.

La statue de Heidegger ne serait donc, exclusivement, aucune des deux statues que nous venons d'évoquer. Mais son « instance » tiendrait de l'une et de l'autre, selon un mode du « se-tenir-là » qui conjuguerait préséance souveraine et non-figuralité de son apparaître. Ce mode est-il trouvable ou actualisable pour nous, aujourd'hui, dans la réalité des étants sensibles parmi lesquels nous vivons ?

2) *L'institution et le donner lieu.*

Le texte intitulé « L'art et l'espace » s'efforce d'indiquer ce qu'est essentiellement la sculpture, si elle n'est pas « débat avec l'espace » et « mainmise sur l'espace » (104), ou si elle ne l'est devenue qu'avec les seuls « Temps Modernes européens » (100). Le leitmotiv de « L'origine de l'œuvre d'art » – « l'art, c'est mettre-en-œuvre la vérité » (101) – est maintenant développé selon les perspectives qu'ouvraient « La chose » et « Bâtir Habiter Penser »² : « l'espace vrai, celui qui se déclôt en ce qu'il a de plus propre » (*ibid.*) n'est pas une dimension ou un

1. Martin Heidegger, « L'art et l'espace », traduction François Fédier et Jean Beaufret, in *Questions IV*, Gallimard, Paris, 1976, p. 104.

2. Voir *Essais et Conférences*, traduction André Préau, Gallimard, Paris, 1958, p.170 sq.

donné, mais un advenir, un événement, une donation ; cet « espacement » est « dispensation des sites ou des lieux en lesquels les destins de l'homme qui habite prennent tournure » (*ibid.*), « dispensation des sites ou lieux où un dieu paraît, d'où les dieux se sont enfuis, où l'apparition du divin longuement tarde » (102). Nous retrouvons là l'ouverture originaire dont il est sans cesse question dans toute l'œuvre de Heidegger ; elle est maintenant décrite comme un « donner lieu » et un « avoir-lieu » (*ibid.*) : ce n'est qu'« à partir du règne des lieux » (103) et de « l'emplacement » qu'ils accordent (102) que se déploie enfin « l'espace physico-technique » – et non l'inverse (103). Comme ailleurs, cet envoi destinal est de l'ordre du sacré : les lieux dispensés sont immédiatement lieux d'apparition (ou d'abandon, ou d'attente) du divin, et « les espaces profanes ne sont jamais que la privation d'un lointain arrière-plan d'espaces consacrés » (102). Et comme ailleurs, l'ouverture originaire est une fondation : il faut « chercher le propre de l'espacement dans la fondation (*Gründung*) de localité » (103).

Sur ces prémisses, le texte construit une définition de la sculpture. Elle est « une incorporation des lieux qui, ouvrant une contrée et la prenant en garde, tiennent rassemblé autour d'eux du libre qui accorde à toute chose séjour et aux hommes habitation au milieu des choses » (104).

Qu'est-ce qu'une « incorporation » ? Cela n'est jamais directement explicité, bien que le terme soit répété un grand nombre de fois dans ces quelques pages, et bien qu'il soit censé indiquer ce qu'il en est spécifiquement de la sculpture dans cette problématique du donner lieu. La sculpture dispose-t-elle des corps sur les lieux fondés ? Donne-t-elle corps à leur dispensation ? La proximité de quelques autres expressions qui développent la

définition citée est ici d'un indispensable secours. Ainsi lit-on page 105 : « La sculpture : une incorporation qui porte-à-l'œuvre des lieux ». On peut alors comprendre que les lieux, pures ouvertures ou pures potentialités *sans figure*, se voient dotés d'une apparence corporelle : la sculpture les montre, les marque, les signe, comme le fait d'un site hiérophanique une pierre levée ou un dolmen. Elle n'est pas elle-même fondatrice, mais la statue érigée, jeu de pleins et de vides, donne à la fondation une forme, une figure singulière. Elle l'*institue* : « Dans l'incorporation plastique joue le vide sur le mode d'instituer (*Stiften*) des lieux en les allant chercher et en risquant leur ouverture » (*ibid.*).

Cet « aller chercher » est essentiel : la statue est toujours seconde, elle ne prend sens que par le pas en arrière que réalise la sculpture, qui se retourne vers l'envoi initial pour accueillir l'ouverture des lieux, et pour, depuis cet accueil, donner forme à l'ouverture, l'établir en figure. A ce titre, elle participe de la vérité : « La sculpture : incorporation de la vérité de l'être en son œuvre instituant de lieux » (*ibid.*).

De cette dernière indication, on peut déduire deux conséquences. La première concerne la « chronologie » ainsi suggérée : l'incorporation, au sens de l'institution et de la figuration, vient « après » la fondation, c'est-à-dire l'ouverture initiale. La sculpture travaille sur des lieux déjà présents, déjà donnés et circonscrits, bien que d'abord dispensés sur un mode non figural. Elle dépend de cette dispensation première, à laquelle la statue, dans sa corporéité manifeste et malgré son éventuelle massivité, rendra toujours un hommage docile, l'hommage de toute figure à l'*álétheia* non figurale mais originaire.

La seconde conséquence, qui découle logiquement de

la première, est donnée par Heidegger lui-même : « Rien qu'un premier coup d'œil lancé dans la propriété de l'art plastique laisse pressentir que la vérité en tant que non-retrait de l'être n'est pas nécessairement astreinte à l'incorporation » (*ibid.*). Traduisons : la fondation n'est pas nécessairement une institution, l'envoi non figural n'a pas toujours besoin d'une figuration plastique ; l'avènement de l'être peut tout à fait se passer de statues.

On voit alors pourquoi nous ne pouvions qu'échouer dans notre tentative d'imaginer la forme de la statue de Heidegger. Nous ne pouvions qu'hésiter entre plusieurs figures disponibles : dieu ou déesse, ou jeu spatial abstrait. Mais l'essentiel ne pouvait être là ; il n'est que dans ce qui, antérieurement à tout cela, fait advenir la déclosion ouvrant pour tout cela des lieux. Ce qui conduit la méditation de Heidegger et accorde à son écriture sa tonalité propre se trouve dans cette extraordinaire passion de l'envoi et de l'ouverture originaires. Ce qui importe au plus haut point n'est pas de montrer les œuvres que la vérité institue – et c'est pourquoi la sculpture, dans les dernières lignes du texte, est en quelque sorte sacrifiée à des intérêts plus hauts, plus dignes, plus essentiels : ceux sans doute de la pensée, qui répond à la non figuralité de l'envoi sans nécessairement lui donner d'abord figure, et qui demeure ainsi dans la patience de la fondation, d'autant plus authentique et vraie qu'elle s'installe en deçà de toute incorporation ou institution. Ce qui importe essentiellement est que le texte, dans une torsion, ou une ascèse, ou une piété inouïes, retransverse toute l'opacité des figures qui ne peuvent manquer de le constituer ou de l'instituer comme texte, et assiste à l'envoi destinal lui-même, la fondation à l'œuvre.

3) *Heidegger et la baleine blanche.*

Mais pourquoi la pensée de l'ouverture devrait-elle nécessairement être une pensée de la fondation ? Et pourquoi la fondation devrait-elle nécessairement être pensée de telle manière qu'elle évoque, jusque dans les termes qui la désignent, les avènements hiérophaniques, les règnes et les effrois du sacré ? Le texte heideggerien nourrit sur ce point une constante ambiguïté, que nous aurons à chaque pas retrouvée tout au long de ces lectures. Il fait signe vers un pur envoi, sans propriété et sans figure, essentiellement différent aussi bien de tout étant déjà ouvert que de tout étant suprême et supérieurement ouvrant, Idée, Principe ou Dieu ; et pourtant, il ne cesse aussi d'opérer une refiguration de l'ouverture, de la réinstaller dans la position éminente d'une quasi-Statue hiératique. Pour quelles raisons l'écriture de Heidegger n'a-t-elle jamais pu, ni sans doute voulu, émanciper l'envoi de cette réappropriation sacralisante ?

Un certain style d'explication consisterait à tenter de montrer que l'œuvre de Heidegger n'a jamais réussi à se libérer résolument d'une emprise de la métaphysique ou de l'onto-théologie dont elle aura pourtant voulu être, après celle de Nietzsche qu'elle prolonge de ce point de vue, l'interprète la plus exigeante et la plus radicalement déconstructrice, mais dont elle avouerait ainsi n'avoir pu venir à bout.

Une autre hypothèse, nullement incompatible d'ailleurs avec la précédente, reviendrait à suggérer que l'intrigue avec laquelle Heidegger n'a jamais vraiment rompu est plus essentiellement encore d'ordre théologico-politique. Il n'aurait pu se déprendre de la fascina-

tion qu'exerce, peut-être sur toute pensée de l'origine et du destin, un récit ou une mythologie de la fondation appartenant encore au « régime ancien de la domination ».

Cette dernière expression est employée par Marc Richir, dans son livre sur Herman Melville³ ; elle conduit ses analyses de *Moby Dick*, de *Billy Budd* et de *Pierre ou les Ambiguïtés*. Partout la littérature melvillienne serait confrontée à la passion de l'origine, à une quête impossible, et finalement mensongère, des assises du monde (cf. p. 97-98). Elle aurait montré, en particulier dans la « folie » d'Achab, en quoi cette quête participait d'un désir impossible de refondation du monde, et que cette impossibilité ne pouvait donner lieu qu'à une manifestation tyrannique de ce désir. La raison en est principalement que le « moment » de la fondation « est celui de la rencontre de l'informe, où se joue le "moment" du sublime, et de son "pathos" » (32-33). L'infiguralité de ce qu'il faut pourtant saisir, puisqu'avec elle s'ouvre ou se rouvre le tout du monde, est pour la *Stimmung* sublime à la fois suprêmement désirable car l'atteindre signifierait parvenir à l'origine même et suprêmement haïssable – car irréductible à toute forme prenable, toujours soustraite à la capture. La domination est alors à la mesure, ou à la démesure, d'un tel discord, dont elle fait un « combat primordial, cosmique et cosmogonique » (40) : elle ne peut se satisfaire d'aucun ordre institué, dont la provenance, l'institution ou la création lui échappe ; il lui faut donc les détruire tous, pour retrouver, en deçà de toute constitution, humaine ou divine, le « lieu » et le « moment » d'un commencement ou recommencement absolu – « lieu » et « moment » qui cependant, étant ceux de « l'informe », se dérobent irrémédiablement devant sa volonté de fondation.

3. Marc Richir, *Melville. Les assises du monde*, Hachette, Paris, 1996.

« Cette leçon n'est vraie, ajoute Richir, que si l'affectivité reste polarisée et métamorphosée par la tyrannie originelle (...) C'est seulement dans cette sorte de "régime" symbolique de l'affectivité et du langage que la quête de l'origine la plus originaire, la quête de l'affectivité, est brouillée par ce que La Boétie nommait la "malencontre" : sous le signe de la tyrannie, la quête de l'affectivité ne peut être que quête, extraordinairement tyrannique, au long d'une fuite en avant elle-même infinie, de quelque chose qui fuit tellement, avec de telles ruses, et avec une telle vitesse, qu'il n'est possible que de le "surprendre" fugitivement, par-delà ses surgissements monstrueux. Cette ambiguïté de quelque chose qui dépasse tout ce qui est concevable, est l'ambiguïté extraordinaire du *sublime*, à la fois attirant et repoussant, "positif" et "négatif" » (44). Ce n'est que sous le régime de la domination tyrannique que la passion de l'origine donne lieu au désir d'« *inversion* de la légende profondatrice » (70). Melville, en cela moderne, aurait « cherché et annoncé le déclin » de ce régime immémorial (55). Mais y sera-t-il parvenu ? La Loi qui condamne l'innocence de *Billy Budd* est déjà, ou est encore « complice du tyran » (65), le roman qu'il écrit *Pierre* ne sera jamais terminé, et le silence final de *Bartleby* n'est pas une solution.

Il est vrai qu'il n'est pas facile de défaire de telles légendes, si elles sont sublimes. Leur opposer un autre récit de fondation serait risquer de retrouver bien vite les traces du premier. Prétendre libérer totalement la pensée de toute question de la fondation, ce serait risquer de se prendre dans les ruses de la dénégation, et peut-être de s'exposer sans prévention à la puissance des mythologies les plus efficaces. Mais on peut toujours se détourner, laisser derrière soi la statue, avancer, sans oubli, sans nos-

talgie et sans ressentiment, dans une autre direction que celle de l'origine fondatrice, marcher d'un pas léger vers le nouveau et l'à venir encore en réserve, à la rencontre d'autres intrigues encore. Elles ne manqueront pas.

Table

Prologue : La statue.....	7
1) <i>áphaíresis, prósôpon</i>	7
2) Après la ressemblance.....	9
3) L'alternative.....	10
1. De la violence comme art poétique.....	13
L'inquiétant.....	14
Violence et création.....	19
<i>Diké et techné</i>	27
La ruine.....	35
Œuvre et souveraineté.....	40
2. Le projet de la vérité.....	47
L'art et la garde.....	49
La vérité et le non-figural.....	58
Le projet et l'institution.....	66
3. La force du destin.....	75
L'apparement.....	77
Le partage du dévoilement.....	84
La piété.....	93
Le salut.....	104
Epilogue : La fondation.....	109
1) Les statues de Heidegger.....	109
2) L'institution et le donner lieu.....	112
3) Heidegger et la baleine blanche.....	116