

« Le poète ne fait rien. Il se laisse dire la chose, il laisse même la chose se dire elle-même à lui, redoutant dès lors du langage qu'il en dise trop ou trop peu, jusqu'au moment, qui arrive ou non, où la chose elle-même devient parole. »¹

Introduction

On se souvient que Aristote, dans la *Physique*, explique que l'art imite la nature. Mais il veut plutôt dire que l'art imite la façon dont la nature procède, comme l'indique le texte de la *Physique* (livre 2) : « Si les choses naturelles n'étaient pas produites par la nature seulement, mais aussi par l'art, elles seraient produites par l'art de la même manière qu'elle le sont par la nature (...) Maintenant, d'une manière générale, l'art, ou bien exécute ce que la nature est impuissante à effectuer, ou bien l'imite »²

Si l'œuvre est à l'œuvre en tant qu'elle est imitation ou reproduction ou simulation de la vie naturelle [car, pour Aristote, est dite naturelle une chose qui a en elle-même le principe de son propre mouvement], cela signifie pourtant qu'elle n'a pas directement la vie en elle, qu'elle se donne seulement comme la réalisation ou comme la manifestation de la vie de l'artiste, ou de la vie de la nature en tant qu'elle est en acte dans l'âme vivante de l'artiste.

Mais comment une œuvre qui est une chose pourrait-elle réaliser la vie et l'immanence de l'action naturelle autrement que comme imitation ? Comment la peinture, par exemple pourrait-elle refaire l'action sinon sur le mode de l'imitation ou du symbole ? Comment la statuaire même pourrait-elle imiter la vie du corps vivant sinon en figeant et en fixant, d'une manière mimétique, le mouvement lui-même ?

L'analyse d'Aristote est sur ce point pleine de mystère ; car, dans la *Poétique*, il revient sur cette puissance mimétique de la tragédie et de la comédie, et il montre que l'imitation de la réalité sont en fait issue d'une tendance naturelle à l'imitation. Pourtant la tragédie et la comédie n'imitent pas les hommes tels qu'ils sont, mais elles y ajoutent toujours de l'être, en plus ou en moins. Soit elles imitent les hommes qui sont meilleurs que nous, soit elles imitent les hommes qui agissent moins bien que nous (la comédie). La relation de l'art à la nature est donc une relation complexe, faite à la fois d'imitation et de distance, d'imitation et d'accroissement. Tout se passe comme si le poète tirait de la nature qu'il imite, non pas son modèle (non pas la chose à imiter), mais plutôt son principe de vie, sa manière de procéder, créant des réalités plus pleines et entières que ce que fait la nature elle-même, qui reste dans une médiété.

Comment une chose pourrait-elle imiter la vie à l'œuvre dans la nature ? Telle est la question que cette analyse globale nous amène à poser. Pour résoudre cette difficile question, il faut revenir et retravailler profondément le statut de chose de l'œuvre. Si l'œuvre est une chose, *elle ne fait rien*, sinon par imitation ou par symbolisme, comme on dit qu'un automate imite un mouvement.

C'est ici que Jean Beaufret, interrogeant le grand texte de Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » prononce cette parole bien mystérieuse : « Le poète ne fait rien. Il se laisse dire la chose, il laisse même la chose se dire elle-même à lui, redoutant dès lors du langage qu'il en dise trop ou trop peu, jusqu'au moment, qui arrive ou non, où la chose elle-même devient parole. » Cette idée que le

¹ Beaufret, Jean, *Dialogue avec Heidegger*, Tome 2, Philosophie Moderne, Editions de Minuit, Paris : 1973, p. 166.

² Cf. Aristote, *Physique*, Livre II, Chapitre VIII, 199a 20 et sq., Editions les Belles lettres, Paris, 1973, p. 77.

poète ne fait rien, que seule l'œuvre est agissante est donc accompagnée de cette remarque paradoxale que l'œuvre est chose en même temps qu'elle est parole, qu'elle est parlante en même temps qu'elle est chose. Comment comprendre cela : l'œuvre agit, dit Beaufret, en elle-même et pour elle. Elle « se dit » à elle-même cela qu'en même temps elle dit au poète, comme si l'œuvre se faisait elle-même sujet tout en étant chose, comme si la chose se faisait agir, à la fois chose et sujet, à la fois nature et art.

1. De l'esthétique à l'ontologie.

C'est le grand mérite, en effet de Heidegger, que d'avoir, dans son texte essentiel *l'origine de l'œuvre d'art*, interrogé l'œuvre d'art à partir de l'ontologie et non à partir de l'esthétique.

Expliquons ce point rapidement ; si nous donnons à voir l'œuvre d'art du point de vue de l'esthétique du XIX^{ème} siècle, elle se donne avant tout comme le produit d'une expérience esthétique. Il faut d'abord poser le sujet qu'est l'artiste comme mode particulier d'expérience pour pouvoir saisir l'œuvre comme résultat de cette expérience. Cette thèse est sans doute admirablement représentée dans le fameux texte de Kant in *La critique de la faculté de juger*, lorsqu'il dit : « Une beauté naturelle est une belle chose. La beauté artistique est la belle représentation d'une chose »³. Or, le texte de Kant a une signification. Dans la beauté naturelle, je n'ai pas besoin du concept préalable de ce que la chose doit être, de sorte que c'est la chose naturelle elle-même qui se donne à ma satisfaction. Comme le dit l'auteur, « Afin de juger une beauté naturelle comme telle, il n'est pas nécessaire que je possède au préalable un concept de ce que l'objet doit être en tant que chose. » Derrière ces quelques indications, il nous semble qu'il faut entendre ceci : la beauté naturelle est une chose telle qu'elle ne dépend pas de la représentation d'une fin. Elle se donne par elle-même, et donc pour elle-même, comme libre de toute intention et de toute finalité. Elle est belle en tant que chose. Dans la beauté artistique au contraire, une intention – une finalité subjective précède et détermine ce que l'œuvre doit être, et on peut aller jusqu'à considérer que la beauté d'une œuvre d'art pourrait être jugée en fonction de la plus ou moins grande perfection avec laquelle l'œuvre réalise (met en chose) la finalité de l'artiste. L'œuvre est bien la chose comme objet d'une expérience esthétique, c'est-à-dire d'une représentation de ce qu'elle doit être eu égard à la finalité que la conscience de l'artiste lui donne.

Tout se passe donc comme si, pour Kant, les beautés naturelles étaient plus fortement et authentiquement choses que les beautés artistiques, qui sont, elles, le produit d'une faculté subjective de production.⁴

Mais dire de l'œuvre qu'elle est le produit d'une représentation, c'est passer à côté de ce qu'elle est quand elle se donne à la perception ; car ce n'est pas une perception que je vois, pas plus qu'une imitation, mais bien une chose, c'est-à-dire une réalité en tant qu'elle me fait face. Comme le dit Gadamer dans *Vérité et Méthode*,⁵ le meilleur argument que l'on puisse employer pour saisir que l'œuvre se donne d'abord comme une chose, et non comme le produit d'une représentation, c'est de saisir que l'apparaître de la chose n'est pas modifié ou déçue par la connaissance de la vérité de la

³ Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 48.

⁴ Celle-ci, rappelons-le est appelé par Kant le génie, et nous voyons bien ici que c'est la subjectivité de l'artiste qui confère son âme à l'œuvre d'art.

⁵ Cf. Gadamer, *Vérité et méthode, première partie*, Paris, Seuil, 1996, p. 101 : « Au fond, nous avons dû attendre la critique phénoménologique de la psychologie et de la théorie de la connaissance du XIX^e siècle pour être libérés des concepts qui nous empêchaient d'accéder à une compréhension appropriée de ce qui est esthétique. Cette critique a montré que font fausse route toutes les tentatives qui veulent penser le mode d'être de ce qui est esthétique à partir de l'expérience de la réalité et le concevoir comme une de ses manifestations. Tous les concepts comme ceux d'imitation, d'apparence, de dé-réalisation, d'illusion, de sortilège ou de rêve présupposent la référence à un être véritable, dont se distinguerait l'être esthétique. Or, la remontée phénoménologique à l'expérience esthétique enseigne que sa pensée ne part nullement de cette référence mais voit au contraire dans ce qu'elle reçoit la vérité même. Ce que confirme le fait que, par essence, l'expérience esthétique ne peut pas être démentie et déçue par une authentique expérience de la réalité. Ce qui caractérise au contraire toutes les modifications de l'expérience de la réalité, que nous avons mentionnées ci-dessus, c'est que leur correspond nécessairement par essence une expérience de désillusion. Ce qui n'est qu'apparent, s'est découvert tel, ce qui était sortilège perd son charme, ce qui était illusion est percé à jour et, du rêve, on se réveille. Si ce qui relève de l'esthétique était apparence, au sens qui a été évoqué, il ne s'imposerait, comme les horreurs du rêve, que tant que l'on ne doute pas de la réalité de ce qui paraît et il paraîtrait au réveil sa vérité.

chose représentée. Celui qui est face à l'œuvre ne se donne nullement comme une représentation, mais bien plutôt comme la vérité même, et il ne cherche pas une autre chose qui serait le représenté de cette représentation ; c'est par exemple le cas du théâtre. Les personnages ne s'y donnent pas comme des représentations de caractère ou de type généraux tels qu'on pourrait les comprendre du dehors. S'il en était ainsi, on ne s'attacherait pas à l'émotion singulière qu'ils peuvent produire, on ne pleurerait pas de leur vie perdue, pas plus qu'on ne rirait de leurs travers. Au théâtre, la convention artificielle ne s'oppose pas à la vérité des personnages, mais au contraire la rend nécessaire. Il faut que le personnage se donne dans toute la sincérité de son acte pour que l'œuvre soit reçue en tant que telle. Œdipe ne peut pas être un personnage de théâtre tant qu'il ne vit pas sincèrement le destin pourtant fictif que le poète lui confère. Œdipe est sur la scène du théâtre, mais sa réalité n'entre nullement en concurrence avec la réalité de l'espace qui l'entoure. La cité où se déroule son destin est bien là devant moi, et non pas comme une représentation qui réclamerait de moi un retrait hors de la présence. Je n'ai pas besoin de fermer les yeux sur la scène pour savoir que Thèbes est ailleurs et que l'œuvre se donne comme la présence de cet ailleurs. Le spectateur grec, comme nous encore, sait que quelque chose de vrai se passe ici et maintenant, qu'un présent est à l'œuvre. Œdipe est dans la vérité du tragique, qui est pourtant une fiction sur la scène. Inversement, une œuvre n'engendrerait pas le moindre effet sur le spectateur si elle se donnait comme pur artifice, si elle cultivait son invraisemblance, si elle manifestait son caractère de simple imitation.

L'œuvre n'est nullement reçue comme le produit d'une pensée ou d'une imitation, mais bien comme chose, au sens fort, c'est-à-dire comme une réalité qui me fait face et qui me dévoile, par elle-même, sa réalité. En d'autres termes, l'œuvre se donne bien comme représentation, image ou fiction, mais sa vérité n'est pas celle de la chose représentée, mais celle de la chose représentante.

C'est dire à quel point nous allons devoir saisir l'œuvre comme chose et non comme conscience réalisée, puisque aussi bien, l'œuvre se donne comme une vérité à l'œuvre, comme mise en œuvre, comme une représentation qui est immédiatement présence de la vérité, qui est vérité de sa présence.

2. Le renversement de Heidegger.

C'est pourquoi on ne sera pas surpris de saisir l'effort de Heidegger de penser d'abord la chose elle-même avant de penser l'œuvre, car quelque chose de la chose en général se joue dans l'œuvre d'art. Ce philosophe signale d'emblée que l'œuvre est une chose en tant qu'elle prend sa place au sein des autres choses. Elle peut être manipulée, déformée, détruite, stockée et même vendue. Comme le dit Heidegger, non sans une certaine ironie : « Les quatuors de Beethoven s'accumulent dans les réserves des maisons d'édition comme les pommes de terre dans la cave. »⁶

La meilleure preuve que l'œuvre se donne d'abord comme une chose n'est pas tant sa matérialité- qui est toute relative en ce qui concerne la poésie, par exemple- que le fait qu'elle peut elle-même être imitée, c'est-à-dire représentée sur le mode d'une image. Le faussaire nous prouve que l'œuvre se donne dans une autonomie de chose parmi les choses, et qu'il peut donner de cette chose même une imitation.

Un autre argument en faveur d'une approche ontologique et non esthétique de l'œuvre est ce que dit Heidegger à propos du caractère irréductible de la chose à la sensation que nous en avons. Lorsque nous regardons une œuvre d'art, ce ne sont pas des sensations, ni mêmes des perceptions que nous percevons. *Nous ne percevons pas des sensations pures*, dit encore Heidegger, mais bien des choses, en tant que leur existence se donne par de là les sensations qu'elles produisent.

« Jamais, dans l'apparition des choses, nous ne percevons d'abord et proprement, comme le postule ce concept, une pure affluence de sensations, par exemple de sons et de bruits. C'est le vent que nous entendons gronder dans la cheminée, c'est l'avion trimoteur qui fait

⁶ Heidegger, L'origine de l'œuvre d'art, Tel Gallimard, Paris, 1993, p ?

ce bruit là-haut, et c'est la Mercedes que nous distinguons immédiatement d'une Adler. Les choses elles-mêmes nous sont beaucoup plus proches que toutes les sensations. Nous entendons claquer la porte dans la maison, et n'entendons jamais des sensations acoustiques ou même des bruits purs. »⁷

« Les choses nous sont beaucoup plus proches que les sensations », dit Heidegger, comme s'il fallait penser tout autrement l'idée d'une apparition des choses pour nous, et que le phénomène se donnait d'abord comme un dehors, sans relation avec nous, sans incertitude, sans que l'activité de la conscience ne paraisse en même temps que son apparition, comme si ce qui apparaît pour moi devait apparaître comme une chose et non comme une image, et qu'au fond, la chose qu'est l'œuvre se donnait dans une vérité.

Aussi l'œuvre nous met-elle devant un paradoxe qui est peut être celui de l'existence de l'étant en lui-même : elle se donne comme le produit de l'acte de l'homme, et pourtant, en tant qu'il est désormais « mis en chose », elle se révèle plus distincte et distante de la conscience que n'importe quelle perception consciente de soi. On pourrait dire, sans que cette formulation puisse donner la solution à la difficulté, que l'œuvre est *plus chose* que n'importe quelle expérience [parce que la conscience ne saurait réduire entièrement l'essence de son étantité], mais *moins chose* que la nature, parce que c'est un acte qui s'est fait chose. L'œuvre est une chose à l'œuvre, une chose œuvrante en tant que chose, ce qui ne me donne nullement à comprendre ce mélange complexe d'activité et de réalité.

3. La chose au-delà de l'imitation.

A partir de cette constatation, Heidegger pose la question qui est aussi bien celle de notre sujet : l'œuvre est-elle une chose qui renvoie à autre chose ?

C'est ici que par un renversement très profond, Heidegger ne se demande plus si le côté chose de l'œuvre est le support ou le moyen d'une autre chose non présente (ou représentée), mais il demande dans quelle mesure ce côté chose ne doit pas d'abord être saisi comme tel, c'est-à-dire entièrement, pour savoir s'il y a ou non représentation. Heidegger nous aide à nous demander ce qu'est le statut ontologique de l'œuvre, puisqu'aussi bien, comme il le rappelle, on ne peut trouver la réponse à la question de ce qui est à l'œuvre dans l'œuvre d'art que dans l'œuvre elle-même, c'est-à-dire dans ce qui est, au sens fort, en elle. Quelque chose d'irréductible doit être ici pensé, à savoir la *réalité* de l'œuvre d'art.⁸ Si l'artiste a voulu représenter quelque chose, c'est cependant dans une chose qu'il l'a voulu. Il n'a pas voulu en rester à la simple représentation ou imagination. Il s'est donné à la réalité de la chose comme à une contrainte première, à l'instar, par exemple du sculpteur, qui se donne d'abord à la matière pour réaliser son œuvre. Ce don à la chose oblige donc le philosophe à prendre cette réalisation comme origine première de l'œuvre, et à interroger ce que la chose de l'œuvre donne à l'œuvre en tant qu'elle se fait. La réification est le vrai but de l'acte qu'est l'œuvre d'art. Elle est *réalisation*, c'est-à-dire « mise en chose ».

4. Du produit à la chose

Comment penser l'être propre de l'œuvre sans la rapporter à l'esthétique de l'expérience ? Heidegger va passer en revue les différentes acceptions que le terme de chose a pu avoir dans la tradition.

⁷ Heidegger, *L'origine de l'œuvre d'art*, Tel Gallimard, Paris, 1993, p. ?.

⁸ Cf. Heidegger, *L'origine de l'œuvre d'art*, in *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Tel Gallimard, 1962, p. 17 : « Nous voudrions bien saisir la réalité immédiate et entière de l'œuvre d'art ; car ce n'est qu'ainsi que nous trouverons en elle l'art en sa véritable réalité. Il nous faut donc considérer d'abord le côté chose de l'œuvre. »

Son analyse ne nous préoccupe pas ici dans le détail ; nous retiendrons seulement cette idée forte : jusqu'alors, toutes les définitions de la chose [qu'elle soit substance comme support des qualités marquantes, qu'elle soit l'unité des phénomènes perçues, qu'elle soit le complexe d'une forme et d'une matière] sont toutes marquées du sceau de la fabrication [ou de produit]⁹. C'est en quelque sorte une manière de revenir à notre distinction initiale : les choses se laissent dire comme des résultats de l'action de production, en tant que l'art leur donne leur finalité du dehors. Au cœur de ce modèle universel de production, l'œuvre d'art se dit comme un produit qui aurait sa fin en soi, un produit qui serait sa propre destination. Un produit qui serait plus chose que produit, plus proche de la nature que n'importe quel produit de l'art humain, mais dont le mode d'être du produit serait cependant le modèle.

Or la notion de produit [ou celle d'art au sens classique de technique] ne nous laisse pas du tout saisir ce qu'est la chose produite, en tant que chose. La production ignore la vérité du produit. Car elle appelle la chose à se donner absolument à l'homme, [à devenir instrument] comme si elle devait nécessairement devenir sa chose, comme si l'être dans son ensemble était désormais le fond de la puissance humaine, et que la distance des choses à nous, leur résistance, bref leur être était abolie dans son non-dévoilement. A l'égard des choses, la technique est d'essence métaphysique, c'est-à-dire qu'elle se donne comme si la vérité de l'Être pouvait se dévoiler dans un certain étant. Étonnement, l'usage du produit est beaucoup plus que son usage, c'est l'arraisonnement de l'être à l'homme, sa disparition dans l'illusion d'une subjectivité auto-construite.¹⁰

Pour mieux le faire comprendre, Heidegger reprend le fameux tableau de Van Gogh des souliers de la paysanne. Ce tableau, insistons sur le fait qu'il est volontairement choisi comme nature morte, comme donnant à voir un produit. Ce produit, Heidegger va en analyser les caractères eu égard à l'œuvre. Pour la paysanne, les chaussures sont précisément ce que le produit doit être, c'est-à-dire son utilité. En tant que telle, les chaussures doivent donc disparaître, c'est à dire servir. En se servant de ses chaussures, la paysanne les faire disparaître en tant que chose, c'est-à-dire en tant que réalité de l'existant. Dans l'usage, les chaussures ne sont rien d'autre que la négation de la chose de la chose. L'usage abolit ce côté chose du produit. De la même manière, lorsque Heidegger parlera de la matière dans l'œuvre, il rappellera que dans l'outil, la matière doit plutôt disparaître dans et pour l'usage, c'est-à-dire se donner totalement à l'arraisonnement de l'esprit de l'homme.

« Pour la production du produit, par exemple de la hache, on utilise de la pierre et on l'use. Elle disparaît dans l'utilité. La matière est d'autant meilleure et appropriée qu'elle offre moins de résistance à sa disparition dans l'être-produit du produit. L'œuvre-temple, au contraire, en installant un monde, loin de laisser disparaître la matière, la fait bien plutôt ressortir : à savoir dans l'ouvert du monde de l'œuvre. »¹¹

Mais le tableau représentant les chaussures fait plutôt apparaître les chaussures, en tant que choses, c'est-à-dire en tant qu'une réalité qui m'est donnée en personne. Non pas une chose à utiliser, c'est-à-dire à nier, mais une chose à regarder pour ce qu'elle est. Mais précisément, qu'est-elle, que la paysanne ne peut voir quand elle marche avec ses chaussures ? Exactement ce qu'elle voit quand elle passe, le jour de repos, à côté de ses chaussures et qu'elle sait « ce qu'elles veulent dire ». Car les chaussures sont devenues une chose qui a la parole. En elles, se met en œuvre ce que précisément est la paysanne à travers ses chaussures, d'être une ouvrière de la terre.

⁹ C Heidegger, *Essais et Conférences*, La chose, Tel Gallimard, Paris, 1958, p. 198. : « Platon a bien plutôt, dans une vue qui a été déterminante pour les époques ultérieures, perçu toute chose présente comme objet d'une production (en vérité, nous pensons le se-tenir-en soi à partir de la production. Le « se-tenir-en -soi-, même ainsi, est toujours pensé à partir de l'objectivité bien que l'opposition de la chose produite ne se fonde plus dans la simple représentation). » Platon a montré que la réalité de l'Idée est d'abord la réalité du paradigme qui va permettre à l'artisan d'imiter l'idée dans la matière, c'est-à-dire de produire. La chose réelle est le paradigme de la production, et non pas seulement celui-ci la connaissance.

¹⁰ Cf. *Ibidem*, p. 27. : « L'utilité est l'éclair fondamental à partir duquel ces étants se présentent d'un trait à nous, sont ainsi présents et sont les étants qu'ils sont. Sur une telle utilité se fondent à la fois la façon de la forme et le choix de la matière : c'est le règne du complexe forme-matière. L'étant soumis à ce règne est toujours le produit d'une fabrication. »

¹¹ *Ibidem*, p.49.

