

**L'ORIGINE DE L'ŒUVRE D'ART :
PENSER L'ARTISTE À PARTIR DU CONFLIT TERRE/MONDE**

Maxime Beaucamp (Université Paul Valéry-Montpellier III)

« *Ein Rätsel ist Reinentstprungenes* ».
Hölderlin

L'originalité de la conception heideggérienne de l'art réside dans un renouvellement de l'interprétation de l'œuvre dans son apparaître. Conformément à la méthode phénoménologique, dont la ligne directrice consiste à n'envisager ce qui est donné que dans la manière dont cela est donné, il s'agit pour Heidegger de se demander en quoi l'œuvre est œuvre. En d'autres termes, il faut interroger la spécificité du mode d'apparition de l'œuvre d'art, spécificité permettant de la distinguer des autres « choses » (terme à prendre dans le sens large qui est celui de *Sache* en allemand – par opposition à *Ding*).

Ainsi, la ligne directrice de l'argumentation heideggérienne développée dans *Der Ursprung des Kunstwerkes*, conférence prononcée en 1936, consiste à montrer que l'œuvre d'art a trait à la vérité, dans le sens où le combat originel – *der Urstreit*¹ – entre l'être et l'étant, c'est-à-dire entre ce qui fait apparaître et ce qui apparaît, se trouve présenté dans l'œuvre.

À partir de ce caractère conflictuel inhérent à l'œuvre d'art, et dont nous nous proposerons dans un premier temps de faire la présentation, nous nous interrogerons sur la manière dont l'on peut penser l'artiste. En effet, malgré la volonté d'éviter toute conception psychologisante de l'art – c'est-à-dire fondant l'origine de l'œuvre d'art dans une analyse de la subjectivité de l'artiste –, Heidegger ne reste pas silencieux face au rôle tenu par ce *Dasein* particulier par qui, ou plutôt au travers duquel, l'œuvre advient. Cependant, nous voudrions pousser cette analyse un peu plus loin en dépassant le simple commentaire du propos heideggérien, et ainsi penser pleinement l'artiste, en tant que celui-ci est lui-même animé par un rapport conflictuel dans le processus de création². En ce sens, c'est à une question simple que tente de répondre notre propos : à

¹ *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in *Holzwege*, GA 5, 42.

² Cette "précision" doit être entendue dans un double sens : du point de vue du texte heideggérien lui-même, mais également du point de vue du commentaire de Michel Haar dans *Le chant de la terre*, Paris, L'Herne, 1985, auquel nous reconnaissons notre dette dans l'élaboration de notre propos.

partir de l'analyse heideggérienne de l'œuvre d'art, comment peut-on définir, dans sa spécificité, l'artiste ?

I. Conflit originel/conflit dans l'œuvre d'art

Tout d'abord, en quoi toute apparition est-elle liée à un *Urstreit* ? Pour répondre à cette question, il est nécessaire de rappeler que l'ensemble de la pensée heideggérienne est orientée vers la question de l'être – question qui selon notre auteur a été omise par l'ensemble de l'histoire de la métaphysique – et qui obéit à un problème que l'on peut formuler de manière assez simple : si l'étant nous est donné, si quelque chose nous apparaît, alors, quelle est l'origine de ce donné, quelle est la source de cet apparaître ?

Pour comprendre cela, reprenons l'image de la clairière utilisée par Heidegger. Une clairière, c'est cette partie de la forêt qui ne possède pas d'arbres, et qui peut donc apparaître au grand jour sans mystère apparent. Recevant la lumière, on peut y voir l'étant. Aussi faut-il qu'il y ait un vide – le vide que vient remplir la lumière. Cependant, ce vide qui permet l'apparition n'est pas visible à même la clairière. C'est de cette manière que se pose, selon Heidegger, la question de l'être de l'étant : à l'origine de l'apparaître de l'étant, il y a un vide qui ne se laisse pas voir, occulté par la lumière dont il est pourtant la possibilité, et ce vide, c'est l'être. En d'autres termes, de même que la lumière suppose l'espace vide de la clairière, de même l'étant ne peut advenir à la présence que porté par l'être qui en est à la fois la source et la réserve. Ainsi, lorsque, dans le langage courant, nous parlons de la "nature" entendue comme cette spontanéité physique, source de tout ce qui existe et qui pourtant ne se donne jamais comme telle, nous touchons, sans en avoir conscience, quel est le sens de l'être pour Heidegger.

Il nous faut maintenant expliciter en quoi ce rapport entre être et étant est un combat (*Streit*). En tant que ce qui permet l'apparition, c'est-à-dire en tant que ce qui autorise le dévoilement, l'être demeure voilé. En effet, tout comme la clairière ne peut recevoir la lumière qu'en vertu de ce quelque chose d'invisible à même le donné, l'être qui permet à tout étant d'apparaître – et d'être ainsi éclairé – demeure, lui aussi, voilé. Et pourtant c'est en un sens positif qu'il faut prendre cette invisibilité, puisqu'elle constitue une réserve, c'est-à-dire ce par quoi l'étant peut advenir en tant qu'étant. À l'inverse, ce dernier est tout entier du côté du visible, il est dans « l'ouvert » comme le dit Heidegger, ce qui signifie que c'est en pleine lumière qu'il apparaît. Ainsi, l'on comprend pourquoi ce rapport est un combat. L'être en tant que réserve, en tant qu'invisible, tend à attirer dans l'obscurité ; alors que l'étant, en tant que ce qui est

pleine lumière, tend à faire oublier, par cette clarté même dans laquelle il demeure, là d'où il provient³.

Or ce combat originel nous est dévoilé dans l'œuvre d'art en tant que conflit entre la « Terre » et un « monde ». Si ce combat nous apparaît, c'est parce que l'œuvre d'art, d'une part, « met en place un monde » et, de l'autre, « fait venir la Terre » :

Installant un monde, l'œuvre fait venir la terre.⁴

Qu'est-ce qu'un monde ? Il n'y a d'apparition de l'étant que pour nous. Comprenez, il n'y a de l'étant que pour celui qui, nous dit Heidegger, est en "commerce" avec lui. Être en commerce, cela veut dire que l'étant pour nous fait question, cela veut dire que nous ne sommes pas collés à lui, qu'il existe, entre l'étant et nous, une certaine distance. Dès lors, si nous comprenons la spécificité de notre rapport à l'étant, soit cette distance essentielle, alors nous comprenons ce qu'est un « monde » : le monde constitue l'horizon sous lequel nous sommes en rapport à l'étant. Nous saisissons alors pourquoi il n'y a de monde que pour nous, *Dasein* – ce terme renvoyant en effet, d'un point de vue ontologique, à la structure fondamentale de cet étant spécifique que nous sommes⁵. Être-là (*Dasein*) c'est être-au-monde, et c'est parce que nous sommes au monde que nous pouvons être en rapport (c'est-à-dire en commerce) avec l'étant. Ainsi :

Là où se décident les options essentielles de notre Histoire, [...] là s'ordonne un monde. Une pierre n'a pas de monde. Les plantes et les animaux, également, n'ont pas de monde, mais ils font partie de l'afflux voilé d'un entourage qui est leur lieu. La paysanne, au contraire, a un monde parce qu'elle séjourne dans l'ouvert de l'étant⁶.

³ La notion de combat, qui est la traduction du terme allemand *Streit* – et non *Kampf* – doit être rapportée à son origine héraclitienne. En effet, comme le souligne Jean Beaufret dans « Héraclite et Parménide » – in *Dialogue avec Heidegger, philosophie grecque*, Paris, Minuit, coll. "Arguments", 1973, p. 40 *sq.* –, l'origine de la pensée de l'être comme combat est originellement formulée par le penseur présocratique sous la notion de *polémos* comme être de la *phusis*.

⁴ GA 5, 31.

⁵ Comme le dit Françoise Dastur, Heidegger « conçoit l'homme non plus comme un sujet intentionnel, mais comme cet "entre", ce *Zwischen* où peut advenir la rencontre du sujet et de l'objet, en tant que lieu d'ouverture au monde » – Heidegger, Paris, Vrin, coll. "Bibliothèque des philosophies", 2007, p. 111.

⁶ GA 5, 31. Qu'il n'y ait de monde que pour nous, et qu'ainsi seul pour le *Dasein* se pose la question de l'être de l'étant, c'est là tout le sens de l'interrogation leibnizienne dans *Sur l'origine radicale des choses* « Pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien ? ». D'autre part, remarquons ici l'emploi du terme *Geschichte* par opposition au terme *Historie* – le premier désignant l'histoire non manifeste mais qui pourtant nous détermine, alors que le second correspond à l'histoire manifeste (d'où l'usage de deux adjectifs dans le vocabulaire heideggérien : « historial » et « historique »).

D'autre part, qu'est-ce qu'une « Terre » ? et pourquoi utiliser un nouveau terme en lieu et place de ce que Heidegger appelle par ailleurs « l'être » ? Répondre à cette question, c'est comprendre que parler de la « Terre » permet de désigner l'être en tant que celui-ci apparaît comme réserve, c'est-à-dire l'invisible advenant au visible mais toujours en tant qu'invisible :

La terre est par essence ce qui se referme en soi. Faire-venir la terre signifie : la faire venir dans l'ouvert en tant que ce qui referme en soi⁷.

Mais c'est également dans un sens matériel que nous devons entendre ce terme de « Terre ». Car, en tant que métaphore, ce dernier nous invite à penser l'être en comparaison à la matière entendue comme une densité impénétrable. À l'image de la pesanteur de la pierre ou de l'intensité de la couleur, la Terre reste à jamais voilée. Comme l'écrit Heidegger, l'on peut bien mesurer l'intensité ou la pesanteur d'un objet, mais cette mesure n'est jamais qu'un "chiffre", un critère extérieur qui ne révèle jamais dans son entièreté la présence de cette pesanteur ou de cette intensité telles qu'elles se donnent originellement pour nous (ce "chiffre" qui cherche à prendre emprise sur ce qui demeure toujours caché correspond d'ailleurs à l'attitude "technico-scientifique" face à la nature – et donc, plus largement, au rationalisme –, qui, dans la perspective heideggérienne, manque ainsi la question de l'être).

Ainsi, pour apparaître en tant qu'invisible, la Terre a nécessairement besoin du visible. Mais le monde lui-même, ne peut apparaître que par la réserve au sein de laquelle il puise sa lumière. Nous saisissons dès lors la nature du combat entre Terre et monde : il ne s'agit pas d'une lutte à mort, car aucun des deux termes ne peut supporter la destruction de l'autre⁸. C'est pourquoi :

Dans la mesure où l'œuvre érige (*aufstellt*) un monde et fait venir (*herstellt*) la terre, elle est instigatrice de ce combat (*dieses Streites*). Ceci ne se fait pour qu'aussitôt elle l'apaise et l'étouffe par un insipide arrangement, mais pour que le combat reste combat. Installant un monde et faisant venir la terre, l'œuvre accomplit ce combat⁹.

Le combat dans l'œuvre consiste donc à tenir ensemble ce qui tout en s'opposant se nourrit l'un l'autre. C'est pourquoi celui-ci ne peut jamais être résolu, ne prend jamais fin et apparaît dans toute sa force au sein de l'œuvre.

Afin d'explicitier cette conception, prenons quelques exemples. Tout d'abord, en quoi l'œuvre « met en place un monde » ? Pour pouvoir saisir dans toute son ampleur le propos heideggérien, il faut comprendre le terme de « monde » en un sens événementiel,

⁷ *Ibid.*, 33, trad. mod..

⁸ C'est bien pourquoi Heidegger parle de *Streit* et non de *Kampf*.

⁹ *GA* 5, 36.

et dire, à la manière de Henri Maldiney, que « le monde est en avènement dans l'événement de l'œuvre »¹⁰. En d'autres termes, tout grande œuvre exprime une rupture dans notre rapport à l'étant, sentiment que nous avons lorsqu'on se rend compte face à une œuvre que désormais rien ne sera plus jamais comme avant¹¹. Et en effet, lorsque, par exemple, Cézanne peint *La montagne Sainte Victoire*, c'est un événement dans le sens où le monde qui advient par cette œuvre légifère d'une certaine manière au sein de notre rapport à l'étant (un nouvel horizon fait jour) : nous ne verrons plus jamais les choses comme avant ou plus précisément nous voyons enfin les choses¹². De la même façon, le monde de l'absurdité qui advient dans l'œuvre de Kafka transforme à jamais notre manière de percevoir. Et c'est pourquoi Heidegger peut écrire :

De ce Poème (*Dichtung*)¹³ de l'art advient qu'au milieu de l'étant éclot un espace d'ouverture où tout se montre autrement que d'habitude¹⁴.

En quoi l'œuvre fait venir une Terre, nous le comprenons par le fait que le monde advenant dans le tableau ou dans la sculpture y est maintenu au sein de la réserve. Ainsi *La montagne Sainte Victoire* nous apparaît-elle dans toute sa force, elle n'est pas usée dans le tableau, mais rejaillit dans une telle splendeur, que ce par quoi elle arrive à la lumière nous y est présenté. En ce sens, lorsque Liliane Brion-Guerry, spécialiste de Cézanne écrit :

Ce n'est plus la montagne Sainte-Victoire isolée dans son autonomie volumétrique spécifiée, mais la montagne *en-soi* replacée dans son accomplissement cosmique¹⁵,

on ne peut s'empêcher d'y voir l'expression, certes encore trop conceptuelle, de ce que Heidegger nomme la présence de la Terre dans l'œuvre d'art. Ainsi, parce que l'œuvre nous présente l'étant dans sa relation – habituellement inaperçue – à l'être, on peut dire qu'elle nous présente l'étant dans sa vérité.

¹⁰ Tel est le titre de l'un des chapitres de l'ouvrage *Art et existence*, Paris, Klincksieck, coll. "Collection d'esthétique", 1986.

¹¹ « Chaque fois qu'un art advient (*geschieht*), c'est-à-dire quand il y a commencement (*Anfang*), alors a lieu dans l'Histoire (*Geschichte*) un choc (*Stoß*) : l'Histoire (*Geschichte*) commence (*fängt erst*) ou reprend à nouveau (*wieder an*) » – GA 5, 65. L'emploi du terme *Geschichte* est ici significatif du changement radical lié à l'œuvre d'art, qui n'est pas simplement modification mais bouleversement, c'est-à-dire apparition de l'inédit et non réarrangement d'un déjà donné.

¹² Idée exprimée avec force dans la célèbre phrase de Paul Klee : « L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible » – « Credo du créateur » in *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël, 1985, p. 34.

¹³ Le « Poème » (*Dichtung*) dont il est question ici doit être entendu comme l'art de composer des ouvrages poétiques, littéraires, picturales en tant que ceux-ci constituent un commencement (*Anfang*), c'est-à-dire le surgissement d'un monde.

¹⁴ GA 5, 59.

¹⁵ Liliane Brion-Guerry, « Arriverai-je au but tant cherché...? », in *Cézanne les dernières années [1895-1906]*, Paris, RMN, 1978, p. 15.

Mais ici encore, c'est quelque chose de très simple que nous dit Heidegger. En effet, lorsque l'on se dit face à un tableau ou face à un roman, "c'est bien ça" ou "c'est juste", lorsque, écoutant le *Requiem* de Mozart l'on pense "la mort exprimée musicalement, cela doit ressembler à ça" – et ce sont des choses que nous nous disons tous –, alors c'est là que nous saisissons la tension conflictuelle présente dans toute œuvre, c'est là que nous percevons l'avènement de la vérité en jeu dans toute grande œuvre d'art.

II. Penser l'artiste avec Heidegger

Conformément à l'exigence heideggérienne, il s'agit de penser l'artiste à partir de l'œuvre et non l'inverse. En effet, ce n'est que par l'œuvre que l'artiste advient comme artiste. Dans ce sens, on peut même parler de co-naissance entre l'œuvre et l'artiste, d'une co-appartenance – étant donné que l'œuvre et l'artiste nous semblent donnés au travers d'un même événement. Or, ce que nous cherchons à examiner maintenant, c'est de savoir comment, à partir de la pensée de Heidegger, l'artiste peut être pensé.

Rappelons premièrement ce propos tenu par Heidegger dans sa conférence :
 Dans le grand art [...] l'artiste reste, par rapport à l'œuvre, quelque chose d'indifférent (*Gleichgültiges*), presque comme s'il était un passage pour le surgissement (*Hervorgang*) de l'œuvre, qui s'anéantirait lui-même dans la création¹⁶.

Ce que nous retrouvons dans cette citation, c'est la volonté de ne pas partir de la subjectivité dans l'analyse du mode d'apparaître de l'œuvre, mais au contraire de partir de cette dernière pour penser la création artistique – ce que Heidegger esquisse dans le troisième moment de son analyse. En ce sens, il faut comprendre que, grâce au caractère événementiel de l'œuvre, Heidegger peut faire l'économie de tout appel à la subjectivité, ou, plus précisément, à toute recherche d'une origine au sein du sujet – ce qui est le cas, par exemple, dans l'esthétique kantienne. En effet, c'est bien l'œuvre dans son pur apparaître, en tant que pur événement irréductible à toute cause psychologique que la conférence analyse. Cependant, ce réquisit n'interdit pas de penser l'artiste, mais ceci uniquement si nous le faisons à partir de l'œuvre. Ce que nous cherchons ici à interroger, c'est donc ce « presque » dont parle Heidegger. Or, si nous nous mettons à l'écoute des artistes, qu'ont-ils à nous dire de leur "travail" ?

L'une des caractéristiques principales est le sentiment de non-choix ressenti par ces derniers. Ainsi l'œuvre est-elle comme nécessaire, et c'est au sein de cette nécessité de la création que l'artiste advient en tant que tel. Pourtant, cette nécessité dont il est ici

¹⁶ GA 5, 26, trad. mod.

question demeure à jamais insaisissable, toujours s'éloignant. De manière analogue à la Terre cherchant à retenir ce dont par ailleurs elle permet le dévoilement, apparaissant dans l'œuvre en tant que ce qui à jamais demeure voilé, l'inspiration échappe en permanence à l'artiste. Pour le dire autrement, c'est par une nécessité toujours absente que l'artiste advient au travers de l'œuvre. Comme l'écrit Paul Klee :

La force créatrice échappe à toute dénomination, elle reste en dernière analyse un mystère indicible. Mais non point un mystère inaccessible incapable de nous ébranler jusqu'au tréfonds. Nous sommes chargés nous-mêmes de cette force jusqu'au dernier atome de moelle. Nous ne pouvons dire ce qu'elle est, mais nous pouvons nous rapprocher de sa source dans une mesure variable¹⁷.

Mais cette absence, ce vide, ne doit pas être pris en un sens négatif, puisqu'il est le fond dans lequel l'artiste puise, tout comme la Terre est ce néant à partir duquel apparaît l'étant – en ce sens, remarquons que le « vide » ne possède de sens négatif qu'au sein de notre culture occidentale ; il est, par exemple, dans la culture asiatique, un terme connoté positivement¹⁸).

Plus précisément encore, l'inspiration artistique semble répondre à une double exigence, dont les deux termes semblent s'opposer l'un à l'autre. En effet, comme le remarque Heidegger, toute création est toujours, dans un premier temps, l'expérience d'une certaine passivité :

[La création] est plutôt un *recevoir* et un *puiser* à l'intérieur du rapport à l'ouvert¹⁹.

Cette réception, ce « puiser », tel est donc le sens fondamental de cette nécessité, de ce non-choix. La passivité correspond à ce sentiment éprouvé par tout artiste lorsqu'il se sent affecté. C'est cette affection qui engendre la nécessité de l'œuvre : c'est en étant touché par quelque chose qui, d'une certaine manière, l'aspire dans tout son être, que le créateur fait l'épreuve de l'inspiration. Ce recevoir est ainsi parfois comparé à une destruction, une dissolution totale de l'artiste, en tant que celui-ci semble pris "corps et âme" dans le fond d'où l'œuvre jaillit.

Cependant, il ne saurait y avoir de création sans rôle actif de l'artiste. Activité que l'on peut définir comme une donation de forme :

Ce qui est instauré par l'art ne peut donc jamais être contrebalancé ni compensé par le donné subsistant et disponible. L'instauration est un surcroît, elle est don²⁰.

¹⁷ Paul Klee, « Philosophie de la création » in *Théorie de l'art moderne, op. cit.*, p. 57.

¹⁸ « Pour nous, le vide est le nom le plus haut pour cela que vous aimeriez pouvoir dire avec le mot : "être" ... » – *Aus einem Gespräch von der Sprache*, in *Unterwegs zur Sprache*, GA 12, 103.

¹⁹ GA 5, 50 – nous soulignons.

Nous comprenons quel est ce « don », il s'agit de la forme, c'est-à-dire de la figure en peinture ou de la mélodie en musique.

L'artiste est donc pris dans un dualisme qui fait de lui tout à la fois un être écoutant et parlant, recevant et donnant, pris donc de manière générale à l'intérieur d'une tension entre le sentir et le faire²¹. Or, cette tension trouve son expression, au sein de l'œuvre, dans ce que Heidegger nomme le *Riss*²². Ce que l'on traduit par « trait déchirant », c'est-à-dire ce terme qui en allemand désigne d'un côté la fente, la fissure, la crevasse, la déchirure, et de l'autre le tracé, le plan. Et si c'est au travers de ce « trait déchirant » qu'advient le conflit Terre/monde dans l'œuvre – dans le sens où il constitue la manifestation matérielle du conflit –, c'est également au travers de celui-ci que la tension essentielle de l'artiste apparaît. Ainsi, le *Riss* est-il ce lien au travers duquel le créateur et le créé se rejoignent. Il correspond à l'expression du conflit qui se traduit, dans l'œuvre par le combat Terre/monde, et chez l'artiste, par la contradiction irréductible mais pourtant nécessaire du sentir et du faire. En effet, l'artiste se trouve, d'une certaine manière, toujours en quête de l'origine, en quête de la résolution de cette tension qui tout à la fois correspond à la cause et à la finalité de l'œuvre dans laquelle il est pris. Mais jamais ce « recevoir » et cette « donation de forme » ne se trouvent coïncider, jamais la tension n'est apaisée et c'est pourquoi elle apparaît toute entière et avec sa pleine force au sein de l'œuvre. Car comme l'être, en tant que réserve, demeure à jamais voilé, et qu'ainsi la Terre semble toujours fuir au regard dans l'œuvre, l'inspiration comme réception correspond à cet invisible, qui échappe à jamais au créateur.

Nous posons donc que le créateur, en tant qu'il advient par la nécessité de l'œuvre, est lui-même pris au sein d'un conflit. Ce rapport conflictuel de l'artiste avec cette réserve qu'il cherche à rejoindre par la forme, sans pourtant jamais pouvoir l'atteindre, est ainsi clairement thématiquement chez Baudelaire. Nous retrouvons ainsi à plusieurs reprises dans son œuvre, la comparaison entre le processus de création et la figure de l'escrime. Par exemple, lorsqu'il écrit à propos de son ami le peintre Constantin Guys :

Celui-ci est penché sur sa table, *dardant* sur une feuille de papier le même regard qu'il attachait tout à l'heure sur les choses, *s'escrimant* avec son crayon, sa plume, son pinceau, *faisant jaillir* l'eau du verre au plafond, essuyant sa plume sur sa chemise, *pressé violent, actif*, comme s'il craignait que les images ne lui échappent, *querelleur*, quoique seul, et *se bousculant lui-même*²³.

²⁰ *Ibid.*, 63, trad. mod.

²¹ « L'artiste est tout ensemble écoutant et parlant, voué à la tension du sentir et du faire » – Henry Maldiney, *L'art et l'existence*, op. cit., p. 43.

²² GA 5, 51.

²³ Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1967, p. 1162 – nous soulignons.

Ou bien lorsque, par ailleurs, le même Baudelaire écrit dans son poème « Le soleil » à propos du processus de création qui lui-même l’anime :

Le long du vieux faubourg, où pendent aux masures
 Les persiennes, abri des secrètes luxures,
 Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés
 Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés
 Je vais m’exercer seul à ma fantasque *escrime*,
 Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés²⁴.

Cependant, essayons d’aller encore un peu plus loin dans l’examen de ce rapport conflictuel qu’entretient l’artiste avec ce à partir de quoi jaillit l’inspiration, et définissons, à partir de ce que nous venons de dire à propos de la création, à quel type de *Stimmung* cette analyse peut renvoyer. Qu’est ce que la *Stimmung* ? Nous parlions précédemment d’une distance fondamentale dans le rapport du *Dasein* à l’étant, distance par laquelle advient la possibilité d’un « monde ». Or la *Stimmung* (terme allemand désignant tout à la fois le ton, l’accord en musique, et, au sens figuré, la disposition d’esprit, l’humeur) représente la tonalité, c’est-à-dire le climat, de ce « là » – la manière dont celui-ci résonne pour chacun d’entre nous. Cela signifie que dans cette distance essentielle nous sommes touchés, affectés d’une certaine manière par le monde, et que cette affection correspond à la qualité du « là » que nous sommes en tant que *Dasein* :

Ce qu’il y a d’essentiel à retenir ici, c’est que le sentiment n’est en rien ce qui se déroule à l’« intérieur », mais qu’il est ce genre fondamental de notre existence en vertu duquel et conformément auquel nous sommes toujours et déjà soulevés, emportés par-delà nous-même dans l’étant qui, d’une façon ou d’une autre, nous concerne ou ne nous concerne pas dans sa totalité. [...] L’état d’humeur (*Stimmung*) est précisément le genre fondamental selon lequel nous sommes extérieurement à nous-mêmes. Or c’est ainsi que nous sommes constamment et réellement²⁵.

Or, à quel type de tonalité renvoie le « là » de l’artiste ? Une réponse nous semble donnée par Heidegger lui-même dans son commentaire de Nietzsche et spécifiquement dans le premier volume de son cours publié en français sous le titre *Nietzsche I*. En effet, analysant le thème nietzschéen de l’ivresse du créateur, Heidegger remarque :

²⁴ « Le soleil », *Les fleurs du mal*, *ibid.*, p. 79 – nous soulignons également.

²⁵ *Nietzsche I*, GA 6.1, 100, trad. mod.. Cf. également : « Une *Stimmung* est un air...au sens d’une mélodie, qui ne flotte pas au-dessus de la présence de fait, prétendue véritable, de l’homme, mais donne pour cet être le ton, c’est-à-dire harmonise (*stimmt*) et détermine (*bestimmt*) son style et sa manière d’être » – *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*, GA 29/30, 101.

C'est la forme (*Form*) seulement qui détermine et délimite le domaine dans lequel l'état [de l'artiste] se remplit lui-même de la force et de la plénitude accrue de l'étant. C'est la forme qui fonde le domaine dans lequel l'ivresse en tant que telle devient possible²⁶.

Or, le terme d'« ivresse » semble exprimer pleinement cette tension inhérente à l'artiste. En effet, qu'est-ce que l'ivresse, sinon ce sentiment paradoxal de s'échapper à soi-même, tout en étant, pour ainsi dire, le spectateur de la dissolution de son propre moi. Et en ce sens l'on comprend pourquoi la dissolution est nécessaire pour que le créateur parvienne à un "immédiat rapport à l'étant" – rapport tellement "immédiat" que Heidegger n'hésite pas, dans ses leçons sur deux poèmes de Hölderlin (« *Germanien* » et « *Der Rhein* »), à parler d'une *Grundstimmung* du poète, transportant jusqu'aux limites de l'étant et donc, par conséquent, jusqu'à la réserve même de l'être²⁷.

Si l'œuvre a quelque chose à voir avec la vérité, dès lors l'artiste y est lui-même engagé d'une certaine manière. Et c'est en tant que son rapport au monde se fait sous le régime de l'ivresse en tant que *Stimmung*, c'est-à-dire au sein d'un conflit essentiel avec ce qui le porte et que pourtant il n'atteint jamais – l'inspiration –, que l'artiste peut être pensé. Ainsi, et contrairement à ce que posent certains commentateurs de la conférence de 1936, on ne peut pas dire que l'artiste est dissous par l'interprétation heideggérienne, mais qu'au contraire cette interprétation révèle la dissolution originaire et fondamentale, présente chez tout artiste.

D'autre part, nous voudrions revenir sur le reproche majeur adressé à la réflexion heideggérienne sur l'art – et, plus globalement, adressé à l'ensemble de l'interprétation phénoménologique. Selon ces critiques, ce type d'analyse a pour conséquence de réduire le pluralisme des œuvres d'art à une explication moniste. En d'autres termes, quelle que soit l'œuvre envisagée, l'analyse conduirait irréductiblement

²⁶ GA 6.1, p.119. Nous voyons ici combien ce propos se rapproche de celui de « L'origine de l'œuvre d'art » lorsque Heidegger écrit : « L'être-créé [c'est-à-dire l'œuvre] s'est dévoilé comme l'être-constitué du combat (*Streit*) par le trait (*Riss*) dans la forme (*Gestalt* » – GA 5, 53, trad. mod.. La différence des termes employés, *Form* et *Gestalt*, nous semble liée à la traduction existentielle de ce qui advient au travers de l'œuvre. Ainsi, ce qui est *Gestalt* dans l'œuvre devient *Form* chez l'artiste.

²⁷ *Hölderlins Hymnen "Germanien" und "Der Rhein"*, GA 39, 223. Comme le remarque Michel Haar : « En cherchant à définir la tonalité de la poésie de Hölderlin, Heidegger montre qu'une *Stimmung* "fondamentale", non seulement rend manifeste l'unité d'un monde, mais transporte jusqu'aux limites de l'étant, ce qui signifie en particulier : met en relation avec l'assise nocturne du monde, la Terre ; en relation avec le sacré et les dieux ; en relation avec l'être comme *Geschick*, destination, Histoire » – *Le chant de la terre*, op. cit., p. 95. S'il est indéniable qu'une divergence conceptuelle existe entre Heidegger et Nietzsche, il ne s'agit cependant pas, selon nous, d'une opposition absolue. Certes, la « Terre » en tant que réserve de formes n'est pas le dionysiaque nietzschéen qui est chaotique – c'est ce que souligne Haar dans son texte. Mais ce *Dasein* qui accueille la « Terre », qui va y puiser, n'est rien d'autre que l'artiste tel que Nietzsche l'entend (le lien se faisant, selon nous, par la notion d'« ivresse » qui semble ouvrir une passerelle entre les deux pensées). Ce qui unit Heidegger et Nietzsche c'est bel et bien la volonté de dépasser la subjectivité dans son sens classique, ainsi lorsque le premier commentant le second écrit : « L'ivresse, en tant qu'état affectif (*Gefühlzustand*), fait précisément éclater la subjectivité du sujet » – GA 6.1, 124.

à la même interprétation : l'objet d'art est dévoilement de la vérité. Il nous faut, afin de répondre à cette critique, faire deux remarques.

Premièrement, comme le titre de la conférence prononcée par Heidegger le stipule, ce qu'il s'agit d'examiner, c'est *l'origine de l'œuvre d'art*, et non *les origines de l'œuvre d'art* ou *l'origine des œuvres d'art*. Rien d'étonnant donc, si l'argumentation conduit à dégager une essence – donc une interprétation universelle – et non une série de descriptions concernant la genèse de différentes œuvres. Dans ce sens, et malgré les nombreuses divergences opposant les deux penseurs, force est de constater que le geste heideggérien, ici, s'inscrit dans la droite lignée de la phénoménologie husserlienne. En effet, de la même manière que la variation eidétique chez Husserl tend à dégager un noyau commun au sein de certains types de vécus de la conscience, l'on peut dire que l'analyse menée par Heidegger cherche à mettre en évidence en quoi l'œuvre est œuvre, c'est-à-dire ce qui constitue le caractère œuvre de l'œuvre. Il s'agit donc de rechercher l'essence de l'œuvre d'art, soit le noyau commun à tout objet d'art. Mais à la différence de Husserl, l'analyse ne part pas de la subjectivité, du vécu de conscience, mais de la présence de la chose telle qu'elle se donne originairement. D'ailleurs, le reproche heideggérien à Husserl est strictement analogue à la critique que Hölderlin adressait déjà à Fichte : partir de la subjectivité c'est se condamner à perdre l'apparaître de l'étant en tant que tel. En d'autres termes, fonder la connaissance uniquement dans la subjectivité, c'est nécessairement perdre la *phusis* dans son apparaître originaire.

Ensuite, le fait est que toute œuvre, en tant que celle-ci, selon Heidegger, inaugure un monde, constitue un événement au sens strict, c'est-à-dire comme rupture, comme pur commencement. Ainsi, tout monde inauguré, et par conséquent, toute œuvre d'art possède son originalité propre. C'est pourquoi, l'on ne peut pas dire que l'analyse heideggérienne efface à proprement parler le caractère singulier de chaque grande œuvre d'art. Il est vrai que, de par les présupposés mentionnés précédemment – c'est-à-dire la recherche de l'essence de l'œuvre –, l'intérêt porté par Heidegger se tourne vers l'invariant qui existe au sein de toute œuvre, soit la présentation du conflit Terre/monde. Mais cela n'empêche en aucun cas de porter le regard philosophique vers la singularité des mondes mis en place par les œuvres – c'est là justement l'objet de la réflexion menée par Henri Maldiney à propos de la peinture de Cézanne²⁸.

Finalement, ce que met en évidence la conception heideggérienne de l'œuvre d'art, et notamment la notion de conflit, ce sont les deux aspects de la création artistique qui, trop souvent, demeurent pensés séparément. À savoir :

- d'une part une approche technique, qui pose l'artiste comme possesseur d'un savoir-faire – et qui en ce sens voit dans l'artiste rien de plus qu'un simple artisan – ;
- d'autre part, une approche "mystique", qui pose l'artiste comme celui qui reçoit l'inspiration, et dont le talent semble pouvoir se résumer à un don du ciel.

²⁸ *L'art et l'existence*, p. 18 sq.

Indéniablement, on ne peut faire l'économie de l'une ou l'autre de ces deux perspectives, c'est-à-dire réduire la figure de l'artiste à celle de l'artisan ou à celle du génie touché par la grâce – puisque aucun de ces deux angles d'approche de l'art ne constitue une condition suffisante et nécessaire dans la genèse de l'œuvre : tout artiste est sans aucun doute un excellent technicien, mais il ne suffit pas d'être technicien pour être artiste. C'est pourquoi, si la notion de conflit semble si pertinente, c'est parce qu'elle révèle cette tension entre la subjectivité de l'artiste – que l'on pourrait appeler pôle « technique » – et l'inspiration qui en est comme la dépossession – soit le pôle « poétique ».