

GADAMER, HEIDEGGER ET L'ŒUVRE D'ART

Julien Peronnet

(Université Paul Valéry-Montpellier III)

« Notre héritage n'est précédé d'aucun testament ».

René Char

Les liens qui unissent la pensée de Heidegger et celle de Gadamer sont à la fois évidents et complexes lorsqu'on tente de les mettre au jour. Évidents, car aux dires même du premier, c'est « *plus que tout [...] l'impulsion exercée par Heidegger* »¹ à la description phénoménologique de Husserl et à la prise en compte de l'historicité propre à la pensée de Dilthey, qui constitue la mesure à laquelle il s'est soumis pour rédiger cette œuvre maîtresse qu'est *Vérité et Méthode*. L'héritage donc, est revendiqué. D'autant plus qu'à partir de 1923, Gadamer suit les cours du maître, avant d'en devenir l'assistant, ce qui explique en partie l'empreinte de la pensée de l'un dans l'œuvre de l'autre. Néanmoins, c'est cette évidence même qui s'avère problématique lorsque l'on tente de rétablir avec clarté les liens entre les deux auteurs. En effet, le plus souvent la réflexion heideggérienne soutient celle de Gadamer de façon souterraine, sans qu'il s'en réclame explicitement. À la lecture de *Vérité et Méthode*, résonne une tonalité heideggérienne, sans qu'il soit toujours facile de l'identifier avec précision. Il s'agit donc, si on veut rétablir plus clairement la filiation, de déchiffrer la manière dont Gadamer vient puiser à cette source. Le point nodal d'une telle affinité nous semble être particulièrement manifeste dans le traitement qu'il propose de l'œuvre d'art. Dans cette perspective, on se proposera ici de se concentrer sur la première partie de *Vérité et Méthode*, que l'on étudiera en parallèle avec la conférence « L'origine de l'œuvre d'art », située dans le recueil *Holzwege*. L'enjeu d'une telle étude comparée sera de comprendre de quelle manière s'articulent les deux réflexions. En effet, plusieurs types de questionnements vont surgir : l'héritage heideggérien est-il chez Gadamer simple transposition de concepts, transparent emprunt lexical ? Si ce n'est pas le cas, dans quelle mesure celui-ci effectue-t-il un déplacement de leur sens ? De même, il semble légitime de s'interroger quant à la manière dont Gadamer se départit des notions héritées de son maître, pour conquérir un champ de réflexion qui lui soit propre. On s'efforcera donc ici de mener au jour les relations possibles entre Heidegger et Gadamer

¹ Hans-Georg Gadamer, *Hermeneutik I (Wahrheit und Methode : Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik)*, GW 1, p. 5.

au sujet de l'œuvre d'art. C'est selon un ordre graduel que nous procéderons ici, en parcourant un chemin qui va de leur proximité à leur éloignement.

I.

Évaluer la portée de cet héritage suppose tout d'abord que l'on comprenne les liens théoriques qui unissent les deux auteurs. C'est avant tout une communauté dans la modalité d'approche de leur objet que l'on découvre si l'on se met à l'écoute des textes. Dès l'abord, la pensée de Heidegger se réclame d'une approche phénoménologique². Comme on le sait, *phénoménologie* exprime un concept de méthode, et ne détermine aucun objet ; un « *comment* » : comment se manifeste la chose recherchée, et comment il faut l'aborder à partir de son mode de manifestation même. Par elle, ce qui est visé, c'est le *phénomène*, soit *ce qui se montre*, ou plus littéralement *ce qui se montre à même lui-même* (*das sich-an-ihm-selbst-zeigende*). Plus précisément encore, ce dont il est question c'est de « *faire voir à partir de lui-même ce qui se montre tel qu'il se montre à partir de lui-même* »³. Par cette tournure tautologique, il ne s'agit en fait de rien d'autre que de réaffirmer avec force le programme husserlien d'aller « *aux choses elles-mêmes* »⁴. C'est donc sous les auspices d'un retour au concret que se place la phénoménologie, comme une alternative à la métaphysique classique, pensée comme abstraite et vide, imposant dogmatiquement une structure à un objet que l'on peut ainsi estimé réduit au silence. Toutefois, on peut se demander quelle est la nécessité de *faire voir* ce qui précisément se montre soi-même. Autrement dit, si le phénomène est défini comme « *ce qui se montre tel qu'il se montre à partir de lui-même* », qu'est-il besoin alors de faire une phénoméno-logie? La réponse heideggérienne à cette objection consiste à dire que ce qui est phénomène peut bien tout à la fois être masqué par sa phénoménalité même. C'est à ce point que la méthode phénoménologique se double d'une exigence herméneutique. Le phénomène, justement parce qu'il est ce qui se montre, se masque par son omniprésence même. Sur le modèle de la *Lettre Volée* de Poe, il n'est invisible que parce qu'il se cache dans l'acte même de sa monstration. En un sens proche, le *Dasein* se voit toujours pris dans un monde de sens, et c'est cette familiarité même qui lui rend ce sens étranger. Adjoindre une herméneutique à la méthode phénoménologique, c'est ainsi s'autoriser, par une théorie de l'interprétation, à éclaircir ce sens devenu lointain à force de proximité. Si le phénomène est ce qui se montre à même lui-même, et que dans cette monstration elle-même gît son étrangeté, l'herméneutique se voit investie non seulement de la fonction de complément, mais elle est aussi et surtout le mode d'accomplissement, critique et désaveuglant, de la

² *Sein und Zeit*, GA 2, §7, 27.

³ « *Das was sich zeigt, so wie es sich von ihm selbst her zeigt, von ihm selbst her sehen lassen* » – *ibid.*, §7, 34.

⁴ *Ibid.*

phénoménologie. « *Une phénoménologie sans herméneutique est aveugle, et une herméneutique sans phénoménologie reste vide* »⁵.

Dès lors, se tourner du côté de la pensée de Gadamer, telle qu'elle se manifeste dans *Vérité et Méthode*, permet de prendre la mesure de l'héritage heideggérien. En effet, on discerne chez le premier une attention particulière à ce qu'il désigne comme « *phénomène herméneutique* »⁶. On voit bien là que les deux termes qui sont en jeu renvoient directement aux deux axes méthodiques de la pensée de Heidegger décrits précédemment. Le *phénomène herméneutique* définit selon l'auteur la compréhension pré-réflexive que l'on peut avoir du monde. L'expérience que j'en fais est en effet multiple, et ne saurait se résumer à celle du face-à-face avec les objets sensibles, tel que la science naturelle le détermine. Le paradigme méthodologique de cette dernière tend à masquer le fait que le sujet est aux prises avec un autre type de réalité, spécifiquement humaine. N'est pas seulement susceptible de valoir comme objet le simple donné matériel, mais aussi ces données constitutives, essentielles au sujet, que sont le rapport à soi, à autrui, ou bien encore à l'histoire. Là où on a tendance à penser l'objectivité selon le paradigme dominant qui est celui des sciences « dures », il s'agit de montrer en quoi ce n'est justement là qu'un paradigme, une vision partielle, et non l'unique et nécessaire modalité d'approche du réel. En restreignant la portée du discours véridatif au seul champ de l'objectivité physique, on s'interdit du même coup de penser la vérité à l'œuvre dans tout ce qui excède un tel champ. C'est dans cette perspective que Gadamer s'efforce de prendre en compte l'historicité propre au sujet. Elle implique de considérer qu'il est toujours-déjà pris dans un faisceau de significations qui l'englobent, le pré-déterminent et le dépassent, et qui tissent et préforment la compréhension qu'il peut avoir du monde⁷. Il s'agit donc pour Gadamer d'éclaircir ce type de phénomènes. Et cet éclaircissement, précisément, s'effectuera sur un mode herméneutique. Il est bien question de *phénomène*, en tant que je suis toujours de part en part constitué historiquement, et que cette historicité se donne à voir à même elle-même. Mais précisément comme dans l'analyse que l'on a pu fournir plus haut, cette présence préalable du sens est rendue aveugle par son caractère conditionnel même. En tant qu'elle est la grammaire de ma constitution du – ou de mon rapport au – monde, elle demeure le plus souvent inaperçue. C'est qu'elle se manifeste bien plus dans sa

⁵ Jean Grondin, *Le Tournant phénoménologique de l'herméneutique selon Heidegger, Gadamer et Ricœur*, Paris, P.U.F., coll. "Philosophie", 2003, p. 86.

⁶ Hans-Georg Gadamer, *GW 1*, p. 1.

⁷ Cette approche se manifeste notamment dans la thèse connue sous le nom de *réhabilitation des préjugés*. Dans une perspective herméneutique et anti-cartésienne (et plus généralement contre la conception qu'en a l'*Aufklärung*, à tout le moins pour la pondérer), inspirée de Heidegger, il s'agit de faire rejouer le cercle de la connaissance dont on trouve la matrice originelle chez Platon dans le *Ménon*, en 80d. Chez Gadamer, *tradition* et *autorité* viennent assumer la fonction qu'avait l'anamnèse chez Platon. Pour plus de détails, cf. Hans-Georg Gadamer, *GW 2*, 1, a, pp. 270-282. Pour les origines d'un tel questionnement, outre Platon, par ordre chronologique et sans prétendre aucunement à l'exhaustivité, on peut se référer à l'essai inachevé de Humboldt : *Das Achtzente Jahrhundert*, à Schleiermacher : *Hermeneutik*, ou encore à Dilthey : *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*.

dimension pratique que comme saisissement théorique. L'attention, chez Gadamer, sera donc avant tout portée sur le rapport pratique, et donc non nécessairement thématisé, que l'homme entretient avec le monde. Ainsi de l'importance, par exemple, que revêt le caractère pratique de l'œuvre d'art architecturale, qu'analyse l'auteur⁸. Ce qui rentre dans la détermination de la création d'une œuvre de ce genre, c'est aussi le fait de son insertion harmonieuse dans un paysage. Le projet de l'architecte « *est déterminé par le fait que l'édifice doit servir un mode de vie et s'adapter à des données aussi bien naturelles qu'architecturales* »⁹. Ce qui implique que le rapport de l'homme à l'œuvre d'art n'est pas immédiatement théorique, abstrait de toutes conditions matérielles, mais qu'il est aussi déterminé pratiquement. Parmi les conditions plus ou moins explicites qui président à la conception d'un bâtiment architectural réside un impératif purement pratique, sous la forme d'une pré-compréhension du type d'activité dans lequel il va s'inscrire, qui oriente l'activité créatrice. On peut relier cette conception d'une compréhension pré-cognitive du monde chez Gadamer avec l'étude que propose Heidegger du rapport quotidien du *Dasein* à l'*Umwelt*¹⁰. Dans son commerce ordinaire avec l'*Umwelt*, le *Dasein* considère en effet les étants intramondains sur le mode de la *Zuhandenheit*, soit selon la modalité d'un sens toujours déjà présent mais jamais thématisé comme tel dès l'abord, et qui fonctionne dans la totalité d'un système de renvois signifiants. Ainsi, le *Dasein* possède un savoir pratique du monde, savoir de situation, qui n'est généralement pas explicitement ou réflexivement connu¹¹.

On le discerne donc, il y a un lien évident de parenté entre la pensée de Gadamer et celle de Heidegger, tant dans leur caractère phénoménologique qu'herméneutique.

De même, avant de se concentrer sur la question spécifique de l'œuvre d'art, on peut remarquer des similitudes méthodologiques chez nos deux auteurs. Ainsi on perçoit chez Heidegger une attention toute particulière au caractère historique des concepts. La méthode qu'il emploie dans « L'origine de l'œuvre d'art », ou encore dans « De l'essence de la Vérité », est à cet égard tout à fait parlante : il s'agit d'une démarche en deux temps, où, dans un premier moment sont problématisées les réponses de la tradition, et dans un second moment une solution jugée plus satisfaisante est apportée, dans le champ auparavant aveugle que ces traditions obstruaient. En témoigne la recherche progressive de *l'être-œuvre-de-l'œuvre* effectuée dans le premier des deux ouvrages sus-cités, où sont remises en cause les réponses de la tradition philosophique à l'égard de la chose¹², puis de la vérité¹³. Si encore une fois on se tourne vers la pensée

⁸ Hans-Georg Gadamer, *GW* 1, p. 161-162.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *GA* 2, §15, 67.

¹¹ Chez Heidegger comme chez Gadamer, l'inspiration est ici aristotélicienne, sur le modèle du savoir pratique qu'est la *phronèsis*, savoir de situation et source de vérité. Un tel concept permet de déplacer le champ légitime de la recherche de la vérité d'un ordre logico-méthodique vers un plan existentiel, pratique, social et historique.

¹² *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in *Holzwege*, *GA* 5, 5-25.

¹³ *Ibid.*, 25-44.

de Gadamer, on distingue le même type de méthode, qui vise chez lui à montrer comment une tradition, et les points ponctuels qui la jalonnent, contribuent à restreindre le sens de certains concepts. Il en va ainsi de sa tentative de définir positivement les sciences de l'esprit. En effet, il remarque que leur première détermination est négative, c'est-à-dire que le critère de validité auquel on les soumet est celui des sciences de la nature. Bien plus, ce sont ceux-là même qui désirent les fonder comme science autonome qui les jugent à l'étalon des sciences « dures », se vouant ainsi, dans la tentative même de leur justification, à juger de leur validité à l'aune d'un critère hétérogène. La finalité de *Vérité et Méthode* consiste à resituer les sciences de l'esprit dans leur rayon de pertinence. Pour ce faire, l'auteur va démontrer que lorsque commence la réflexion des sciences de l'esprit sur elles-mêmes, elles se condamnent dans le même mouvement à être exclues du champ de la connaissance. Ce retour sur soi restreint leur propre portée. C'est pourquoi Gadamer se donne pour tâche de les replacer dans leur terreau primitif, avant que n'advienne leur réduction, et nous verrons par la suite qu'il use de la même méthode à propos du rapport esthétique à l'œuvre d'art. Ainsi, de même que le *Dasein* s'interprète factivement de par le commerce qu'il entretient avec les étants qui l'entourent, de la même manière les sciences de l'esprit se comprennent de façon erronée, uniquement au regard des sciences de la nature. Également, de même que la disposition de Heidegger pour l'étymologie met à jour l'impensé, les bribes de vérité stratifiés dans la langue, Gadamer s'adonne à une « archéologie » des concepts, c'est-à-dire qu'il les replace dans leur moment d'émergence, indique les glissements de sens qu'ils ont subi, pointe du doigt les conséquences de tels changements, et cela dans une perspective critique. On peut enfin remarquer qu'il y a chez ces deux auteurs une critique du subjectivisme. Chez Heidegger en effet, l'herméneutique de la facticité tend à déconstruire la prétention humaine à ne considérer les choses et le langage que comme des « outils » (*Zeug*), ainsi que l'interprétation que l'homme fait de lui-même comme un sujet maître de soi destiné à dominer ce à quoi il se rapporte. Et comme on va le voir, la critique de l'attitude esthétique par Gadamer frappera également le subjectivisme en un point semblable.

Ainsi, nous avons pu décrire les liens qui unissaient Heidegger et Gadamer, tant du point de vue de la tradition philosophique que de la méthode dont ils usaient. Nous voici désormais en mesure de rendre compte des correspondances sur la question bien précise de l'œuvre d'art. Commençons par le rapport commun qu'ils ont à l'*esthétique*, comme discipline. Précisons-le d'emblée : il faut établir une distinction entre discipline esthétique et esthétique au sens large. Il y a ainsi, au sens large, une esthétique de Heidegger comme de Gadamer, au sens où il est bien question chez eux de produire un discours à propos de l'art. Toutefois, cette approche s'accompagne d'une critique de l'esthétique comme discipline, en particulier au sujet des modalités d'approche – autant dire de constitution – de son objet. Ce que proposent les deux auteurs, c'est une nouvelle considération de l'esthétique, c'est-à-dire un nouveau regard sur l'œuvre d'art.

Ainsi Heidegger dans « L'origine de l'œuvre d'art », interroge le rapport peut-être un peu trop immédiat que l'on peut avoir avec une œuvre, et les conditions habituelles dans lesquelles elle s'offre à nous, dans le cadre notamment d'une industrialisation de la culture. « *Les œuvres elles-mêmes se trouvent donc dans les collections et les expositions. Mais sont-elles bien là en tant que les œuvres qu'elles sont ?* »¹⁴. Ce qui est implicitement visé ici, c'est cette considération de l'art selon son inscription dans un « univers esthétique », c'est le regard « esthétique » lui-même qui est mis en question. Par lui, ce n'est déjà plus l'œuvre originale qui est visée, mais quelque chose de déjà abstrait. Phénoménologiquement, l'œuvre qui m'est donnée à voir dans un musée est découplée de son sol originel, des conditions qui l'ont vu naître. Heidegger estime qu'elle n'est plus examinée que comme objet « *de l'affairement autour de l'art* ». Elle y est considérée comme une chose parmi les choses, et la transmission, l'exposition, le déchiffrement, l'interprétation, la critique de l'œuvre d'art ne lui rendent pas justice. Bien au contraire, toutes ces attitudes, caractéristiques de l'esthétique, lui font violence et ne la pensent pas dans son lieu d'émergence propre. L'œuvre n'est en effet à sa place que dans *son* monde, et celui-ci s'est écroulé. Elle ne subsiste donc plus que comme objet. Dans le musée, elle a une présence morte, une simple présence d'objet et non d'œuvre. Elle disposait de sa présence comme *être-œuvre* lorsqu'elle n'était pas coupée de son monde, mais amputée de celui-ci elle ne peut se donner comme œuvre. Nous considérerons par la suite de quelle manière il est néanmoins possible, selon lui, de la réinstaller dans ce rapport pour lui permettre à nouveau de s'offrir. Ce que veut montrer Heidegger, c'est que cette conception de l'œuvre qui veut se faire passer pour première et évidente est déjà *dérivée*. Il veut démontrer par-là que cette vision qui s'affirme comme naturelle¹⁵ n'est précisément pas la seule manière de considérer l'œuvre. Et plus encore, ce qu'une telle conception considère, cela n'est plus tout à fait l'art, mais encore la chose. Il y a de la même manière chez Gadamer une critique de la conscience, de l'univers esthétique. Pour être plus précis encore, c'est la « *distinction esthétique* »¹⁶ qu'il condamne. Ce concept définit l'action de la conscience esthétique, qui, comme chez Heidegger, est victime de ses présupposés, de même qu'elle s'affirme comme étant la disposition naturelle de compréhension de l'œuvre. L'auteur va montrer qu'au contraire ce n'est ni la manière naturelle, ni la manière adéquate de se rapporter à l'art. Ce que Gadamer appelle « *conscience esthétique* » est cette conscience qui ne voit dans l'œuvre que la qualité esthétique, c'est-à-dire qu'elle se rapporte à elle « *abstraction faite de tout ce en quoi [elle] s'enracine et a trouvé son premier milieu de vie, de toute*

¹⁴ *Ibid.*, 26.

¹⁵ On discerne là encore le mouvement en deux temps désigné plus haut, dont le premier moment vise à recadrer ici une conception esthétique se faisant passer pour universelle. Or, selon une méthode toute nietzschéenne, en faisant l'archéologie d'une telle conception, on indique par là-même ce qu'elle a d'historique, de constitué et de conventionnel. En un mot, la simple possibilité d'une généalogie indique une historicité, et met à mal la naturalité et l'universalité supposées d'une telle conception.

¹⁶ Hans-Georg Gadamer, *GW* 1, p. 91.

fonction [...] dans laquelle elle prenait son sens »¹⁷. L'esthétique donc procède par abstraction, et considère, en fait de l'œuvre elle-même, « *la pure œuvre d'art* ». C'est-à-dire que la conscience esthétique construit en quelque manière son objet, elle ne vise pas l'œuvre elle-même, mais une région de celle-ci qui n'est déjà plus tout à fait l'œuvre. Ainsi, tout comme chez Heidegger, qui semble soutenir secrètement cette pensée, l'objet auquel s'attache l'esthétique, dans les deux cas, n'est pas l'œuvre d'art, mais sa reconstruction théorique.

Ainsi, on a tenté de mettre au jour ce que la philosophie de Gadamer devait à celle de Heidegger. On a pu notamment identifier un double héritage, phénoménologique et herméneutique. De plus, il a été possible de constater une dette méthodologique, particulièrement dans l'attention portée au caractère historique des concepts. Également, l'analyse de la critique de l'esthétique par Gadamer a permis d'exposer sa filiation directe avec son maître. Néanmoins, tout en reprenant certains concepts et champs de réflexion proprement heideggériens, Gadamer ne les emploie pas pour autant de façon transparente. Il leurs fait subir des torsions, des déplacements, et des changements de perspectives. C'est ce que l'on voudrait étudier à ce point.

II.

On peut se demander de quelle manière la philosophie de Gadamer établit, tout en la conservant néanmoins, un déplacement de la pensée de Heidegger. De quelle sorte est ce déplacement ? Tout d'abord, *Vérité et Méthode* n'est évidemment pas un succédané de « L'origine de l'œuvre d'art ». L'œuvre de Gadamer s'inspire de la pensée de Heidegger, comme nous l'avons vu, mais en diffère quant au problème qu'elle se propose de traiter. Sa visée est de différente nature. Ainsi, dans la première conférence du recueil *Holzwege*, il s'agit de renouveler la question de l'art, et ce dans une perspective critique à l'égard de l'esthétique. Puisque la logique, la métaphysique ou la science sont autant d'impasses pour comprendre la vérité de l'être, reste la voie de l'art, déjà annoncée dans la *Lettre sur l'humanisme*. L'auteur va donc questionner l'essence de l'art et de son origine, afin de déterminer si l'être ne s'y manifeste pas de façon privilégiée. Il s'agit ainsi d'une recherche d'ordre ontologique. Chez Gadamer, il est également question d'une critique de l'approche esthétique. Toutefois, son dessein n'est pas de renouveler la question de l'art, ou plutôt la question de l'art n'est pas une fin pour lui. C'est plutôt aux conséquences d'un tel renouvellement qu'il s'intéresse. Son projet est bien plutôt de justifier une expérience de la vérité en dehors des structures imposées par la science de la nature, en la rendant légitime au sein des sciences de l'esprit. La voie qu'il choisit est d'établir que la vérité est accessible dans l'expérience spécifique que l'on peut faire face à une œuvre d'art. C'est précisément ce qu'il démontre dans la première partie de l'ouvrage. Or, s'il y a de la vérité dans l'art, cela

¹⁷ *Ibid.*

convie à redéfinir le champ même de la vérité. C'est en s'appuyant sur cette idée que la seconde partie de l'ouvrage consistera à montrer que la vérité se manifeste également dans les sciences de l'esprit. Du seul point de vue du projet, les deux philosophes se distinguent. L'une se propose l'art comme but, l'autre comme moyen.

Plus précisément, quels sont les effets d'une telle divergence d'intention ? Concentrons-nous sur la question de la vérité, et au-delà, sur celle de l'être. La vérité se conçoit, chez Heidegger, comme dévoilement. En effet, dans le §34 d'*Être et Temps*, qui expose la destruction du concept traditionnel de vérité, celle-ci est définie comme étant originellement *aletheia*. Or, que révèle l'œuvre d'art ? L'exemple des souliers qu'a peint Van Gogh est parlant sur ce point¹⁸. Selon Heidegger, l'œuvre est une manière pour l'être de l'outil de paraître, de se dévoiler. Devant l'outil ainsi représenté, c'est son être propre qui est donné à voir, expurgé de tout « bruit » parasite, de tous les rapports de significations que l'on peut avoir avec lui dans notre relation coutumière. Pour le dire autrement, il n'est plus considéré par le *Dasein* dans le cadre de ce mode d'être quotidien qu'est le *souci*. De plus, c'est à l'*Umwelt* que l'on accède par son biais. Par la représentation de la paire de soulier, on accède au monde de la paysanne : « *Dans l'obscurité intime du creux de la chaussure est inscrite la fatigue des pas du labeur. Dans la rude et solide lourdeur du soulier est affermie la lente et opiniâtre marche à travers champs, le long des sillons toujours semblables, s'étendant au loin sous le vent* »¹⁹. En termes plus prosaïques, ce qui est alors donné selon l'auteur, c'est l'*ambiance*, dans toute sa dimension qualitative, celle du monde singulier de la paysanne²⁰. Ainsi, ce que le tableau montre, c'est la vérité de l'outil dans sa relation au monde, l'étant s'ouvrant dans son être, advient à lui-même historiquement. Si l'on reprend l'argumentation de Heidegger, l'apparence était que le tableau de Van Gogh était une illustration commode pour se mettre sous les yeux une paire de chaussure, pour en offrir une image. Et ce que nous montre l'auteur, c'est que l'apparence se renverse. Sans le tableau, l'être de l'outil ne serait pas venu au paraître. Si un tel renversement a pu avoir lieu, c'est que la pensée, d'une certaine manière, s'est mise à l'écoute de l'œuvre d'art. Ainsi, ce n'est plus la pensée qui détermine l'être de l'œuvre, c'est l'œuvre qui lui permet la découverte de l'être de l'outil. Et c'est en cela que l'œuvre a une portée ontologique et véridative²¹ pour Heidegger. Approfondissons cette double

¹⁸ On connaît la controverse avec Shapiro sur le sujet – Meyer Schapiro, *Style, artiste et société*, trad. fr. de Daniel Arasse, Guy Durand, Louis Évrard, Vincent de la Soudière et Jean-Claude Lebensztejn, Paris, Gallimard, coll. "Tel", 1982 –, qui elle-même se verra recadrée par Derrida (Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 318. On se contentera ici de renvoyer aux ouvrages cités, sans rentrer dans les détails de ce débat, dans la mesure où notre objet n'est pas ici d'évaluer la pensée de Heidegger, mais simplement de rendre compte de ses liens avec celle de Gadamer.

¹⁹ GA 5, 19.

²⁰ Ainsi, on peut parler du *monde de la paysanne*, comme on parle d'un *monde de l'ouvrier*. Ce que le terme d'*ambiance* (*Stimmung*) s'efforce de rendre ici, c'est une disposition qualitative, une tonalité – terme musical – affective ou une atmosphère particulières, un *climat*, constitutifs du phénomène.

²¹ On trouve déjà chez Aristote, dans des passages bien connus de la *Poétique* – 4 et 9 –, un renversement semblable de la conception platonicienne de la *mimésis*. Là où la copie était auparavant considérée selon

dimension, afin par la suite de déterminer en quelle manière Gadamer la reprend à son compte. L'œuvre donc, ouvre un monde ; en cela, elle est un événement instaurateur, elle nous porte dans le lieu même de cette institution. Elle ouvre l'unité d'un monde historique. L'analyse que donne Heidegger du temple vient compléter cette approche²². Il fait ainsi ressortir la terre, le rocher sur lequel il se dresse, dans toute sa gratuité. Cet ensemble, qui vient à la présence à partir de l'œuvre, Heidegger le nomme *terre*. Ce terme exprime le sol natal, la condition d'un chez-soi. L'œuvre donc, installe un monde, mais l'installe à partir d'une terre, que ce monde même amène à la présence. Mais il l'amène à la présence précisément comme quelque chose qui se retire, qui s'offre comme celé et refermé sur soi. L'effectivité de l'œuvre réside dans ce combat entre le monde et la terre, et en cela elle est avènement de la vérité. Car dans cette perspective, la vérité elle-même est litige, elle est l'évènement d'un décèlement, clairière, *Lichtung*. C'est dans cette unité du dévoilement et de l'occultation, *Lichtung*, que se *dévoile* la vérité de l'être. L'être, donc, est ce qui se retire, il est le fond d'où surgit l'étant, il est ce qui se referme au profit de l'étant.

Pourvus de ces éclaircissements quant à la conception heideggérienne de la vérité et de l'être, dans leur rapport à l'œuvre d'art, considérons l'ampleur de ce qu'il lègue à la pensée de Gadamer. En conséquence nous serons à même d'en mesurer l'importance, de même que la manière dont celui-ci se place dans la continuité de son maître tout en s'en détachant. Ainsi, Gadamer dénonce l'incapacité de l'esthétique à cerner l'œuvre d'art dans sa singularité propre. C'est pourquoi, après avoir pointé les causes et l'insuffisance d'une telle vision, il se propose d'exposer dans le champ désormais déblayé son propre regard sur une telle expérience. En réponse au subjectivisme esthétique (qu'il estime issu de l'idéologie nominaliste de la science moderne), la thèse de Gadamer sera que l'expérience esthétique est une expérience de l'être, et que de plus la subjectivité n'y joue qu'un rôle mineur. En effet, celui qui fait une expérience esthétique, plus qu'il ne la maîtrise, est « pris » par elle, de la même manière que l'on « se prend au jeu ». C'est donc en suivant le fil d'Ariane déroulé par le jeu que l'on va rencontrer l'œuvre. Le jeu en effet est redéfini par Gadamer de la façon suivante : ce qui s'impose dans le jeu, c'est son caractère autonome. C'est-à-dire que le joueur est dépendant du jeu lorsqu'il en accepte les règles, il se soumet à lui tant et si bien que la finalité du jeu, c'est le jeu lui-même. Les vers de Rilke placés au frontispice de l'ouvrage sont à ce sujet très parlants²³. Ce que l'on demande au joueur c'est de

la modalité d'un *déficit* ontologique, le Stagirite montre comment, dans le cadre de la tragédie notamment, elle est en fait un *surcroît* d'être. La *mimèsis* est une *modélisation* du réel, au sens où elle en met au jour la structure essentielle. En témoigne la forme caractéristique qu'est la métaphore, fondée sur le rapport mathématique de l'analogie. Par elle, l'objet m'est offert débarrassé de ses oripeaux contingents. C'est là la supériorité cognitive et philosophique qu'il lui accorde par rapport à la simple chronique de l'historien. Cf. plus bas pour la reprise heideggérienne de cette idée.

²² GA 5, 27.

²³ « Tant que tu ne poursuis et ne saisis que ce que tu as toi même lancé, tout n'est qu'habileté et gain futile ; c'est seulement si tu deviens soudain celui qui saisit la balle qu'une éternelle compagne de jeu t'a

rattraper la balle et qu'il se plie aux règles que le jeu lui dicte, à l'exigence du monde que ce jeu ouvre. En définitif, jouer, c'est être joué, et ce dans la logique d'une réalité qui s'ouvre, qui se présente au joueur et en est indépendante. Or qu'a à voir ici le jeu ? C'est que dans l'expérience de l'art, c'est précisément le même processus qui est à l'œuvre. Le jeu comme l'œuvre d'art consistent en une représentation (*Darstellung*) : un monde s'ouvre, une réalité, totalité close sur elle-même, s'impose dans toute sa force. C'est ce que Gadamer appelle la *transmutation en œuvre*. Ces termes désignent la métamorphose du jeu en art, et dans le même temps la transfiguration que l'œuvre fait subir au réel. Aussi, bien loin de nous arracher au réel pour nous transposer dans un ailleurs fictionnel (comme le prétendrait l'esthétique comme discipline), l'œuvre nous en extrait pour mieux nous y replonger, la réalité dans l'œuvre est portée au-delà d'elle-même. Comme on va avoir l'occasion de le découvrir, ce passage de *Vérité et Méthode*²⁴ possède une tonalité proprement heideggérienne, sans que la référence à celui-ci ou à *l'Origine de l'œuvre d'art* soit citée. Ainsi, afin de préciser selon quelles modalités le réel se manifeste à même l'œuvre d'art, l'auteur propose une redéfinition de la *mimesis*. On sait que chez Platon, ce concept à une portée péjorative, il désigne ce qui a un moindre degré d'être, image d'une image, simulacre que l'on prend pour ce dont il n'est que la copie²⁵. Gadamer opère ici un renversement de cette perspective. Au contraire, ce que la *mimesis* réalise, c'est que dans l'œuvre elle amène à la présence le réel. Par-là, l'expérience de l'art est connaissance, au sens (pour paraphraser Nietzsche) où elle est reconnaissance. Dans l'œuvre, on accède à ce qui est représenté débarrassé de ses contingences. Il ne s'agit pas d'une simple transposition du réel vers sa reproduction, il est plutôt question de reconnaître, de connaître à nouveau, et donc de connaître mieux. Gadamer fait sien ici, en le réinterprétant, le motif platonicien de *l'anamnèse*, que l'on trouve notamment dans le *Phèdre*²⁶, selon lequel les choses sont avant tout vécues dans l'oubli. La conséquence en est que, pour qu'une chose se montre telle qu'elle est en réalité, il faut qu'elle soit reconnue, mise en lumière par le *logos*. C'est à une saisie de l'essence que l'œuvre nous porte, en cela le réel acquiert un *surcroît d'être*²⁷. L'art ainsi apparaît comme connaissance accrue de la réalité, et c'est dans cette mesure qu'elle est un avènement de la vérité. Tout comme dans la pensée de Heidegger, dont le champ lexical de Gadamer est ici proche, l'œuvre se présente dans toute son autonomie. Elle demeure une expérience ontologique. Dans le commerce quotidien que nous avons avec le monde, notre affairément pressé, notre rapport utilitaire à son égard, le sens même des choses vient à disparaître. Ce que l'art opère,

lancée, à toi seul, au cœur de ton être, en un juste élan, en l'une de ces arches des grands ponts de Dieu, c'est alors seulement que pouvoir-saisir est puissance, non pas la tienne mais celle d'un monde » – Hans-Georg Gadamer, *GW* 1, p. 1.

²⁴ *Ibid.*, p. 116 sq.

²⁵ Platon, *République*, 509d.

²⁶ Platon, *Phèdre*, 249b. « Le passage d'une pluralité de perceptions à une unité réunie par la raison ». Cf. également *Ménon*, 80b.

²⁷ Hans-Georg Gadamer, *GW*, p. 119, et *supra*, note n°19, sur le sens cognitif de la *mimèsis*.

c'est de nous mettre en présence des étants dans toute leur gratuité, coupés de tout rapports, tant et si bien que le monde qui s'ouvre à nos yeux décillés, c'est le réel même, dans son identité la plus essentielle. Ainsi, l'œuvre confère une « charge ontologique » au réel qu'elle représente, et ce au travers de son action mimétique. De même, elle ouvre un monde, y instaure sa loi, elle est transfiguration du réel. On peut encore une fois souligner que les termes utilisés par Gadamer sont très proches de ceux de Heidegger, celui de *monde (Welt)*, d'*ouverture*²⁸, de *présentation (Darstellung)*. De même, l'idée de transfiguration en œuvre est semblable à la « *mise en œuvre de la vérité* » dans l'œuvre d'art, exposée par Heidegger. En effet, la venue d'un monde à la présentation, effectuée par l'œuvre, semble une conception directement imprégnée de la pensée de son maître. De plus, dans les deux cas, il est question d'une expérience ontologique et porteuse de vérité. Néanmoins, quel est le statut de l'être chez Gadamer ? Celui-ci, tant sollicite, et plus particulièrement à travers l'expression « surcroît d'être », demande en effet à être mis en question. On peut également légitimement s'interroger sur la nature de la vérité chez Gadamer, ainsi que sur le rapport que celle-ci entretient avec l'être. En effet, si du point de vue lexical les deux auteurs semblent se rapprocher, qu'en est-il du contenu de leurs concepts ?

On a pu constater que l'être chez Heidegger est l'abîme secret d'où surgissent tous les étants. Pour éclairer le terme d'être, on peut souligner que l'œuvre, comme le signale Heidegger lui-même, « *fait venir la terre* »²⁹. L'emploi de ce dernier terme est métaphorique, au sens où la terre, comme la matière, offre les mêmes traits que l'être ; elle possède une impénétrable compacité : bien qu'elle se donne au regard, elle est et reste insondable. L'être, en ce même sens, permet l'ouverture de l'étant, mais est inséparable de sa dimension de retrait, c'est une réserve où puise le dévoilement. Il est le préalable à tout surgissement. Heidegger insiste en effet sur la nécessité de garder en mémoire ce gouffre d'où surgit toute apparition. La terre comme l'être possèdent ainsi cette dimension obscure et retirée, condition à toute éclosion. Conséquemment, l'erreur de la métaphysique traditionnelle a été de prendre pour objet l'étant, et non l'être qui en est le préalable. Toutefois, cette approche n'est pas celle de Gadamer. Celui-ci conserve en effet une conception très classique : pour lui, l'être, c'est ce qui *est*, hors de toute perspective de retrait ou de réserve. On pourrait presque le qualifier de *réaliste ontologique*. Il reste en ce sens plus proche de la tradition métaphysique que de Heidegger. De même, là où ce dernier cherchait le vrai dans le préalable à toute apparition, Gadamer considère que la vérité est présente de façon confuse au cœur du réel (de ce que Heidegger appellerait l'étant). La qualité de l'œuvre d'art est justement

²⁸ Sur ce point encore, la filiation Heidegger/Gadamer peut être marquée : on sait que l'*ouvert (das Offene)* est un terme dont Heidegger emprunte l'inspiration à Rilke, ce même Rilke qui ouvre *Vérité et Méthode*. Sur les rapports entre Rilke et Heidegger quant à la question de l'*ouvert*, on peut voir l'article de Jean-François Mattéi, « *L'Oouvert chez Rilke et Heidegger* », in *Noesis*, 2004, n°7 – mis en ligne le 15 mai 2005, url : noesis.revues.org/index28.html.

²⁹ GA 5, 32.

d'extraire un objet des contingences du réel afin de le présenter sous la forme d'une vérité accrue, pourvue d'un « surcroît d'être ». L'œuvre a ici une portée cognitive pour Gadamer. On le perçoit donc, les deux auteurs divergent quant à leurs conceptions respectives de l'être et de la vérité.

Nous avons donc, en un premier temps, étudié l'héritage heideggérien légué à Gadamer. On a pu constater que le souffle du premier parcourait la pensée du second. De même, la réflexion de Gadamer au sujet de l'œuvre d'art nous a semblé être similaire, du point de vue du vocabulaire tout du moins, à celle de Gadamer. Néanmoins, en ce qui concerne le projet, de même que le contenu des concepts, il a été possible de constater que la réflexion de ce dernier divergeait de celle de son aîné, et plus manifestement au sujet de l'être et de la vérité. En effet la pensée de Heidegger semble être un point de départ, une impulsion à celle de Gadamer, qui se place dans la continuité tout en conquérant un terrain de pensée qui lui est propre. Ainsi, après avoir considéré la relation stricte entre ces deux auteurs sur le sujet de l'œuvre d'art, on se propose d'étudier les champs dans lesquels Gadamer déploie sa réflexion, mais qui échappent à l'emprise de la pensée heideggérienne.

III.

En effet, la notion de *métamorphose* (*Verwandung*), pivot de la pensée de l'art de Gadamer, peut nous permettre de déterminer en quelle manière celui-ci pousse et dépasse la réflexion de son maître. Cette idée de transmutation, complexe et ambiguë dans la présentation qu'en fait Gadamer, s'illustre particulièrement dans l'exemple de la tragédie. La transmutation en œuvre concerne d'une part le jeu, d'autre part le réel, comme nous avons pu le constater, mais elle me concerne également moi en tant que participant d'une expérience esthétique. C'est-à-dire que ce qui est métamorphosé, c'est aussi le spectateur. Depuis la définition aristotélicienne de la tragédie désormais canonique, elle implique le spectateur dans sa définition même. C'est là un modèle idéalement choisi, car elle est inséparable de sa relation au spectateur, « *de l'effet qu'elle produit sur [lui]* »³⁰, donc de l'exécution. De plus elle est un phénomène qui se rencontre dans la vie même, duquel elle est une. Ainsi, de quelle manière le spectateur est-il impliqué dans la tragédie, considérée en tant que phénomène esthétique ? Face au phénomène tragique esthétisé tel qu'il peut l'être dans la tragédie, « *l'inégalité de la faute et du destin* »³¹, le spectateur acquiesce, communit avec ce qui est représenté, là où dans la vie un tel évènement est insoutenable. Sa relation au tragique s'effectue selon deux moments. Le premier est celui d'un refus, un désaccord qui se révolte contre une telle catastrophe. C'est le mouvement « naturel », auquel on est porté lorsqu'un évènement tragique se produit dans la vie. Ce geste en est un de scission, de tension, il

³⁰ Hans-Georg Gadamer, *GW* 1, p. 134.

³¹ *Ibid.*, p. 136.

constitue le pan *néгатif* du rapport. Néanmoins, le second moment correspond à la résolution³², la clôture du phénomène tragique, qui libère de la tension (l'*eleos* et le *phobos*³³) accumulée progressivement. Cela définit le pan *positif* de ce rapport, celui du retour à soi, de l'accalmie. Un tel apaisement du spectateur ne se produit manifestement que face à une œuvre, car précisément il est dans ce cas acteur, mais aussi spectateur. Contrairement à l'expérience du tragique dans la vie, où l'on n'est qu'acteur, celle effectuée face à l'œuvre se clôture. À la scission d'avec le bouleversement tragique répond le calme serein du retour à soi, qui est dissolution « *de la division d'avec ce qui est* »³⁴. C'est le jeu de ces deux mouvements qui, selon Gadamer, constitue une affirmation face à l'œuvre : « *Ce qui est compris comme tragique doit tout simplement être accepté* »³⁵. De plus, ce retour à soi est formateur. En effet, il est transfiguration du spectateur même, c'est-à-dire que l'on acquiert une connaissance à travers l'expérience de la tragédie. C'est à une expérience de soi à soi à travers sa médiation à laquelle elle nous convie, par elle le spectateur approfondit sa continuité avec lui-même, et s'en trouve donc changé³⁶. On discerne donc ici que Gadamer insiste sur l'idée de continuité de l'expérience de l'art avec la vie. En cela, tout comme le réel et le jeu à travers l'œuvre, le spectateur est lui aussi soumis à une métamorphose. Cette conception est propre à Gadamer, ou tout du moins est-il plus proche ici d'une pensée de type hégélienne, d'ordre dialectique, que de Heidegger.

Il semble ainsi que Gadamer prenne appui sur la pensée de Heidegger pour en approfondir certains aspects, Il paraît prendre son impulsion dans la réflexion de ce dernier, afin de mener à bien ses propres investigations. De même qu'on l'a effectué pour la tragédie, on peut questionner la pensée de Gadamer au sujet de l'art pictural. En effet, si l'œuvre d'art *transitoire*³⁷, de représentation, a été par lui définie comme apte à une « mise en œuvre de la vérité », l'œuvre de l'art non-transitoire, picturale par exemple, n'a pas encore été interrogée. On pourra constater à travers son étude de quelle manière Gadamer se réapproprie l'idée heideggérienne de *monde*. Ainsi la réflexion de Gadamer l'a amené à définir l'art, ou plutôt un certain type d'art, comme une

³² *Résolution* est également un terme musical, qui désigne, en harmonie classique, le procédé par lequel on transforme une dissonance en une consonance. C'est un retour à la détente, et en ce sens, la dissonance « appelle » la consonance, comme on peut estimer que cette dernière n'a de sens que par elle.

³³ Aristote, *Poétique*, 49 b 24-28. La tragédie fait naître la *crainte* et la *pitié* (« *eleos kai phobos* ») selon Aristote. Cette définition du pathétique tragique est un lieu commun de l'antiquité grecque, que l'on retrouve notamment dans l'*Éloge d'Hélène*, §9 de Gorgias de Léontium, mais également chez Platon, en *Phèdre*, 268c, et *Ion*, 535c.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

³⁶ La médiation par l'extériorité et le retour à soi qui en procède s'effectuent selon le chiffre d'une *Aufhebung* d'inspiration hégélienne. L'implication du spectateur dans la présentation de l'œuvre est d'ailleurs exprimée par Gadamer par le terme hégélien de *Vermittlung* – médiation. « Médiation signifie : se faire être, se faire exister » – Alexis Philonenko, *Lecture de la « Phénoménologie » de Hegel*, Paris, Vrin, 1993, p. 39.

³⁷ L'art transitoire, dans l'allemand de Gadamer, désigne ce type d'art qui nécessite représentation ou exécution. Ayant besoin de temps pour exister comme tel, il recouvre des pratiques telles que le théâtre, la musique, le chant, ou bien encore la poésie ou la danse.

présentation de la vérité de l'objet que celui-ci représentait. Par-là, l'Ulysse que je suis amené à voir dans une représentation théâtrale, par exemple, possède plus de réalité, et en cela a plus de vérité, que l'Ulysse qui a existé historiquement³⁸. Il gagne en être à être ainsi représenté. Néanmoins, l'exemple de la tragédie semble quelque peu commode. En effet, c'est selon ses traits caractéristiques que le personnage est imagé, par-là on accède à celui-ci dans son essence. La définition de la tragédie a, de plus, l'avantage méthodologique pour Gadamer d'inclure en elle le spectateur, dès son instauration aristotélicienne. C'est-à-dire que la distinction esthétique, ici plus qu'ailleurs, n'a pas lieu d'être. Or, qu'en est-il des arts non-transitoires ? Le tableau par exemple, semble être un type d'œuvre qui ne renvoie qu'à lui-même, autonome par rapport au spectateur³⁹. La réponse de Gadamer est que là aussi, il s'agit d'une représentation, une *Darstellung*. Tout tableau en effet renvoie à une réalité. Mais plus que de faire signe vers elle, il la représente, l'amène à la présentation. Bien plus, cette réalité advient à son être propre par une telle représentation. Tout tableau ainsi contient en lui une référence à son monde, car précisément, c'est lui qui est amené à sa vérité. C'est cette référence que Gadamer nomme *occasionalité*. La présentation agit ainsi en amont du tableau, elle amène à sa réalité ce qui est représenté⁴⁰. Mais de plus, l'œuvre est l'objet d'une rencontre avec le spectateur, elle est regardée du point de vue du monde de celui-ci. La présentation opère également en aval de l'œuvre. Le sens que celle-ci va prendre dépend pareillement de l'histoire de celui qui en fait l'expérience, le sens occasionnel de l'œuvre est aussi celui qu'y installe le spectateur en fonction de son propre monde. Ce que Gadamer intitule « *occasionalité* » au cœur du tableau, consiste donc en un mouvement conjoint de deux mondes, celui du représenté lui-même et celui du spectateur. Il en est de même, et de façon encore plus explicite, pour l'architecture. Le monument reste bien un vestige du passé, en cela il véhicule et amène à la présentation tout un monde, tout son monde qui se réinstalle à chaque fois que je me confronte à lui. Néanmoins, il s'inscrit également dans un univers architectural, urbain etc. Il remplit donc une certaine *fonction* au sein de mon monde, qui est de s'inscrire harmonieusement dans un paysage, ou bien plus prosaïquement d'être fonctionnel dans le cas d'un monument qui est habité. Le rapport entre l'œuvre d'art et le spectateur est donc une rencontre, un mouvement conjoint. C'est précisément ce que ni l'esthétique, ni la position historiciste ne parviennent à penser. La première considère que seul le sujet s'avance vers l'œuvre pour la contempler, et la seconde la pense comme un vestige du

³⁸ Il y aurait certainement matière à évoquer dans cette perspective Louis Marin et *Le Portrait du roi* – Paris, Minuit, 1981 –, où l'auteur analyse les pratiques de représentation du pouvoir, et en particulier comment le roi est de part en part constitué par cet effet de représentation, qui le fait advenir comme roi.

³⁹ À l'inverse de cet art de *représentation* qu'est la tragédie, le tableau par exemple semble être « *le grand fief de la conscience esthétique* ». Il est inscrit dans un cadre qui le prédispose à être exposé dans un musée, il possède une autonomie propre qui l'expose particulièrement à une considération purement esthétique. Cf. Jean Grondin, *Introduction à Hans-Georg Gadamer*, Paris, Cerf, coll. "La Nuit surveillée", 1999, p. 78.

⁴⁰ *Ibid.*

passé, qui ne trouve son *occasionalité* que dans le milieu qui l'a vu naître. L'une comme l'autre s'avèrent ainsi unilatérales. On discerne par ce biais que l'idée de *monde* – et le contenu qui lui correspond – est transposée par Gadamer dans son propre champ de réflexion. Il y a ainsi un monde ouvert par l'œuvre, mais est aussi présent le monde du spectateur, qui détermine son regard sur elle. Une fois encore, Gadamer s'échappe de la pensée de son maître sans vraiment s'en séparer. Il prend appui sur celle-ci, semble en conserver les acquis, mais la porte plus loin, en des secteurs bien déterminés que Heidegger n'avait pas exploré.

Ainsi, on a tenté de faire état des liens qui unissaient Gadamer et Heidegger. Pour ce faire, un parallèle a été établi entre ces deux auteurs, et on a pu constater qu'ils se réclamaient tout deux d'une phénoménologie, soutenue d'une approche herméneutique. Il a été également possible de repérer des similitudes du point de vue de la méthode, *histoire* et *archéologie* des concepts. De même, sur la question de l'art plus particulièrement, les deux philosophes se rejoignent sur la critique de l'esthétique. Néanmoins on a pu faire état du fait que *L'origine de l'œuvre d'art* et *Vérité et Méthode* n'avaient pas la même finalité. La première œuvre se propose de renouveler la question de l'art et voit dans l'œuvre une voie d'accès privilégiée à l'être, tandis que la seconde remet en cause l'esthétique traditionnelle et expose une vision adéquate de l'art, afin de fonder les sciences de l'esprit comme voie de connaissance et accès à la vérité. Également, Gadamer, se plaçant dans le même cadre de réflexion que son maître, n'en possède pas pour autant les mêmes concepts : il en est ainsi des notions de « vérité » et d'« être », qu'il se réapproprie. Plus encore, la manière dont Gadamer traite l'idée de *transmutation*, et dont il fait sienne la notion de *monde* sont révélatrices de sa position à l'égard de son aîné. Ainsi, il semble, tout au long de la première partie de son œuvre, se nourrir secrètement de la réflexion de Heidegger, sans pratiquement jamais le citer ni reprendre ses conceptions de façon transparente. Aussi, on peut souligner à nouveau la difficulté que l'on pointait en introduction. Si l'influence de Heidegger est difficile à thématiser dans *Vérité et Méthode*, c'est parce qu'elle se déploie avec l'élégance d'un long dialogue anonyme. Elle y respire comme une basse continue dans son étude de l'art, et c'est précisément parce que c'est un souffle dont l'auteur se soutient pour le développer plus avant que son influence est si ardue à ceindre. En un sens, et dans une perspective toute herméneutique, c'est sa présence même qui participe à son voilement.