

L'art et l'oeuvre d'art compris à la lumière de l'analytique existentielle de l'être-au-monde chez Heidegger

Frédéric Bruneault

Volume 14, numéro 2, printemps 2004

Rencontres avec Heidegger

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/801263ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/801263ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

1181-9227 (imprimé)

1920-2954 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bruneault, F. (2004). L'art et l'oeuvre d'art compris à la lumière de l'analytique existentielle de l'être-au-monde chez Heidegger. *Horizons philosophiques*, 14(2), 37–56. <https://doi.org/10.7202/801263ar>

L'ART ET L'ŒUVRE D'ART COMPRIS À LA LUMIÈRE DE L'ANALYTIQUE EXISTENTIALE DE L'ÊTRE-AU-MONDE CHEZ HEIDEGGER

L'art occupe une place majeure dans le travail de Martin Heidegger. Au cours du développement de son œuvre, l'art apparaît effectivement comme un thème central de sa philosophie, thème qui prend une importance croissante. Nous tenterons, dans ce texte, de définir l'approche qu'il préconise dans son étude de ces phénomènes. À cet effet, la démarche heideggerienne ne s'inscrit pas dans la tradition voulant que les études philosophiques sur l'art relèvent de l'esthétique. Ainsi, étant donné l'omniprésence de la conception esthétique de l'art dans la pensée moderne, nous devons, dans un premier temps, bien saisir ce qui motive ce refus de l'esthétique chez Heidegger pour ensuite mieux comprendre l'approche qu'il adopte dans son œuvre quant à la question de l'art.

Refus de l'esthétique

Dans un premier temps, il convient de préciser l'originalité de la position heideggerienne concernant l'art. Nous devons ainsi tenter de cerner ce qui justifie, selon Heidegger, son refus de l'esthétique. Cette étude nous permettra d'identifier deux éléments qui l'amènent à s'éloigner de cette discipline philosophique : d'abord les limites de la discipline esthétique elle-même, puis les limites de la «conception du monde» typiquement moderne sur laquelle elle s'édifie. Tout d'abord, Heidegger rejette l'esthétique en raison des limites inhérentes à cette discipline philosophique. Il convient donc d'explicitier ces limites. L'esthétique, en tant que discipline philosophique autonome, voit le jour au milieu du XVIII^e siècle, chez un auteur allemand, Baumgarten. Par contre, si l'esthétique comprise comme discipline philosophique remonte au siècle des Lumières, la réflexion philosophique concernant les «objets» de l'esthétique que sont l'art et le Beau, est antérieure à la pensée moderne. De manière générale, il est possible de définir cette discipline esthétique, qu'elle soit thématifiée ou non comme telle, comme la réflexion théorique sur l'état affectif de l'homme dans son rapport avec l'art et le Beau¹. De plus, la pensée

esthétique fait également référence à l'étude de la connaissance sensible du monde qui est considérée comme la forme la plus basse de connaissance par rapport aux autres formes de savoir, dont la pensée rationnelle. On peut donc dire que cette pensée esthétique et plus précisément l'esthétique dans sa forme moderne, articulent leurs discours et leurs études sur une région particulière de l'étant, à savoir la connaissance sensible du monde, l'art et le Beau, et qu'il s'agit ainsi d'une spécialisation de l'étude philosophique concernant précisément ces sujets.

Voilà ce qui constitue, dans une perspective heideggerienne, une limite inhérente à cette approche esthétique de l'art. En effet, l'esthétique, par cette spécialisation, privilégie, selon Heidegger, l'étude d'un étant, qu'est l'art, par rapport à l'Être. Cette disciplinarisation de la philosophie procède elle-même d'un oubli de la différence ontologique et, du fait même, d'un oubli de la question de l'Être. Dans sa version moderne, l'esthétique perpétue également cet éloignement en accentuant encore plus le détachement des questions entourant l'art et le Beau de la question de l'Être qui, pour Heidegger, est pourtant la question directrice de toute philosophie. On comprend en ce sens que l'esthétique, en tant que sous-discipline de la philosophie, apparaît insatisfaisante pour Heidegger, puisqu'elle est issue directement de la fragmentation du discours philosophique, fragmentation qui favorise l'oubli de la question de l'Être au profit d'études plus spécifiques de certains étants. Cette critique formulée par Heidegger est ainsi conséquente avec le reste de sa pensée puisque toute l'entreprise heideggerienne porte précisément vers le redéploiement de la question de l'Être.

Comme nous l'avons vu, l'esthétique, en tant que discipline philosophique autonome, n'est apparue qu'au XVIII^e siècle, mais elle est le résultat d'un long processus qui caractérise l'époque moderne. Selon nous, ce long processus est celui de la subjectivation du monde et de la pensée moderne, processus qui permet l'autonomisation de l'esthétique par rapport aux autres disciplines philosophiques. À cet effet, Heidegger nous dit : «un troisième phénomène (parmi cinq), non moins essentiel, des Temps Modernes, est constitué par le processus de l'entrée de l'art dans l'horizon de l'esthétique²». Ainsi, l'approche esthétique de l'art apparaît, selon Heidegger, également insatisfaisante parce qu'elle s'érige sur cette «conception du monde» basée sur une pré-compréhension du sens de l'Être non-questionnée. Or, c'est précisément cette conception du monde, celle du sujet, que

Heidegger critique puisqu'elle néglige de penser la question de l'Être. On peut alors avancer avec Palmer que «le rejet de l'esthétique par Heidegger comme moyen d'enquête de l'œuvre d'art est étroitement relié à sa critique de la métaphysique occidentale et, plus particulièrement, sa dernière incarnation, le subjectivisme moderne³». Il s'agit maintenant de bien saisir ce deuxième élément expliquant le refus de l'esthétique chez Heidegger. Ainsi,

pour autant que la considération esthétique en vient à déterminer l'œuvre en tant que le Beau que produit l'art, elle représente l'œuvre comme ce qui porte et ce qui suscite le Beau eu égard à l'état affectif de l'homme. Elle pose l'œuvre d'art en tant qu'«objet» destiné à un «sujet», et pour la considérer prend pour règle la relation sujet-objet, notamment la relation du sentir. L'œuvre devient objet sous sa face offerte à l'expérience de ce qui la contemple⁴.

L'art et le Beau deviennent alors des objets qui, par la pensée esthétique, peuvent être produits, contemplés ou encore étudiés par des sujets, c'est-à-dire des individus. C'est donc, dans l'esthétique, cette relation sujet-objet qui s'appuie sur la conception du sujet moderne qui, elle, prend racine, entre autres, dans la pensée de Descartes, de laquelle découle le célèbre *ego cogito ergo sum*. Effectivement, par l'application du doute méthodique, Descartes arrive à douter de tout, même de l'existence du monde et de sa propre existence. C'est alors qu'il identifie ce qu'il considère être la première vérité sur laquelle s'édifie la philosophie, c'est-à-dire *je pense, donc je suis*. Ainsi, le doute méthodique nous permettrait de questionner le monde qui nous entoure et, par le fait même, de nous assurer de notre propre existence puisque nous doutons et, donc, nous devons ainsi penser et être. À cet effet, Descartes nous dit,

(...) pendant que je voulais ainsi penser que tout était faux, il fallait nécessairement que moi qui le pensais fusse quelque chose. Et remarquant que cette vérité, *je pense, donc je suis*, était si ferme et si assurée que toutes les plus extravagantes suppositions des sceptiques n'étaient pas capables de l'ébranler, je jugeai que je pouvais la recevoir sans scrupule pour le premier principe de la philosophie que je cherchais. Puis, examinant avec attention ce que j'étais, et voyant que je pouvais feindre que je n'avais aucun corps et qu'il n'y avait aucun

monde ni aucun lieu où je fusse; mais que je ne pouvais pas feindre, pour cela, que je n'étais point; et qu'au contraire de cela même que je pensais à douter de la vérité des autres choses, il suivait très évidemment et très certainement que j'étais (...) je connus de là que j'étais une substance dont toute l'essence ou la nature n'est que de penser, et qui pour être n'a besoin d'aucun lieu ni ne dépend d'aucune chose matérielle. En sorte que ce moi, c'est-à-dire, l'âme par laquelle je suis ce que je suis, est entièrement distincte du corps (...), et qu'en-core qu'il ne fût point, elle ne laisserait pas d'être tout ce qu'elle est⁵.

Le sujet du subjectivisme moderne, tel que défini ici, est ainsi un sujet dont l'existence est complètement indépendante du monde qui l'entoure. Ce sujet est ainsi placé *dans* le monde, monde qui devient alors, pour lui, un objet qui confronte sa pensée et qui lui est extérieur. Le monde-objet est, par ailleurs, régi par un ensemble de règles, qui, selon Leibniz, peuvent faire l'objet d'une connaissance par le principe de raison suffisante⁶, le *principium reddendae rationis sufficientis*. Par la science, le sujet, rationnel et conscient de lui-même, placé devant le monde-objet, est capable de connaître ce monde. Toute la pensée moderne est ainsi bâtie sur ces principes, *je pense, donc je suis* et *rien n'est sans raison suffisante*. L'esthétique, fondée sur la relation sujet-objet issue du subjectivisme moderne, permet au sujet autonome et indépendant du monde, d'étudier et de connaître une partie de ce monde, partie constituée par l'art et le Beau.

Heidegger critique l'approche esthétique de l'art puisqu'elle s'édifie justement sur cette représentation du sujet typiquement moderne. Pour lui, comme nous l'avons noté, l'entrée de l'art dans l'esthétique est un des aspects caractéristiques des Temps modernes. Pour Heidegger, l'individu, l'homme, le *Dasein* est tout d'abord et le plus souvent engagé dans le monde par la facticité, la finitude et le souci, c'est-à-dire en tant qu'être-au-monde. Or, nous avons vu que l'esthétique suppose un sujet indépendant du monde qui entre en relation avec ce monde pris comme objet. C'est ce subjectivisme sur lequel s'élabore l'esthétique qui est critiqué par Heidegger. Pour lui, le sujet cartésien qui est, entre autres, placé devant l'art et le Beau qui lui sont extérieurs, est un sujet métaphysique, suprasensible, qui a une existence antérieure à sa présence au monde. Or, selon lui, l'individu, l'être humain, est tout d'abord *Dasein* qui est caractérisé par sa

présence *au* monde. La question de l'Être qui est la question fondamentale dans la pensée heideggerienne, le conduit en effet sur le chemin de l'analytique existentielle du *Dasein* en tant qu'être-au-monde. Cet être-au-monde, contrairement à ce que nous disait plus haut Descartes, est *au* monde, c'est-à-dire que son existence est dépendante du monde. Il est donc, pour Heidegger, erroné de supposer l'existence d'un sujet indépendant du monde puisque le *Dasein* est toujours et d'abord être-au-monde. Ainsi, Heidegger

avance que, dans notre engagement quotidien au monde, les étants ne sont pas rencontrés comme des objets existants indépendamment de notre préoccupation, c'est-à-dire comme *vorhanden*, mais d'abord et le plus souvent sont dévoilés comme *zuhanden* selon les différentes tâches que nous accomplissons. (...) notre rapport aux étants ne consiste pas dans un point de vue détaché à partir duquel nous nous les représentons consciemment, mais plutôt dans un rapport préoccupé selon lequel nous utilisons les choses, sans le noter consciemment, en fonction de nos tâches⁷.

On comprend pourquoi Heidegger rejette le subjectivisme moderne, puisque celui-ci suppose un sujet métaphysique, suprasensible, dont l'existence est préalable au monde et qui entre en relation avec le monde pris comme objet qui s'offre à la connaissance, étant soumis au principe de raison suffisante. Cette conception du sujet entre en conflit avec celle de l'être-au-monde analysée dans *Être et Temps*. En fait, les deux éléments de la relation sujet-objet liée à la représentation du subjectivisme moderne posent problème dans une perspective heideggerienne. En effet, autant, comme nous venons de l'expliquer, la représentation du sujet apparaît insatisfaisante puisqu'elle ne tient pas compte de l'engagement du *Dasein* au monde, et ce à travers sa facticité, sa finitude et son souci, autant la représentation du monde comme objet soumis au principe de raison suffisante est, elle aussi, insatisfaisante puisqu'elle néglige de penser l'impossibilité de répondre à la question : pourquoi y a-t-il de l'étant plutôt que rien? L'Être, pour Heidegger, échappe donc au principe de raison. Finalement, en plus d'être fondé sur la distinction entre sujet et objet qui pose problème, le subjectivisme moderne est le prolongement de la métaphysique occidentale et perpétue ainsi l'oubli de la différence ontologique et l'oubli de l'Être qui caractérisent cette pensée. Effectivement, tant le *ego cogito ergo sum* que le *nihil est sine ratione*

constituent des fixations du sens de l'Être qui, lui, est pourtant indéterminable selon Heidegger, du moins suite au tournant⁸. La pensée moderne se situe donc dans le prolongement de la tradition métaphysique occidentale qui, depuis Platon, néglige de poser la question du sens de l'Être dans toute sa portée. L'esthétique apparaît comme une des ramifications de ce subjectivisme moderne. Voilà ce qui amène également Heidegger à rejeter l'interprétation esthétique de l'art. En fait, dans une perspective esthétique, l'art est alors réduit à un ensemble de stimuli qui agissent sur un sujet métaphysique, pensant, conscient et rationnel. L'art est ainsi considéré comme un divertissement qui permet au sujet de s'adonner au plaisir et à la jouissance sensible du monde, forme inférieure de la connaissance.

Ontologie de l'art

Nous sommes à présent en mesure de bien cerner l'approche que Heidegger nous propose pour penser l'art. En effet, Heidegger tente précisément, dans son traitement de l'art, de répondre aux insuffisances et aux limites de l'esthétique, et ce en fonction de la question de l'Être et de l'ontologie fondamentale qui supportent l'ensemble de sa pensée⁹. Nous devons ainsi, tout d'abord, voir comment Heidegger réactualise le questionnement concernant l'art en fonction du redéploiement de la question de l'Être. Par la suite, nous serons alors en mesure de voir quel est le rôle ontologique de l'art et quels sont ses effets quant au questionnement de l'Être. Ce chemin nous permettra de bien saisir l'importance qu'a l'art dans la pensée de cet auteur.

Il est essentiel, selon Heidegger, de repenser l'art en fonction du redéploiement de la question de l'Être. Voilà pourquoi il nous dit, dans *L'origine de l'œuvre d'art*,

la façon même dont nous posons la question de l'œuvre [d'art] se trouve ébranlée, parce que nous n'avons pas cherché l'œuvre, mais en partie une chose et en partie un produit. Mais cette manière de poser la question, ce n'est pas nous qui l'avons développée: c'est l'esthétique. La façon dont elle considère à l'avance l'œuvre d'art ne sort pas du domaine de l'interprétation traditionnelle de l'étant¹⁰.

Cette esthétique, comme nous l'avons noté plus haut, réduit l'art et l'œuvre d'art, à un ensemble de stimuli extérieurs qui agissent sur des sujets indépendants du monde en provoquant des réactions

sensibles sur leurs sens et leurs corps qui sont distincts de leurs âmes. Au contraire, pour Heidegger, «l'œuvre (d'art) n'est pas un produit qui, par-delà son caractère de produit, serait encore pourvu d'une valeur esthétique¹¹» puisque cette représentation de l'art fait appel à la relation sujet-objet. Il apparaît nécessaire, pour Heidegger, de penser l'art en fonction de la différence ontologique et en fonction de l'Être afin de ne pas reproduire les erreurs entretenues par l'approche esthétique de l'art.

Or, cette recherche ne va pas sans difficulté. Effectivement, toujours dans *L'origine de l'œuvre d'art*, Heidegger cherche d'abord cette origine de l'œuvre d'art dans l'aspect typiquement chose de cette œuvre. Il distingue alors trois interprétations de la choséité de la chose, de l'être-chose de la chose, interprétations qui pourraient nous venir en aide dans notre recherche de l'être-œuvre de l'œuvre, c'est-à-dire dans notre recherche de l'essence de l'œuvre d'art. Cette essence nous permettrait, par ailleurs, de définir l'essence tant de l'artiste que de l'art, les trois composantes, art-œuvre-artiste, étant liées. Cette avenue apparaît pourtant insatisfaisante puisque, tant la détermination de la chose comme substance ayant des accidents, que celle de la chose comme ce qui est perceptible grâce aux sens et aux sensations ou celle de la chose comme matière informée, détermination basée sur le complexe forme-matière, qui sont pourtant les principales interprétations de la choséité de la chose en Occident, ne nous enseignent quoi que ce soit sur l'être-œuvre de l'œuvre d'art, ou plutôt elles nous amènent vers une compréhension de la chose, du produit et de l'œuvre, mais sans nous permettre de questionner ni l'être-chose de la chose, ni l'être-produit du produit ou encore l'être-œuvre de l'œuvre. Il apparaît essentiel, selon Heidegger, en plus de nous méfier de l'approche esthétique de l'art, de nous distancier de ces déterminations de la choséité de la chose dans notre étude de l'œuvre d'art et de l'art en général. Le complexe forme-matière étant pourtant la détermination de l'être-chose de la chose la plus répandue et celui-ci favorisant la compréhension de la chose en tant que produit, Heidegger se propose de chercher ce qui est l'être-produit du produit, à partir de quoi nous pourrions, selon lui, peut-être saisir ce qui est l'origine et l'essence de l'art à travers l'œuvre d'art. Voulant trouver l'être-produit à partir d'une paire de souliers de paysan, c'est alors qu'il est amené vers une toile de Van Gogh. Cette recherche de l'être-produit du produit amène ainsi Heidegger plus rapidement que prévu vers l'être-œuvre de l'œuvre d'art.

En effet, la peinture de Van Gogh dont nous parle Heidegger présente une paire de souliers de paysanne. Or, c'est cette toile elle-même qui nous fait voir l'être-produit de ce produit dans toute sa portée. En effet,

dans l'obscur intimité du creux de la chaussure est inscrite la fatigue des pas du labeur. Dans la rude et solide pesanteur du soulier est affermie la lente et opiniâtre foulée à travers les champs, le long des sillons toujours semblables, s'étendant au loin sous la bise. Le cuir est marqué par la terre grasse et humide. Par-dessous les semelles s'étend la solitude du chemin de campagne qui se perd dans le soir. À travers ces chaussures passe l'appel silencieux de la terre, son don tacite du grain mûrissant, son secret refus d'elle-même dans l'aride jachère du champ hivernal. À travers ce produit repasse la muette inquiétude pour la sûreté du pain, la joie silencieuse de survivre à nouveau au besoin, l'angoisse de la naissance imminente, le frémissement sous la mort qui menace. Ce produit appartient à la *terre*, et il est à l'abri dans le *monde* de la paysanne. Au sein de cette appartenance protégée, le produit repose en lui-même¹².

L'œuvre d'art, et l'art en général, dont cette œuvre particulière, font naître un monde au-delà de ce qu'ils représentent, soit, ici, une paire de souliers. «Être-œuvre signifie donc: installer un monde¹³». Or, il est bien important de saisir ce que Heidegger entend ici par monde. Ce monde ne peut être celui d'un sujet qui lui est extérieur puisque ce sujet est alors métaphysique et non être-au-monde. De plus, ce monde ne peut pas être un objet qui serait placé devant et qui pourrait faire l'objet d'une connaissance détachée ou objective, à la manière de la *Vorhandenheit*, mais est toujours celui à l'intérieur duquel *est* le *Dasein* par le discernement de la mondéité du monde, sous le mode de la *Zuhandenheit*.

En effet, c'est à partir de l'étude du monde ambiant que, selon Heidegger, nous sommes en mesure de saisir la mondéité du monde. L'être-au-monde n'a pas d'existence propre qui précéderait sa présence au monde, mais il *est-au-monde*. Il s'ensuit donc que sa relation au monde est, d'abord et le plus souvent, celle qu'il entretient quotidiennement avec son monde ambiant, c'est-à-dire avec les

étants qui l'entourent. À ce moment, l'étant du monde ambiant quotidien revêt le caractère de l'«util»¹⁴. Effectivement, les étants présents dans le monde ambiant du *Dasein* lui permettent de vaquer à ses occupations quotidiennes et sont ainsi utilisables à cette fin. Ces «utils» ont ainsi la caractéristique de s'effacer derrière leur utilité quotidienne. Or, «à l'être de l' "util" appartient toujours chaque fois un "utillage" à l'intérieur duquel cet "util" peut être ce qu'il est¹⁵». Ainsi, l'ensemble des «utils» forment un «utillage» et un ensemble de renvois, un ensemble de conjointures, c'est-à-dire des chaînes de significativité, qui font entrer tous ces étants dans la quotidienneté du monde ambiant. Or, ces renvois ont la propriété de ne pas être visibles ni thématiques, du moins la plupart du temps, puisque, dans son monde ambiant dans lequel il est le plus souvent, le *Dasein* ne se questionne pas sur ces ensembles de significativité, mais «commerce» plutôt avec l'étant au sein du monde et vaque à ses occupations. Ainsi, dans ses occupations quotidiennes qui le font entrer en relation avec les «chaînes» de significativité des «utils» qui l'entourent et qui prennent sens dans des «utilages», le *Dasein* agit en étant guidé par la discernation, c'est-à-dire qu'il vit dans ce monde et qu'il utilise ces «utils» sans y réfléchir ontologiquement, étant ainsi toujours dans une entente non-questionnée de leur être. Heidegger avance même, en ce sens, que l'«util» est d'autant plus utilisable, qu'il se cache parfaitement derrière son caractère utilisable. Donc, dans la quotidienneté, laquelle caractérise le plus souvent le *Dasein*, le rapport au monde de l'être-au-monde est caractérisé par son rapport non-thématique à l'être de son monde ambiant qui est composé des «utils» avec lesquels il entre en relation. «Être-au-monde veut dire à la suite de toute cette interprétation: être plongé de façon non-thématique dans la discernation des renvois qui sont constitutifs de l'utilisabilité de l'"utillage"¹⁶».

Voilà ce qu'est le monde qui est installé par l'œuvre d'art. Effectivement, Heidegger «avance ici que l'utilisabilité de l'"util", c'est-à-dire son utilité et son appartenance à un monde, peut être dévoilée par l'œuvre d'art¹⁷». Ainsi,

un monde ce n'est pas le simple assemblage des choses données, dénombrables et non dénombrables, connues ou inconnues. Un monde, ce n'est pas non plus un cadre figuré qu'on ajouterait à la somme des étants donnés. *Un monde s'ordonne en monde (Welt weltet)*, plus étant que le palpable

et que le préhensible où nous nous croyons chez nous. Un monde n'est jamais un objet consistant placé devant nous pour être pris en considération. Un monde est le toujours inobjectif sous la loi duquel nous nous tenons, aussi longtemps que les voies de la naissance et de la mort, de la grâce et de la malédiction nous maintiennent en l'éclaircie de l'être. (...) 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'étant. Le produit, dans sa solidité, confère à ce monde une nécessité et une proximité propre. L'ouverture d'un monde donne aux choses leur mouvement et leur repos, leur éloignement et leur proximité, leur ampleur et leur étroitesse. (...) En étant œuvre, l'œuvre établit l'espace de cette ampleur. (...) L'œuvre en tant qu'œuvre érige un monde¹⁸.

Or, parallèlement au monde qu'érige l'œuvre d'art, la *terre* surgit de cette œuvre à travers les matériaux utilisés. «L'œuvre porte et maintient la terre elle-même dans l'ouvert d'un monde¹⁹». Il convient maintenant de préciser ce deuxième caractère propre à l'œuvre d'art.

Ainsi, les objets qui se retrouvent dans le monde ambiant du *Dasein* échappent le plus souvent au questionnement sur l'Être, se cachant derrière leur utilité, et sont ainsi invisibles au *Dasein* préoccupé dans son commerce avec l'étant au sein du monde. Il en est de même pour les matériaux à partir desquels les produits sont formés. Or, pour Heidegger, l'œuvre d'art, contrairement au produit, met plutôt en relief cette matière qui la constitue, que ce soit le bois d'une sculpture, la toile d'une peinture ou les mots d'un poème. À cet effet, toujours dans le même texte, il nous parle, à titre d'exemple d'œuvre d'art, d'un temple grec, bâti sur le roc, dans la pierre et les métaux. Il nous dit,

l'œuvre-temple (l'œuvre d'art), au contraire (du produit), 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. Le roc supporte le temple et repose en lui-même et c'est ainsi seulement qu'il devient roc; les métaux arrivent à leur resplendissement et à leur scintillation, les couleurs à leur éclat, le son à la résonance, la parole au dire. Tout cela peut

ressortir comme tel dans la mesure où l'œuvre s'installe en retour dans la masse et dans la pesanteur de la pierre, dans la fermeté et dans la flexibilité du bois, dans la dureté et dans l'éclat du métal, dans la lumière et dans l'obscur de la couleur, dans le timbre du son et dans le pouvoir nominatif de la parole. Ce vers où l'œuvre se retire, et ce qu'elle fait ressortir par ce retrait, nous l'avons nommé la terre. Elle est ce qui, ressortant, reprend en son sein (*das Hervorkommend-Bergende*). La terre est l'afflux infatigué et inlassable de ce qui est là pour rien. Sur la terre et en elle, l'homme historial fonde son séjour dans le monde. Installant un monde, l'œuvre fait venir la terre.²⁰

Nous comprenons donc, comme le fait Haar, que «la terre, élément rebelle à la lumière et à la forme, n'apparaît pas en elle-même, reste à l'abri, indécelée, en constante "réserve"²¹». L'installation d'un monde et le faire-venir de la terre sont ainsi les deux traits essentiels de l'être-œuvre de l'œuvre d'art. Or, monde et terre sont essentiellement différents l'un de l'autre, mais ils ne sont cependant jamais séparés puisque le monde se fonde sur la terre, et la terre ne peut surgir qu'à travers un monde²². En fait, ces deux éléments sont engagés dans un combat qui les oppose. En effet, le monde repose sur la terre, mais est l'ouverture qui cherche à limiter ce qui échappe et se retire. Au contraire, la terre, bien qu'elle ne devient elle-même que par le monde, se retire continuellement et échappe en partie au monde puisqu'elle est constituée de ce qui est là pour rien. Le combat engagé entre monde et terre n'a donc rien à voir avec querelles et disputes qu'il faudrait chercher à résoudre, sens trop usuel accordé au mot combat. Il s'agit plutôt d'une opposition, insoluble, à partir de laquelle chacun des antagonistes peut se réaliser soi-même et s'affirmer dans sa propre essence, c'est-à-dire dans ce qu'il est. Le combat entre monde et terre ne doit donc pas être évité, mais bien engagé. En fait, «dans la mesure où l'œuvre érige un monde et fait venir la terre, elle est instigatrice de ce combat²³». L'œuvre d'art permet donc d'amener ce combat dans son effectivité.

Cette effectivité du combat entre monde et terre mise au jour par l'œuvre d'art, Heidegger l'appelle l'éclaircie. L'éclaircie est éclaircie de l'Être puisqu'elle permet non seulement, à la fois, d'amener un monde, c'est-à-dire l'Être prenant sens pour un *Dasein* toujours particulier (comme dans le cas de la paysanne), et de faire venir la terre, c'est-à-dire l'Être dans sa récalcitrance et sa retraite (pourquoi y-a-t-il

de l'étant plutôt que rien?), mais aussi l'éclaircie permet de montrer le combat qui existe entre ces deux éléments. Or, cette éclaircie n'est pas un état ou une caractéristique qui serait permanente dans l'œuvre d'art. En effet, «l'éclaircie où l'étant vient se tenir est en elle-même à la fois réserve²⁴», c'est-à-dire retrait. Elle l'est d'ailleurs sous un double mode, à savoir le refus, la limite de la connaissance de l'étant, mais aussi la dissimulation, lorsque l'étant nous apparaît mais qu'il est voilé par un autre étant et se montre alors autre que ce qu'il est. Ainsi,

la réserve peut être refus, ou n'être que dissimulation. Nous n'avons jamais la certitude directe de savoir si elle est l'un, ou si elle est l'autre. La réserve se réserve et se dissimule elle-même. Cela veut dire: le lieu ouvert au milieu de l'étant, l'éclaircie, n'est jamais une scène rigide au rideau toujours levé et sur laquelle se déroulerait le jeu de l'étant. C'est bien plutôt l'éclaircie qui n'advient que sous la forme de cette double réserve. L'être à découvert de l'étant, ce n'est jamais un état qui serait déjà là, mais toujours un avènement²⁵.

Éclaircie et réserve engagent ainsi, eux aussi, un combat semblable au combat entre monde et terre, combat qui trouve sa réalisation et son avènement dans l'œuvre d'art. Mais, selon Heidegger, il serait erroné de voir, dans ces deux combats, des équivalences. En effet, «le monde n'est pas tout simplement l'ouvert correspondant à l'éclaircie; la terre n'est pas l'indécélable correspondant à la réserve²⁶», mais il faut plutôt comprendre que le monde est le lieu d'un combat entre éclaircie et réserve de même que la terre l'est également. Il s'agit donc d'un double combat, entre monde et terre ainsi qu'entre éclaircie et réserve qui est mis au jour dans l'être-œuvre de l'œuvre d'art, et ce dans toute sa complexité. L'œuvre d'art est ainsi constituée de ce double combat. Or, l'œuvre, par l'installation d'un monde et le faire venir de la terre à travers le combat entre éclaircie et réserve, sort ce monde de son caractère quotidien pour le placer à l'intérieur d'autres renvois, d'autres «chaînes» de significativité, «faisant (ainsi) éclater ce qui jusqu'ici paraissait normal²⁷». C'est pourquoi, à titre d'exemple, l'être-produit du produit qu'est la paire de souliers de la paysanne s'est révélé à travers la toile de Van Gogh. L'œuvre d'art permet en effet, pour Heidegger, de prendre un monde, installé par cette œuvre, et de le sortir de sa significativité quotidienne à l'intérieur de laquelle il n'est précisément pas questionné puisqu'il est effacé dans la mondéité du monde et compris par la discernation.

Elle procède donc d'une défamiliarisation qui s'apparente à celle provoquée par la perte du caractère utilisable d'un outil.

En effet, dans l'exemple des souliers de la paysanne, la toile de Van Gogh sort ces souliers du monde usuel ou quotidien de la paysanne, et nous les montre, non pas en-soi devant comme dans la *Vorhandenheit*, mais bien dans leur monde dans lequel ils sont compris et utilisés comme *Zuhandenheit*. Cependant, l'œuvre d'art, tout en conservant ce monde et la terre qui l'accompagne, rompt les «chaînes» de significativité du monde ambiant quotidien qui nous empêchaient de voir les souliers, encore plus d'y réfléchir ou de questionner leur Être. On comprend donc que «de l'art advient qu'au beau milieu de l'étant éclôt un espace d'ouverture où tout se montre autrement que d'habitude²⁸» sans pour autant perdre le monde, sans lequel les étants ne sont que des étants là-devant. Il s'ensuit que l'art apparaît, dans une optique heideggerienne, comme un mode privilégié de défamiliarisation. À cet effet, dans *Pourquoi des poètes?*, Heidegger nous dit, en parlant de l'art, plus particulièrement de la poésie de Rilke, que, puisque l'Être est le fond sans fondement, l'Indéterminable, l'œuvre d'art qui est une ouverture à cet Être est, par le fait même, un risque. Ce risque peut ainsi être rapproché de la défamiliarisation. L'œuvre d'art, par cette défamiliarisation qui est un risque, amène l'homme, le *Dasein*, au fondement de l'étant et le place ainsi, selon Heidegger, hors de l'abri constitué, principalement, par la quotidienneté de la mondéité de son monde ambiant. L'être-au-monde est, dans cette perspective, un être sans abri qui, dans certaines situations, dont celle mise en place par l'œuvre d'art, est confronté à cet état. Par l'œuvre, «l'être sans abri ainsi retourné nous sauvegarde enfin, hors de tout abri, dans l'ouvert²⁹».

Ainsi, on comprend que l'œuvre d'art, par la défamiliarisation et le risque ainsi que par la mise dans l'ouvert de l'être sans abri, amène le *Dasein*, l'être-au-monde, sur les voies du questionnement du fondement de l'étant, c'est-à-dire sur le chemin de la question de l'Être. Effectivement, l'œuvre d'art confronte, par l'effondrement des «chaînes» de significativité de la quotidienneté, le *Dasein* au questionnement de l'Être des étants de son monde ambiant, mais aussi amène le questionnement par l'être-au-monde de son propre être et de l'Être en général, et donc à l'authenticité définie par ce questionnement. L'œuvre peut alors être considérée comme un dérangement qui bouscule l'habituel du monde ambiant et qui présente ce qui est

ordinaire d'une manière inhabituelle. C'est parce que l'œuvre d'art est un des modes de l'authenticité, que la vérité comme dévoilement advient par celle-ci. En fait, pour Heidegger «l'essence de l'art serait donc: le se mettre en œuvre de la vérité de l'étant³⁰». Pour lui, dans l'œuvre,

la terre ne surgit à travers le monde, le monde ne se fonde sur la terre que dans la mesure où la vérité advient comme le combat originel entre éclaircie et réserve (et, cette vérité) advient en quelques rares modes essentiels. Un des modes dans lesquels la vérité se déploie, c'est l'être-œuvre de l'œuvre. Installant un monde et faisant venir la terre, l'œuvre est la bataille où est conquise la venue au jour de l'étant dans sa totalité, c'est-à-dire la vérité³¹.

On comprend pourquoi l'art se distingue des choses et des produits par l'avènement momentané de la vérité en son sein, et ce comme dévoilement de l'Être dans le jeu constant de dévoilement et de voilement qui le caractérise. En fait, comme le note Versenyi, «qu'est-ce qui est à l'œuvre dans l'œuvre d'art? L'ouverture, *aletheia*, la vérité. L'œuvre d'art ne révèle pas tellement ce que telle ou telle autre chose est, mais elle nous dévoile la nature et la structure essentielles d'un monde³²». Voilà l'analyse que nous propose Heidegger de l'œuvre d'art.

Cette étude de l'art par l'œuvre d'art nous amène, tout d'abord, à privilégier une compréhension de l'art à travers ce que nous appelons les Beaux-Arts, c'est-à-dire la peinture, la sculpture, la poésie, etc. Ainsi, elle semble, du moins à cet instant, perpétuer une séparation entre l'homme, le *Dasein*, et l'art compris et thématé par l'œuvre d'art qui lui est extérieure. Des deux critiques formulées par Heidegger au sujet de l'esthétique, une seule, la première, est corrigée par cette étude, telle qu'elle fut menée jusqu'ici. En effet, cette première critique faisait état de la division de la philosophie engendrée par l'esthétique, division qui favorisait l'oubli de la question de l'Être. Selon Heidegger, dans la pensée esthétique, l'art et le Beau sont donc pensés sans référence à l'Être. Nous voyons que le traitement de l'œuvre d'art dans la pensée heideggerienne énoncée plus haut permet de rectifier cette situation, l'art étant pensé directement dans son rapport à l'Être. Par contre, la deuxième critique heideggerienne de l'esthétique, à savoir la séparation de l'«objet» esthétique du «sujet» pensant reste encore, jusqu'ici, sans alternative

satisfaisante. Il convient maintenant de voir comment Heidegger traite ce deuxième problème. En effet, l'art est également compris par cet auteur comme un mode d'être du *Dasein*, et ce, partant de la compréhension de l'œuvre d'art énoncée plus haut.

Selon l'étymologie du terme «art», celui-ci désigne à la fois métier et art (au sens moderne). Le *Dasein*, en tant qu'être-au-monde, serait ainsi toujours, par sa production et son savoir du monde, dans un mode semblable à celui qui a été défini plus spécifiquement pour l'œuvre d'art³³. Or, nous savons que le *Dasein* est au monde et que son rapport à ce monde et à l'Être est appelé, par Heidegger, l'existence. Cette existence, ce rapport au monde, est modulée par différents modes d'être qui caractérisent l'être-au-monde. Pour Heidegger, l'art est un de ces modes d'être. Il parle alors d'habitation, terme qui doit être compris existentiellement comme rapport du *Dasein* au monde. Il dit,

(...) nous pensons, à partir de l'habitation, ce qu'on appelle d'ordinaire l'existence (*Existenz*) de l'homme. À vrai dire, nous délaissions ainsi la représentation courante de l'habitation. Cette représentation ne voit dans l'habitation qu'un comportement de l'homme parmi beaucoup d'autres. Nous travaillons à la ville, mais habitons en banlieue. Nous sommes en voyage et habitons tantôt ici, tantôt là. Une habitation ainsi entendue n'est jamais que la possession d'un logement. Quand Hölderlin (de qui sont tirés les vers qui forment le titre du texte) parle d'habiter, il a en vue le trait fondamental de la condition humaine. Et pour la poésie (et l'art), il (les) considère à partir du rapport à l'habitation, ainsi entendue dans son être³⁴.

C'est cette habitation de l'homme, son existence au monde, qui est, pour Heidegger, *poétique*. Il est essentiel, par ailleurs, de préciser, ici, qu'il associe, dans plusieurs textes, Poème et art, dont la poésie ne serait qu'un exemple, puisqu'il considère que le langage, non pas compris comme moyen de communication, mais bien comme structure du *Dasein*, est le mode privilégié et premier du dévoilement de l'étant au sein du monde. Chez Heidegger, Poème et art ont ainsi la même signification. On saisit donc mieux que l'habitation de l'homme, dans cette optique, est *poétique*, c'est-à-dire fondée sur l'art compris comme mode d'être de l'être-au-monde.

En effet, Heidegger avance que l'homme, dans son rapport à l'Être, est structuré par la Dimension du Quadriparti. Ce Quadriparti, inspiré de thèmes que l'on retrouve chez Parménide, s'apparente au combat entre monde et terre que nous avons identifié plus haut dans l'être-œuvre de l'œuvre. Comme le dit Mattéi, «un tel affrontement de la terre et du monde ne se recourbe pas sur lui-même en une arène close. Il s'ouvre, dans l'éclaircie du combat, à la présence conjointe des dieux et des hommes³⁵», c'est-à-dire respectivement à ce qui permet à l'homme de se dépasser et à ce qui le retient dans son existence proprement «terrestre» qui est factice, finie et réglée par le souci. Ce combat est donc, dans le Quadriparti, celui du ciel et de la terre ainsi que celui des divins et des mortels. Cet espace à quatre éléments, cette quadrature de l'Être et de l'habitation de l'homme, définit donc la Dimension, qui unit le Quadriparti. Or, «l'être de la Dimension est la mesure-et-assignation (*Zumessung*), rendue claire et ainsi mesurable d'un bout à l'autre, de l'entre-deux: de l'essor vers le ciel comme de la descente vers la terre³⁶». Il en est de même pour l'entre-deux entre divins et mortels. L'art, ou le Poème, pour Heidegger réside dans cette mesure de la Dimension du Quadriparti, c'est-à-dire la mesure de l'espace entre ces opposés³⁷. Ainsi, l'existence, l'habitation de l'homme, de l'être-au-monde, étant *poétique* (ou *poiétique*), l'art est un mode d'être du *Dasein*, puisque, comme nous dit Heidegger,

parce que l'homme *est* pour autant qu'il se tient dans toute la Dimension, son être doit être chaque fois mesuré.. Il a besoin pour cela d'une mesure qui d'emblée atteigne la Dimension toute entière. Apercevoir cette mesure, en mesurer toute l'étendue et la prendre comme mesure, cela pour le poète s'appelle: être poète (*dichten*). La poésie est cette prise de la mesure, à savoir pour l'habitation de l'homme³⁸.

L'existence même de l'être-au-monde, du *Dasein*, est ainsi réglée par la poésie considérée comme prise de la mesure du Quadriparti, et est donc Poème ou art. Elle est *poiésis*, c'est-à-dire «activité de production (qui a) pour objet le contingent ou le possible³⁹». «L'homme habite en poète» pourrait alors se dire ainsi: le *Dasein*, parce qu'il est être-au-monde, existe sous le mode de l'art, c'est-à-dire qu'il existe toujours dans son rapport au monde et que cette existence, loin d'être rationnelle, consciente et calculée, est d'abord et toujours la fixation en la mesure poiétique des opposés du

Quadriparti. Agissant entre ciel et terre ainsi qu'entre divins et mortels, l'homme est ainsi contraint, continuellement, à se trouver entre ces antagonistes, à la fois, irréconciliables, mais aussi dépendants les uns des autres, sans jamais pouvoir résoudre leur combat.

L'art est ainsi un aspect central de la pensée de Heidegger, venant, selon nous, compléter le travail élaboré dans *Être et Temps*. Le traitement de l'art de cet auteur est directement inspiré par l'analytique existentielle du *Dasein* et permet de préciser les implications de cette analyse. En effet, l'art, considéré dans l'œuvre d'art, s'est révélé être un mode privilégié de l'authenticité du *Dasein* et ainsi de l'avènement de la vérité de l'Être. Contrairement à la pensée esthétique qui limite et réduit l'art à un divertissement et à un ensemble de stimuli agissant sur un sujet, nous avons vu que l'art, compris en fonction de l'Être, donc dans une approche fondée sur l'ontologie fondamentale de Heidegger, permet, comme d'autres situations limites, de rompre les « chaînes » de significativité du monde ambiant quotidien du *Dasein* pour l'amener vers le questionnement sur l'Être de ce monde, et donc vers l'authenticité. Par l'installation d'un monde et par le faire-venir de la terre, et ce à travers l'éclaircie dans son combat avec la réserve, l'œuvre d'art est ainsi le lieu de l'instauration de la vérité comme *aletheia*, et ce en raison du rôle ontologique que remplit l'œuvre d'art, c'est-à-dire la mise au jour de l'inhabituel se cachant derrière l'habituel non-questionné du monde ambiant de la quotidienneté. Cependant, cette première étape dans la redéfinition de l'art en fonction de la question de l'Être et de l'analytique existentielle du *Dasein*, ne permet pas, comme nous l'avons noté, de répondre aux deux objections formulées par Heidegger au sujet de l'approche esthétique de l'art. C'est pourquoi l'art chez Heidegger est également compris comme mode d'être de l'être-au-monde. En effet, bien que l'art prenne forme, entre autres, dans l'œuvre d'art, celui-ci ne doit pas être restreint à cette forme particulière. Comme nous l'avons noté plus haut, puisque le *Dasein* est un être-au-monde, et puisque sa présence au monde, son existence, est alors comprise comme une prise de la mesure entre ciel et terre ainsi qu'entre divins et mortels, l'habitation de l'homme est *poétique*. En effet, l'homme, le *Dasein*, par ses actions et ses décisions, par le seul fait d'exister, est constamment, déjà et toujours, amené à prendre la mesure, et à fixer la mesure, entre ces pôles opposés et irréconciliables que sont le ciel et la terre, les divins et les mortels, le monde et la terre. Ainsi, l'existence même du *Dasein* est une union de ce Quadriparti, union qui est

mouvante et avènementielle, c'est-à-dire qui ne peut être fixée de manière permanente. L'art est donc un des modes d'être de l'être-au-monde; il est inhérent à sa structure existentielle et doit être considéré comme tel. L'art, dans une perspective heideggerienne, apparaît donc, à la fois, dans l'œuvre d'art plus spécifiquement, mais aussi en tant que production qui est toujours, puisqu'elle émane du *Dasein*, Poème ou *poétique*. En fait, ces deux modes que sont l'art dans l'œuvre et l'art comme mode d'être de l'être-au-monde sont intimement liés puisque l'œuvre d'art vient ébranler le monde ambiant de l'être-au-monde l'amenant ainsi vers l'authenticité et la vérité, et parce que, le *Dasein* étant *au monde*, son rapport à ce monde, son existence ou son habitation, est essentiellement *poétique*, c'est-à-dire structuré existentiellement comme *poiësis*.

Frédéric Bruneault
Département de philosophie,
Université de Montréal

L'art et l'œuvre d'art compris à la lumière de l'analytique existentielle
de l'être-au-monde chez Heidegger

1. Martin Heidegger, «La volonté de puissance en tant qu'art» in *Nietzsche I*, Paris, Gallimard, 1971, p. 76.
2. Martin Heidegger, «L'époque des "conceptions du monde"» in *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962, p. 100.
3. Daniel E. Palmer, «Heidegger and the Ontological Significance of the Work of Art» in *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 38, No. 4, octobre 1998, p. 398.
4. Martin Heidegger, «La Volonté de puissance en tant qu'art», *op. cit.*, p. 77.
5. René Descartes, *Discours de la méthode*, Paris, Gallimard, 1991, p. 103-104.
6. À cet effet, voir, entre autres, les cinq principaux points du principe de raison dans Martin Heidegger, *Le principe de raison*, Paris, Gallimard, 1962, p. 129.
7. Daniel E. Palmer, *op. cit.*, p. 399.
8. À cet effet, voir Jean Grondin, *Le tournant dans la pensée de Martin Heidegger*, Paris, PUF, 1987 et Dominique Janicaud et Jean-François Mattéi, *La métaphysique à la limite*, Paris, PUF, 1983, p.73-93.
9. Les principaux textes de Heidegger sur l'art sont «L'origine de l'œuvre d'art» et «Pourquoi des poètes?» dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, «La volonté de puissance en tant qu'art» dans *Nietzsche I*, «...L'homme habite en poète...» dans *Essais et conférences*, «L'art et l'espace» dans *Questions III et IV, Approches de Hölderlin et Les hymnes de Hölderlin: La Germanie et Le Rhin*.
10. Martin Heidegger, «L'origine de l'œuvre d'art» in *Chemins qui ne mènent nulle part*, *op. cit.*, p. 40.
11. *Idem*.
12. Martin Heidegger, «L'origine de l'œuvre d'art», *op. cit.*, p. 34.
13. *Ibid.*, p. 47.
14. À cet effet, voir Martin Heidegger, *Être et Temps*, Gallimard, Paris, 1986, §14 et §15.
15. *Ibid.*, p. 104.
16. *Ibid.*, p. 113.
17. Raj R. Singh, «Heidegger and the World in an Artwork» in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 48, N^o. 3, été 1990, p. 216.
18. Martin Heidegger, «L'origine de l'œuvre d'art», *op. cit.*, p. 47-48.
19. *Ibid.*, p. 50.
20. *Ibid.*, p. 49.
21. Michel Haar, *Le chant de la terre : Heidegger et les assises de l'histoire de l'être*, Paris, L'Herne, 1985, p.215.
22. Martin Heidegger, «L'origine de l'œuvre d'art», *op. cit.*, p. 52.
23. *Ibid.*, p. 53.
24. *Ibid.*, p. 58.
25. *Ibid.*, p. 59.
26. *Ibid.*, p. 60.
27. *Ibid.*, p. 74.
28. *Ibid.*, p. 81.

29. Martin Heidegger, «Pourquoi des poètes?» in *Chemins qui ne mènent nulle part*, *op. cit.*, p. 365.
30. Martin Heidegger, «L'origine de l'œuvre d'art», *op. cit.*, p. 37.
31. *Ibid.*, p. 60.
32. Laszlo Versenyi, *Heidegger, Being, and Truth*, New Haven, Yale University Press, 1965, p.92.
33. Cette autre caractéristique de l'art est plus amplement développée chez Heidegger dans le texte «...l'homme habite en poète ...» dans *Essais et conférences*.
34. Martin Heidegger, «... l'homme habite en poète ...» in *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958, p. 226.
35. Jean-François Mattéi, *Heidegger et Hölderlin : le Quadriparti*, Paris, PUF, 2001, p. 192.
36. Martin Heidegger, «... L'homme habite en poète ...», *op. cit.*, p. 233-234.
37. *Ibid.*, p. 235.
38. *Ibid.*, p. 238.
39. *Encyclopédie de la philosophie*, Paris, Librairie générale française, 2002, p. 1285-1286.