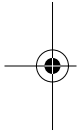


L'une des accusations les plus radicales et les plus violentes que la philosophie de ce siècle aura portées contre l'interprétation ou la détermination de l'art en tant que *mimèsis*, on la trouve dans les deux pages qui forment la conclusion de la première version (1935) des célèbres conférences prononcées par Heidegger en 1936 et recueillies après la guerre dans les *Holzwege* sous le titre : « L'origine de l'œuvre d'art » (*Der Ursprung des Kunstwerkes*)<sup>1</sup>.

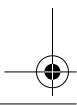
Heidegger y déplore ce qu'il appelle la « remarquable fatalité » (*Verhängnis*) à laquelle sont restées soumises « depuis les Grecs jusqu'à nos jours toute méditation sur l'art et l'œuvre d'art, toute théorie de l'art et toute esthétique »<sup>2</sup>. En



---

1. Martin Heidegger, *De l'origine de l'œuvre d'art. Première version inédite (1935)*, tr. fr. E. Martineau, s. l., Authentica, 1987. En ce qui concerne les conférences de 1936, on se référera à la traduction de Wolfgang Brokmeier publiée dans les *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1980 (nouv. éd.).

2. *Id.*, *De l'origine de l'œuvre d'art. Première version inédite (1935)*, *op. cit.*, p. 52-53.





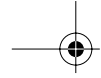
quelques lignes, très allusives, il déconstruit le concept platonico-aristotélicien de *tekhnè* et les catégories qui, selon lui, s'y ordonnent, en particulier les catégories d'« allégorie » et de « symbole ». Le propos, comme on sait, sera repris dans l'introduction des conférences de 1936 ; mais on a là aussi bien, sous forme d'esquisse, le programme qui sera développé, à peu près à la même époque, dans le premier des cours sur Nietzsche : « La volonté de puissance en tant qu'art » et, plus précisément, dans la leçon consacrée aux six moments fondamentaux de l'histoire de l'esthétique occidentale<sup>1</sup>.

Voici, dans l'ébauche de 1935, le résultat de l'analyse :

Ainsi les distinctions entre forme et matière, entre contenu et teneur (*Inhalt und Gehalt*), d'une part, figure (*Gestalt*) et idée, d'autre part, forment-elles depuis lors [depuis les Grecs] l'armature de toute saisie de l'œuvre d'art. Et si fatalité il y a, elle consiste précisément en ce que ces distinctions sont toujours correctes et toujours attestables à même l'œuvre ; car celle-ci se laisse toujours *aussi* considérer comme une chose apprêtée présentant (*darstellen*) une « teneur spirituelle ». L'art devient ainsi la représenta-

1. Cf. M. Heidegger, *Nietzsche I*, tr. fr. P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1971.





tion (*Darstellung*) de quelque chose de supra-sensible dans une matière sensible soumise à une forme<sup>1</sup>.

C'est sur ce résultat que vient alors se greffer l'accusation, formulée dans le plus pur style de la « décision » et avec une netteté que, à ma connaissance, on ne retrouve nulle part ailleurs :

Seulement, l'œuvre d'art ne présente jamais rien (*das Kunstwerk stellt nie etwas dar*), et cela pour cette simple raison qu'elle n'a rien à présenter, étant elle-même ce qui crée tout d'abord ce qui entre pour la première fois grâce à elle dans l'ouvert (*ins Offene*)<sup>2</sup>.

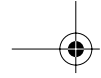
Avant de m'engager dans la moindre tentative d'élucidation, je voudrais, si vous-mêmes le voulez bien, faire quatre remarques – à titre préliminaire :

1. *Darstellung* (« présentation » ou « représentation », mais au sens français de « représenter », qui veut dire : rendre présent) traduit en allemand, au moins depuis Friedrich Schlegel, le grec *mimèsis* dans sa signification prétendument « authentique », c'est-à-dire non dépréciative ou

1. *Id.*, *De l'origine de l'œuvre d'art. Première version inédite* (1935), *op. cit.*, p. 52-53.

2. *Ibid.*, *loc. cit.*



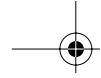


péjorative, ou non contaminée par sa transcription latine en *imitatio*, terme pour lequel l'allemand, comme le français du reste lorsqu'il ne se contente pas du vocable latin, dispose d'un tout autre lexique : *Nachahmung*, par exemple, *Abbildung*, *Nachbildung*, *Nachdichtung*, *Nachäffung*, etc. : ce sont des équivalents de nos « reproduction », « copie », « reduplication », « singerie », voire « semblance » ou « ressemblance ». J'y reviendrai. (*Nach* et *ab* trahissent vraisemblablement une mécompréhension du latin *re*, dont l'interprétation française, bien antérieure à Descartes, n'est certainement pas innocente.) L'exemple fameux du temple grec, dans la deuxième des conférences de 1936, est introduit par ces mots : « Un bâtiment, un temple grec, n'est à l'image de rien (*bildet nichts ab*)<sup>1</sup>. » Rien d'aussi risqué, ou contestable, dans la version de 1935. En revanche, à propos de la statue du dieu, « que lui consacre le vainqueur lors des jeux » – exemple autrement significatif si l'on pense à Hegel (l'art « classique »), ou à l'« olympisme » de l'époque –, il est dit, et il faudra nous en souvenir :

Elle est tout sauf une image (*Bild*), chargée de simplement faire connaître l'aspect du dieu

1. M. Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art », dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, *op. cit.*, p. 44.





– *cela, nul ne le sait* –, mais une œuvre qui « est » le dieu même, le laisse devenir présent et aborde tout homme, dégageant aussi bien à son être propre celui qui consacre <sup>1</sup>.

2. *Das Offene*, l'« ouvert », ce mot reçu de Hölderlin mais sans la médiation de Rilke, est l'une des façons de désigner, non de traduire (sinon ce serait à terme la révélation entière ou l'apocalypse), l'*alèthéia*, la vérité comme décèlement, découverte, désabritement, hors-retrait, etc. Ou même dévoilement, si l'on y tient – et on le peut. L'atteste, entre autres, ce bref passage de la même version première, qu'il suffit de citer :

Dans cette disjonction conjoignante du litige [il s'agit du *polémos* entre terre et monde, *phusis* et *tekhne*] s'ouvre un ouvert (*öffnet sich ein Offenes*). Nous l'appelons le *Là* (*das Da*). Il est l'espace de jeu éclairci où, pour la première fois, s'engage et apparaît l'étant singulier en tant qu'ainsi ou ainsi manifeste. Cet être-ouvert du *Là* (*diese Offenheit des Da*) est l'essence de la *vérité*. Les Grecs la nommèrent *a-lèthéia* [hors-retrait : *Un-Verborgenheit*] <sup>2</sup>.

1. *Id.*, *De l'origine de l'œuvre d'art. Première version inédite* (1935), *op. cit.*, p. 26-27. (Je souligne.)

2. *Ibid.*, p. 34-35.





Mais, si tel est bien le sens de l'ouvert, il est alors tout à fait clair que ce qui autorise la mise en cause de la *mimèsis*, de la *Darstellung*, c'est la détermination de l'œuvre d'art comme lieu ou site de l'ouvert, *Da* du *Sein*. Je passe sur le fait qu'à la même époque Heidegger en dit autant de l'État (de la *polis*) ou du « sacrifice essentiel », ce qui est loin pourtant d'être indifférent. Pour ce qui m'intéressera tout d'abord ici, je me contenterai de remarquer que le débordement de la *mimèsis* oscille étrangement, comme aux tout premiers temps de l'idéalisme spéculatif (Hölderlin, Schelling), entre un propos de type transcendantal – l'œuvre d'art est la condition de possibilité de la manifestation de l'étant comme tel ; elle est « apophantique » – et, puisque Heidegger utilise bien le mot de « créer » (*schaffen*) (« l'œuvre d'art [...] étant elle-même ce qui crée tout d'abord ce qui entre pour la première fois grâce à elle dans l'ouvert »), un discours de type proprement spéculatif ou métaphysique, voire « théologique », où, moyennant la transgression délibérée de l'interdit kantien, l'œuvre d'art est considérée comme l'effectuation de l'intuition intellectuelle (de l'*intuitus originarius*, en droit réservé à Dieu seul), en sorte que, paradoxe absolu, elle rend, et elle seule, « possible l'impossible », selon la formule que risque

