

MARTIN HEIDEGGER ET L'ORIGINE DE L'OEUVRE D'ART

par

Jean-Marie SAUVAGE,
Docteur en philosophie, professeur de
culture générale à l'Ecole Régionale des
Beaux-Arts de Valence

Conférence donnée le 22 Février 1993 au musée de
Valence dans le cadre du cycle *Art et Philosophie*
organisé par l'association A Propos de...

ASSOCIATION "A PROPOS DE" 4, PLACE DES ORMEAUX - 26000 VALENCE - TEL : 75.79.20.80



PROPOS DE

L'auteur développe librement une opinion qui n'engage que lui-même.

Toute représentation ou reproduction, totale ou partielle, de la présente conférence est interdite sans l'autorisation de son auteur.

**© Association A Propos de..., juin 1995.
4, place des Ormeaux, 26 000 VALENCE
Tel. 75 79 20 80**

Jean-Marie Sauvage : Conférence au musée de Valence du 22.02.1993

MARTIN HEIDEGGER : L'ORIGINE DE L'OEUVRE D'ART

La pièce - pièce à conviction, jamais sans conviction - que nous avons l'honneur de jouer devant vous ce soir, comporte plusieurs personnages :

- Van Gogh, tout d'abord, qui nous montre ses chaussures, en toute simplicité.
- Heidegger, le penseur de Fribourg, qui nous parlera de l'oeuvre d'art et de son origine et qui fera des souliers peints par Van Gogh des souliers de paysan, voire de paysanne.
- Schapiro, Meyer Schapiro pour être précis et ne pas le confondre avec ses homonymes, historien de l'art de son état, qui fera, quant à lui et en opposition à Heidegger, des souliers peints par Van Gogh, des souliers de citadin, et pas de n'importe quel citadin, des souliers de citadin de la grande ville, des souliers de Parisien, les souliers de Van Gogh lui-même !
- Cézanne, le peintre épistolier, qui, dans une lettre à son ami le peintre Emile Bernard, décidera le 23 octobre 1905 de s'acquitter envers celui-ci d'une dette, et qui plus est d'une dette dicible, à savoir "la vérité en peinture".
- Jacques Derrida enfin qui, à la suite de Hubert Damisch, reprend le mot de Cézanne pour nous parler - entre autres - des enjeux de l'opposition Heidegger/Schapiro concernant les célèbres souliers.

Lever de rideau

ACTE I

Personnages : Van Gogh, Heidegger.

1935. Avec la conférence de Heidegger sur L'origine de l'oeuvre d'art s'inaugure une forme de pensée qui sera essentiellement tournée vers l'oeuvre d'art, qu'elle soit architecturale, sculpturale, picturale, auditive, verbale ou écrite. Cette conférence deviendra le premier texte des Holzwege, traduit en français par Wolfgang Brokmeier sous le titre Chemins qui ne mènent nulle part et toujours disponible aux Editions Gallimard en collection de poche.

En exergue de ce recueil, un petit texte de Heidegger qui nous dit que "... Dans la forêt, il y a des chemins qui, le plus souvent encombrés de broussailles, s'arrêtent soudain dans le non-frayé."

"On les appelle Holzwege."

"Chacun suit son propre chemin, mais dans la même forêt. Souvent, il semble que l'un ressemble à l'autre. Mais ce n'est qu'une apparence."

"Bûcherons et forestiers s'y connaissent en chemins. Ils savent ce que veut dire : être sur un Holzweg, sur un chemin qui ne mène nulle part." (1)

Un Holzweg n'est donc pas, comme on pourrait le croire au premier abord, un chemin sans issue dans lequel on se serait fourvoyé et qui ferait que, par lui et à cause de lui, nous aurions fait fausse route. Un Holzweg est, comme son nom le dit bien en allemand, un chemin (Weg) qui ne mène nulle part ailleurs que dans le bois (Holz).

Ce sont donc des chemins de traverse qui nous mènent hors des sentiers, battus et rebattus, de la pensée métaphysique qui va d'Athènes à Berlin : je vous parle bien évidemment ici de Platon et de Hegel dont le premier voulait, au livre X de sa République, bannir les poètes de la Cité parce qu'il pensait que la poésie ne pouvait que produire un effet désastreux sur les âmes, et le second, le terminus, qui faisait de l'art le niveau de le plus bas de la connaissance, comme l'a bien dit Roland dans sa dernière conférence, bien en-dessous de la religion et encore plus de la philosophie.

Et pourtant, et pour faire lien, lien ténu au noeud gordien, Heidegger, pour n'en être pas hégélien, n'en est pas moins un de ses lecteurs attentifs et sur lequel il a beaucoup médité, comme nous le rappelait Roland la dernière fois.

En témoigne ici ce texte de la postface de la conférence même dont il est question ce soir -est-il besoin de le rappeler ?- "L'origine de l'oeuvre d'art", et dont je vous ai extrait les passages qui me semblent les plus significatifs en ce qui nous concerne par rapport à ce que nous avons dit :

"Dans la méditation la plus vaste -parce que pensée à partir de la métaphysique- que l'Occident possède concernant l'essence de l'art, dans les Leçons sur l'Esthétique de Hegel, nous pouvons lire :

<<"Pour nous, l'art n'est plus le mode suprême dans lequel la vérité se procure existence" (Oeuvres complètes, X,1, p. 134). "On peut bien espérer que l'art va toujours davantage s'élever et s'achever, mais sa forme a cessé d'être l'exigence suprême de l'Esprit" (ibid., p. 135). "Sous tous ces rapports, et pour ce qui est de sa destination suprême, l'art est et demeure quelque chose de passé" (X, 1, p.16).>>

"On ne peut guère esquiver cette parole et tout ce qu'elle recèle, en opposant à Hegel que, depuis la dernière lecture de son Esthétique -hiver 1828-1829 à l'Université de Berlin- on a vu naître maintes nouvelles oeuvres d'art et tendances artistiques. Hegel n'a jamais prétendu nier cette possibilité. Ce qui reste, c'est la question de savoir si l'art est encore, ou s'il n'est plus une manière essentielle d'avènement de la vérité qui décide de notre Dasein historial (2). Et s'il ne l'est plus, la question reste toujours de savoir pourquoi."

"Cependant, le dernier mot sur cette parole de Hegel n'a pas encore été dit ; car derrière cette parole, il y a toute la pensée occidentale depuis les Grecs. Cette pensée correspond à une vérité (...) déjà advenue. Le dernier mot sera dit -à supposer qu'il doive l'être- à partir de cette vérité (...) elle-même et à propos d'elle. Mais d'ici là, la parole de Hegel reste valable. C'est précisément pour quoi la question est nécessaire de savoir si la vérité que cette parole énonce est définitive et ce qui s'ensuit s'il en est ainsi."

"De telles questions, qui nous concernent de façon tantôt fortuite, tantôt précise et directe, nous ne pouvons les poser que si, auparavant, nous méditons l'essence de l'art lui-même. Nous tentons de faire quelques pas en posant la question de l'origine de l'oeuvre d'art. Il s'agit surtout

de bien voir le caractère d'oeuvre de l'oeuvre. Ce qui signifie ici que le mot d'origine est pensé à partir de l'essence de la vérité."

"La vérité dont il est question ne fait pas un avec ce qu'on connaît ordinairement sous ce nom, et que l'on assigne à la connaissance et à la science comme une qualité, pour la distinguer du Beau et du Bien qui fonctionnent comme les valeurs du comportement non théorique."

"(...) La vérité est la vérité de l'être. La Beauté ne se rencontre pas à côté de cette vérité : car lorsque la vérité se met en l'oeuvre, elle apparaît. C'est l'apparaître qui, en tant que cet être de la vérité à l'oeuvre dans l'oeuvre, est la beauté. Ainsi le beau appartient-il à l'événement de l'avènement à soi de la vérité. (...). (...) pour le monde déterminé à l'occidentale (...) une étrange concordance de la vérité et de la beauté se révèle secrètement. A la transformation de l'essence de la vérité, correspond une histoire du déploiement de l'art occidental. Ce dernier est aussi peu compréhensible à partir de la beauté prise en soi qu'à partir de l'expérience vécue, à supposer que le concept métaphysique de l'art puisse seulement atteindre l'essence de l'art." (3)
Voyons donc maintenant comment ce fin lecteur de Hegel qu'est Heidegger approchera, quant à lui, l'art dans sa vérité, et en quoi ce qu'il en dire se différenciera de la pensée subtile de son si illustre prédécesseur.

La conférence de Heidegger sur l'origine de l'oeuvre d'art se divisant en trois parties :

- 1 - La chose et l'oeuvre,
- 2 - L'oeuvre et la vérité,
- 3 - La vérité et l'art,

nous les étudierons donc successivement selon leur ordre d'apparition, après avoir précédemment introduit à ce dont il est ici question, ainsi que Heidegger le fait lui-même.

Qu'entendre donc d'abord, afin d'éclaircir le titre même de la conférence, par "origine" ? Qu'est-ce que ce mot signifie et plus particulièrement, qu'est-ce que ce mot signifie précisément ici, en ce qui concerne notre sujet ? "L'origine", nous dit Heidegger, "signifie ici ce à partir de quoi et ce par où la chose est ce qu'elle est, et comme elle l'est." (4).

A la différence de ce qu'est une chose en son être même, et que nous appelons son essence, l'origine d'une chose c'est la provenance de son essence elle-même quant à son fond le plus ultime. L'origine primordiale, par exemple, en ce qui concernent l'artiste et l'oeuvre d'art, est ce d'où l'artiste et l'oeuvre d'art tiennent leur nom, à savoir l'art. Ce qui fait que la question de l'origine de l'oeuvre d'art devient celle de l'essence de l'art, c'est-à-dire de l'art en ce qui concerne son être même. Mais l'art se trouve dans l'oeuvre d'art et on croit donc le saisir à partir des oeuvres d'art, mais comment sait-on qu'il s'agit d'oeuvres d'art si l'on ne sait pas d'abord ce qu'est l'art ? Nous tombons dans un cercle vicieux : nous voulons saisir ce qu'est l'art à partir de l'oeuvre, mais ce qu'est l'oeuvre, nous ne pouvons le penser qu'à partir de l'essence de l'art. Il nous faut cependant parcourir ce cercle. C'est, si je puis m'exprimer ainsi, un cercle incontournable, et, nous dit Heidegger, "s'engager sur un tel chemin est la force, y rester est la fête de la pensée, étant admis que penser soit un métier." (5).

Pour découvrir l'essence de l'art se trouvant dans l'oeuvre, il faudra nous interroger sur l'oeuvre dans son être même. Et nous nous apercevrons alors que les oeuvres sont présentes au monde au même titre que les choses. "La toile est accrochée au mur comme un fusil de chasse ou un chapeau. Un tableau, par exemple celui de Van Gogh qui représente une paire de chaussures de paysan, voyage d'exposition en exposition. On expédie les oeuvres comme le charbon de la

Ruhr ou les troncs d'arbres de la Forêt Noire. Les hymnes de Hölderlin étaient, pendant la guerre, emballés dans le sac du soldat comme les brosses et le cirage. Les quatuors de Beethoven s'accumulent dans les réserves des maisons d'édition comme les pommes de terre dans la cave."

"Toutes les oeuvres sont ainsi des choses par un certain côté" (6).

Nous voudrions bien saisir la réalité immédiate et entière de l'oeuvre d'art ; car ce n'est qu'ainsi que nous trouverons en elle l'art en sa véritable réalité.

Il nous faut donc considérer d'abord le côté chose de l'oeuvre. Pour cela, il est nécessaire de savoir d'une façon suffisamment claire ce qu'est une chose. C'est alors seulement que nous pourrions dire si l'oeuvre d'art est une chose, mais une chose dont autre chose encore fait partie, ou bien si l'oeuvre est d'une façon générale autre chose, sans jamais être une chose." (7)

1 - La chose et l'oeuvre

Qu'est-ce qu'une chose ? ou dit autrement : quelle est l'essence de la chose, qu'est-ce qui caractérise la chose en son être même ? Le mot "chose" désigne "tout ce qui n'est pas rien. En ce sens, l'oeuvre d'art est une chose" (8) dans la mesure où elle n'est pas rien. C'est donc la matérialité des choses qui leur donne leur consistance et leur fermeté. "La consistance d'une chose consiste précisément en ce qu'une matière consiste avec une forme." (9). Ce concept de chose nous met donc "en état de répondre à la question concernant le caractère de chose dans l'oeuvre d'art. Le côté chose de l'oeuvre, c'est manifestement la matière en laquelle elle consiste. La matière, c'est le support et le champ d'action de la création artistique." (10). Mais il faut aussi se méfier de ce concept qui représente la chose comme matière informée, car "la distinction entre matière et forme sert (...) de schéma conceptuel par excellence pour toute théorie de l'art et toute esthétique." (11)

Or, ce qui est soumis au règne métaphysique de la forme et de la matière est toujours le produit d'une fabrication. Ce produit révèle "une parenté avec l'oeuvre d'art, dans la mesure où il est fabriqué de main d'homme. Mais à son tour, l'oeuvre d'art, par cette présence se suffisant à elle-même qui est le propre de l'oeuvre, ressemble plutôt à la simple chose reposant en cette espèce de gratuité que son jaillissement naturel lui confère." (12). Le produit se situe donc "de façon singulière dans l'intervalle entre la chose et l'oeuvre (...)" (13).

"Mais quel est le chemin qui conduit à ce qu'il y a de proprement produit dans le produit ? Comment expérimenter ce qu'est le produit en vérité ?"

"Comme exemple", nous dit Heidegger, "prenons un produit connu : une paire de souliers de paysan. (...). C'est la paysanne aux champs qui porte les souliers. Là seulement, ils sont ce qu'ils sont. (...). D'après la toile de Van Gogh, nous ne pouvons même pas établir où se trouvent ces souliers. Autour de cette paire de souliers de paysan, il n'y a rigoureusement rien où ils puissent prendre place : rien qu'un espace vague. Même pas une motte de terre provenant du champ ou du sentier, ce qui pourrait du moins indiquer leur usage. Une paire de souliers de paysan, et rien de plus. Et pourtant..."

"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 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. A 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. A 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-même."

"Tout cela, peut-être que nous ne le lisons que sur les souliers du tableau. La paysanne, par contre, porte tout simplement les souliers. Mais ce "tout simplement" est-il si simple ? Quand, tard au soir, la paysanne bien fatiguée, met de côté ses chaussures ; quand chaque matin à l'aube elle les cherche, ou quand, au jour de repos, elle passe à côté d'elles, elle sait tout cela, sans qu'elle ait besoin d'observer ou de considérer quoi que ce soit. L'être-produit du produit réside bien dans son utilité. Mais celle-ci à son tour repose dans la plénitude d'un être essentiel du produit. Nous l'appelons la solidité. Grâce à elle, la paysanne est confiée par ce produit à l'appel silencieux de la terre ; grâce au sol qu'offre le produit, à sa solidité, elle est soudée à son monde. Pour elle, et pour ceux qui sont avec elle comme elle, monde et terre ne sont là qu'ainsi : dans le produit." (14)

C'est donc par l'oeuvre d'art que nous avons pu savoir "ce qu'est en vérité la paire de souliers" (15). "(...) l'oeuvre n'a nullement servi, comme il pourrait sembler d'abord, à mieux illustrer ce qu'est un produit. C'est bien plutôt l'être-produit du produit qui arrive, seulement par l'oeuvre et seulement dans l'oeuvre, à son paraître." (16). "La toile de Van Gogh est l'ouverture de ce que le produit, la paire de souliers de paysan, est en vérité" et qui fait ainsi "apparition dans l'éclosion de son être." (17). "Ce qu'est le produit", une oeuvre donc "nous l'a dit. Pour ainsi dire en sous-main, s'est dévoilé par là-même ce qui, dans l'oeuvre, est proprement à l'oeuvre : (...) l'avènement de la vérité." (18). L'art est donc "la mise en oeuvre de la vérité. Qu'est donc la vérité elle-même, pour s'accomplir de temps en temps comme art ? Et qu'est-ce que cette mise en oeuvre ?" (19).

2 - L'oeuvre et la vérité

"L'oeuvre veut arriver par les mains de l'artiste à son immanence pure. Dans le grand art, et c'est du grand art seulement qu'il est ici question, l'artiste reste, par rapport à l'oeuvre, quelque chose d'indifférent, à peu près comme s'il était un passage pour la naissance de l'oeuvre, qui s'anéantirait lui-même dans la création." (20). Quant à "l'affairement autour des oeuvres d'art, si poussé et si désintéressé qu'il soit, il n'atteint jamais les oeuvres que dans leur être-objet. Mais l'être-objet n'est pas l'être-oeuvre" (21), et l'oeuvre est-elle d'ailleurs "encore une oeuvre, si elle est placée en dehors de tout rapport" ? (22). Qu'en est-il donc de l'oeuvre en égard à la vérité ? "Pour nous familiariser avec ce qui, dans la question est mis en question", nous dit Heidegger, "il est nécessaire de rendre à nouveau visible l'avènement de la vérité. Nous choisissons à cet effet et à dessein une oeuvre qu'on ne compte pas parmi les oeuvres de l'art figuratif."

"Un bâtiment, un temple grec, n'est à l'image de rien. Il est là, simplement, debout dans l'entaille de la vallée. Il renferme en l'entourant la statue du dieu et c'est dans cette retraite qu'à travers le péristyle il laisse sa présence s'étendre à tout l'enclos sacré. Par le temple, le Dieu peut être présent dans le temple. Cette présence du Dieu est, en elle-même, le déploiement et la délimitation de l'enceinte en tant que sacrée. Le temple et son enceinte ne se perdent pas et

ramène autour d'elle l'unité des voies et des rapports, dans lesquels naissance et mort, malheur et prospérité, victoire et défaite, endurance et ruine donnent à l'être humain la figure de sa destinée."

"Sur le roc, le temple repose sa constance. Ce "reposer sur" fait ressortir l'obscur de son support brut et qui pourtant n'est là pour rien. Dans sa constance, l'oeuvre bâtie tient tête à la tempête passant au-dessus d'elle, démontrant ainsi la tempête elle-même dans toute sa violence. L'éclat et la lumière de sa pierre, qu'apparemment elle ne tient que par la grâce du soleil, font ressortir la clarté du jour, l'immensité du ciel, les ténèbres de la nuit. Sa sûre émergence rend ainsi visible l'espace invisible de l'air. La rigidité inébranlable de l'oeuvre fait contraste avec la houle des flots de la mer, faisant apparaître, par son calme, le déchaînement de l'eau. L'arbre et l'herbe, l'aigle et le taureau, le serpent et la cigale ne trouvent qu'ainsi leur figure d'évidence, apparaissant comme ce qu'ils sont. Cette apparition et cet épanouissement même, et dans leur totalité, les Grecs les ont nommés très tôt phusis. Ce nom éclaire en même temps ce sur quoi et en quoi l'homme fonde son séjour. Cela, nous le nommons la Terre. De ce que ce mot dit ici, il faut écarter aussi bien l'image d'une masse matérielle déposée en couches que celle, purement astronomique, d'une planète. La Terre, c'est le sein dans lequel l'épanouissement reprend, en tant que tel, tout ce qui s'épanouit. En tout ce qui s'épanouit, la Terre est présente en tant que ce qui héberge."

"Debout sur le roc, l'oeuvre qu'est le temple ouvre un monde et, en retour, l'établit sur la terre, qui, alors seulement, fait apparition comme le sol natal (heimatlicher Grund). Car jamais les hommes et les animaux, les plantes et les choses ne sont donnés et connus en tant qu'objets invariables, pour fournir ensuite incidemment au temple, qui serait venu lui aussi, un jour, s'ajouter aux autres objets, un décor adéquat (...)."

"C'est le temple qui, par son instance, donne aux choses leur visage, et aux hommes la vue sur eux-mêmes." (23)

"Etre-oeuvre signifie donc : installer un monde." (24)

"Une pierre n'a pas de monde. Les plantes et les animaux, également, n'ont pas de monde, (...) 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 (...)" (25). "L'oeuvre maintient ouvert l'ouvert du monde" (26). "Mettre en place un monde et faire-venir la terre", au sens où ce mot a été précédemment défini, "sont deux traits essentiels de l'être-oeuvre de l'oeuvre." (27).

Dans la peinture de Van Gogh, par exemple, "la vérité advient". Cela signifie que "dans le devenir-manifeste de l'être-produit des souliers (...), monde et terre en leur jeu réciproque, parviennent à l'éclosion" (28), car dans l'oeuvre "c'est la vérité qui est à l'oeuvre, et non pas seulement quelque chose de vrai", la beauté est un mode d'éclosion de cette vérité qui se manifeste par la "lumière du paraître ordonnée en l'oeuvre." (29).

Mais "qu'est donc la vérité, pour pouvoir advenir ou même pour devoir advenir comme art ?" et "dans quelle mesure y-a-t-il enfin de l'art ?" (30).

3 - La vérité et l'art

La réalité de l'oeuvre s'est donc définie à partir de l'avènement de la vérité et cet avènement a été pensé dans son rapport à la terre et au monde. Dans l'oeuvre, c'est l'avènement même de la

vérité qui est à l'oeuvre. Mais comme "dans le mot oeuvre nous entendons ouvrage", ce qu'il y a de "proprement oeuvre dans l'oeuvre réside donc dans le fait d'avoir été créé par l'artiste" (31). Il faut donc "consentir -par la force des choses- à prendre en considération l'activité même de l'artiste, pour trouver l'origine de l'oeuvre d'art", "la tentative pour déterminer l'être-oeuvre à partir de l'oeuvre seulement" s'étant "avéré impraticable" (32).

Nous pensons donc la création de l'oeuvre en tant que production. Mais "en quoi (...) la production en tant que création se différencie-t-elle de la production sous forme de fabrication ?" (33). "(...) les Grecs, qui, pour sûr, s'y entendaient en chose de l'art, usaient du même mot tekné pour métier aussi bien que pour art, et appelaient du même nom de teknitès l'artisan ainsi que l'artiste." (34).

Mais "tekné ne signifie ni travail artisanal, ni travail artistique, ni surtout travail technique au sens moderne. Tekné ne signifie jamais quelque genre de réalisation pratique. Ce mot nomme bien plutôt un mode du savoir. Savoir, c'est avoir vu, au sens large de voir (...)" (35) et l'essence du savoir repose, pour la pensée grecque, dans l'alétheia, c'est-à-dire dans la vérité pensée comme ouverture, au sens baudelairien, par exemple, lorsque celui-ci parle de "s'ouvrir à l'harmonie native du monde" ou au sens de l'expression allemande "das Licht der Welt erblicken" : "découvrir la lumière du monde" (en parlant de la naissance), ou encore, dit en français : "voir le jour". Là où, dans une production, on trouve cette ouverture, "une telle production, nous l'appelons création (das Schaffen)" (36).

Permettre ainsi à l'oeuvre d'être une oeuvre dans son rapport fondamental et originel à la décloison de la vérité pensée comme ouverture, Heidegger l'appellera la "Garde de l'oeuvre" (37). "(...) toujours, si tant est qu'elle soit oeuvre, l'oeuvre se rapporte aux gardiens, même et précisément lorsqu'elle ne fait que les attendre pour quérir et acquérir leur entrée dans sa vérité." (38). "La garde de l'oeuvre (...) fait entrer les hommes dans l'appartenance à la vérité advenant dans l'oeuvre, et fonde ainsi l'être avec les autres, les uns pour les autres (...) à partir de son rapport à l'ouvert." (39). "Quant au mode de la sauvegarde rigoureuse de l'oeuvre, l'oeuvre elle-même, et elle seule, le crée et l'indique par avance. (...). Lorsque des oeuvres sont offertes à la simple délectation esthétique, il ne s'ensuit pas encore qu'elles soient sauvegardées en tant qu'oeuvres."

"Bien au contraire : dès que l'éclatement (...) est amorti dans le domaine du connu, du courant et de l'érudit, l'industrie a déjà commencé de s'affairer autour des oeuvres. La scrupuleuse transmission des oeuvres à travers les siècles, les efforts scientifiques tentés pour leur récupération, tout cela ne peut plus jamais atteindre l'être-oeuvre lui-même et n'arrive qu'à en conserver le souvenir. Mais celui-ci peut encore offrir un séjour à partir duquel elle contribue à former encore, dans une certaine mesure, l'Histoire. Cependant, la réalité la plus propre de l'oeuvre n'est vraiment grosse d'un avènement que là où elle est gardée dans la vérité qu'elle-même fait advenir." (40)

"Les gardiens appartiennent aussi essentiellement à l'être-créé de l'oeuvre que les créateurs. Car c'est l'oeuvre qui rend possible, en leur essence, les créateurs ; c'est l'oeuvre qui, de par son essence, a besoin des gardiens. Si l'art est l'origine de l'oeuvre, cela veut dire qu'il fait surgir en son essence ce qui, dans l'oeuvre, s'appartient dans la réciprocité : la communauté des créateurs et des gardiens." (41)

C'est donc dans et par cette communauté que la vérité devient et advient dans l'art. Elle surgit alors comme poème. Mais, il faut prendre ici le mot "poème" dans son sens grec de poiéma, mot qui dérive du verbe poiéin signifiant "faire", "créer". Et dans ce sens le peintre, le sculpteur sont également des poètes puisque ce sont des créateurs, puisqu'en créant, par leurs oeuvres, ils ouvrent un monde, ils ouvrent au monde.

Il y a toutefois une nuance à apporter, car pour Heidegger "la langue elle-même est Poème au sens essentiel. Or la langue est l'avènement où, pour l'homme (...), le Poème au sens restreint, est le Poème le plus originel au sens propre" car "c'est la poésie qui advient à elle-même dans la langue parce que celle-ci garde en elle l'essence originelle du Poème. Par contre, l'architecture et la sculpture n'adviennent jamais que dans l'ouvert du dire et du nommer : elles en sont régies et guidées. (...). Elles sont -chacune pour soi- un propre Poème à l'intérieur de l'éclaircie (...) déjà advenue, bien que totalement inaperçue, dans la langue." (42).

"Une telle méditation ne saurait forcer le devenir de l'art. Mais ce savoir méditatif est une préparation préalable et par conséquent indispensable pour son devenir. Seul un tel savoir prépare à l'oeuvre son espace, aux créateurs leur voie, aux gardiens leur site."

"En un tel savoir, qui ne peut croître que lentement, se décide si l'art peut être une origine et s'il doit alors être un devancement, ou bien s'il ne restera qu'une défroque que nous traînons derrière nous, phénomène culturel devenu courant comme les autres."

"Savons-nous, c'est-à-dire respectons-nous l'essence de l'origine ? ou bien, dans notre attitude envers l'art, ne nous réclamons-nous plus que de connaissances érudites de choses passées ?" (43)

En voulant savoir si "l'art est encore, ou s'il n'est plus une manière essentielle et nécessaire d'avènement de la vérité (...)" (44) Heidegger a posé le problème de l'art d'une manière totalement autre que Hegel. En remontant à sa source grecque, pré-métaphysique, pré-dialectique donc également par voie de conséquence, par ce qu'il appelle un Schritt zurück, et que ses traducteurs français traduisent par le "pas qui rétrocede", une sorte de "reculer pour mieux sauter", Heidegger a redonné vie et sens à l'oeuvre en la pensant originellement comme ouverture et lieu de vérité.

Mais d'autres aventures nous attendent encore, notamment celle où l'on verra l'historien d'art Meyer Schapiro tentant de récupérer cette paire de chaussures qui, selon lui, n'appartiendrait pas à un paysan mais à un homme de la ville, à un peintre parisien nommé Van Gogh..

Rideau

ACTE II

PERSONNAGES : Van Gogh, Schapiro, Heidegger.

Dans le recueil d'articles de Meyer Schapiro intitulé Style, artiste et société et publié en traduction française dans la collection "Tel" Gallimard, celui qui s'intitule "L'objet personnel, sujet de nature morte" a été écrit et pensé "à propos d'une notation de Heidegger sur Van Gogh". Heidegger a d'ailleurs fait une autre allusion au tableau de Van Gogh dans son Introduction à la métaphysique, traduite en français par Gilbert Kahn, à la page 46 de l'édition

Gallimard pour être précis, et Schapiro le sait puisqu'il le cite à la note 2 de la page 350 du livre précité :

"Une paire de gros godillots de paysan, rien d'autre. L'image ne reproduit rien à proprement parler. Cependant, on se trouve tout de suite seul avec ce qui est là, comme si soi-même tard un soir d'automne, quand charbonnent les derniers feux de pommes de terre, on rentrait fatigué des champs avec la pioche sur l'épaule."

Voici ce que nous dit Schapiro en ce qui concerne l'essentiel de sa prise de position par rapport à Heidegger :

"Parmi les toiles exposées à l'époque où Heidegger rédigeait son essai, le catalogue de La Faille a répertorié huit tableaux de Van Gogh qui représentent des chaussures. (Cf. n° 54 ; n° 63, fig. 64 ; n° 255, fig. 248 ; n° 331, fig. 249 ; n° 332, fig. 250 ; n° 333, fig. 251 ; n° 461, fig. 488 ; n° 607, fig. 597)." (On est loin ici du style de Heidegger). "Dans seulement trois de ces toiles, nous pouvons distinguer cette "obscurité intime du creux de la chaussure" qui sollicite si vivement la pensée évocatrice du philosophe (n° 255, 332, 333). Or, il est clair que l'artiste a peint là non pas des souliers de paysan, mais ses propres chaussures. Ce pourraient être des souliers qu'il aurait portés en Hollande. Mais les toiles ont été peintes pendant le séjour que Van Gogh effectua à Paris, en 1886-1887 : l'une d'entre elles porte cette date "-87" (n° 333, et est signée "Vincent -87". De la période antérieure à 1886, au cours de laquelle il peignit des souliers hollandais, demeurent deux toiles représentant des chaussures -une paire de galoches bien propres, posées sur une table à côté d'autres objets (n° 54 et 63). Plus tard, à Arles, ainsi qu'il écrivit dans une lettre à son frère, datée d'août 1888, il peignit "une paire de vieux souliers" qui étaient évidemment les siens (n° 461 ; Correspondance complète..., Paris, 1960, lettre n° 529, vol. III, p. 182). Il fait mention d'une seconde "nature morte de vieux souliers de paysan" dans une lettre de septembre 1888, adressée au peintre Emile Bernard ; mais on ne découvre là ni la "fatigue des pas du labeur", ni "l'obscurité intime du creux" évoquées par la description de Heidegger (n° 607 ; Correspondance complète, vol. III, lettre n° B18 F, p. 225)."

"En réponse à la question que je lui avais adressée, le professeur Heidegger a aimablement précisé" dans sa lettre du 6 mai 1965, "que le tableau auquel il se référait était l'un de ceux qu'il avait pu voir au cours d'une exposition de mars 1930 à Amsterdam. Il paraît clair qu'il devait s'agir du tableau n° 255 du catalogue de La Faille" ; figurait, dans la même exposition une peinture représentant trois paires de souliers (F, n° 332, fig. 250) ; et il se pourrait que la vue de la semelle apparente d'un de ces souliers ait inspiré les réflexions du philosophe à ce propos. Néanmoins, pas plus l'aspect de ces deux toiles que celui de n'importe laquelle des six autres ne saurait nous permettre de dire qu'un tableau où Van Gogh a peint des souliers exprime l'être ou l'essence de la paire de chaussures d'une paysanne, ainsi que le rapport de celle-ci avec la nature et avec son travail. Il s'agit des chaussures de l'artiste, d'un homme qui, à cette période, résidait dans la ville, d'un citadin."

Et Schapiro d'ajouter :

"Le philosophe s'est malheureusement illusionné lui-même : de sa rencontre avec la toile de Van Gogh, il a tiré une émouvante série d'images, associant le paysan à la terre, mais il est évident que celles-ci n'expriment pas le sentiment intime extériorisé par le tableau, mais proviennent d'une projection perceptive de Heidegger qui lui est propre, où s'exprime sa

sensibilisation à ce qui se rattache à la glèbe, élément primordial de l'assise de la société. En fait, c'est lui qui "a tout dépeint ainsi, pour l'introduire dans le tableau." (45)

Mais tel ce dieu descendu des machines se cache ici encore un personnage clef : Deus ex machina ou Jacques Derrida entre en scène.

Rideau

ACTE III

PERSONNAGES : Cézanne, Van Gogh, Heidegger, Schapiro, Derrida.

Paul Cézanne (1839-1906), que l'on ne présente plus, dans une lettre à son ami le peintre et écrivain français Emile Bernard (1868-1941), que l'on présente encore et qui est un peintre qui s'est lié d'amitié avec Toulouse-Lautrec et Van Gogh, qui a étudié l'oeuvre de Cézanne, qui a travaillé avec Gauguin et qui pratiqua après 1905 une peinture académique et éclectique, dans une lettre donc à Emile Bernard datée du 23 octobre 1905 écrit (elle est courte et très importante : je me permets donc de vous la citer en entier) :

Aix, 23 octobre 1905

"Mon Cher Bernard,

Vos lettres me sont chères à un double point de vue, le premier purement égoïste puisque leur arrivée me tire de cette monotonie, qu'engendre la poursuite incessante du seul et unique but, ce qui amène dans les moments de fatigue physique une sorte d'épuisement intellectuel, et le second me permet de vous ressasser sans doute un peu trop l'obstination que je mets à poursuivre la réalisation de cette partie de la nature qui tombant sous nos yeux donne le tableau. Or la thèse à développer est (quelque soit notre tempérament, ou forme de puissance en présence de la nature, de donner l'image de ce que nous voyons, en oubliant tout ce qui a paru avant nous. Ce qui, je crois, doit permettre à l'artiste de donner toute sa personnalité, grande ou petite. -Or vieux, 70 ans environ-, les sensations colorantes, qui donnent la lumière sont chez moi cause d'abstractions qui ne me permettent pas de couvrir ma toile, ni de poursuivre la délimitation des objets quand les points de contact sont ténus, délicats, d'où il ressort que mon image ou tableau est incomplète. D'un autre côté les plans tombent les uns sur les autres, d'où est sorti le néo-expressionnisme qui circonscrit les contours d'un trait noir, défaut qu'il faut combattre à toute force. Or, la nature consultée nous donne les moyens d'atteindre ce but. -Je me suis bien rappelé que vous étiez à Tonnerre, mais les difficultés à m'installer font me livrer entièrement à la disposition de ma famille, qui en use pour chercher ses commodités en m'oubliant un peu.-

C'est la vie, à mon âge, je devrais avoir plus d'expérience et en user pour le bien général. Je vous dois la vérité en peinture et je vous la dirai.

Veillez faire agréer tous mes respects par Madame Bernard, les enfants je dois les aimer Saint Vincent de Paul étant celui auquel je dois le plus me recommander,

Votre vieux, Paul Cézanne.

Bonne poignée de main et bon courage.

L'optique se développant chez nous par l'étude nous apprend à voir."

Voilà. Il y a une vérité en peinture, et cette vérité est dicible et Cézanne veut s'en acquitter, comme on s'acquitte d'une dette, à son ami Emile Bernard. Bon. Et Derrida alors là-dedans, et Van Gogh, et Heidegger, et Schapiro ?

Alors voici donc que paraît en 1978, un livre de Jacques Derrida intitulé, en écho à la célèbre phrase de Cézanne via Hubert Damisch qui le reprend avant lui à sa manière et autrement, intitulé, disais-je, La vérité en peinture. Très beau livre, fin et profond, comme le sont tous les livres de Derrida et où il est question dans ses diverses parties de Kant, d'Adami, de Titus-Carmel et des souliers de Van Gogh. Ces souliers sont d'ailleurs l'objet de la dernière partie, je dirai même l'objet du délit, le corps du déli(re), l'objet de la restitution. Il a d'ailleurs pour titre "Restitutions", et porte un sous-titre humoristique : "De la vérité en peinture".

Et dans ce livre, dans ce beau livre, je le répète, de Jacques Derrida, publié en collection de poche "Champs"/Flammarion, on y apprend des choses bien subtiles.

D'abord qu'il faut s'acquitter d'une "dette plus ou moins fantomatique, restituer les chaussures, les rendre à qui de droit ; s'il s'agit de savoir d'où elles reviennent, de la ville (Schapiro) ou des champs (Heidegger) (...)" (46).

"Et ça revient, ce tout indissociable, cette chose-paire, des champs et à du paysan, voire de la paysanne. (...) L'autre, pas d'accord du tout, dit après mûre réflexion, trente-trois ans plus tard en exhibant les pièces à conviction (mais sans s'interroger au-delà et sans poser d'autre question) : non, il y a erreur et projection, sinon tromperie et faux-témoignage, ça revient, cette paire, de la ville."

"(...) ça revient, cette paire, de la ville, à du citadin et même à tel "man of the town and city", au signataire du tableau, à Vincent, porteur du nom de Van Gogh (...)" (47)

"Posons en axiome que le désir d'attribution est un désir d'appropriation. En matière d'art comme partout ailleurs (...). Non seulement : ça revient en propre à tel ou telle, au porteur ou à la porteuse (...) mais ça me revient en propre, par un bref chemin de détournement : l'identification, parmi beaucoup d'autres identifications, de Heidegger avec du paysan et de Schapiro avec du citadin, de celui-là avec du sédentaire enraciné, de celui-là avec de l'émigrant déraciné." (48)

"(...) qui croira que cet épisode est seulement une dispute théorique ou philosophique par l'interprétation d'une oeuvre ou de l'oeuvre d'art ? Voire une querelle entre experts pour l'attribution d'un tableau ou d'un modèle ? Schapiro, pour les restituer, dispute âprement les chaussures à Heidegger, au "professor Heidegger" qui aurait en somme voulu, par paysan interposé, les chausser, les remettre à ses pieds de terrien, avec ce pathos de l'"appel de la terre", du Feldweg ou des Holzwege qui, en 1935-36, ne fut pas étranger à ce qui poussa Goldstein" (celui à qui Schapiro a dédié l'article et qui lui montra l'écrit de Heidegger) "à entreprendre sa longue marche vers New York, via Amsterdam." (49)

Nous voilà donc maintenant au coeur de la question, au coeur du problème, l'incontournable question du politique.

Eh oui ! Heidegger a fait à sa manière l'apologie de la Heimat, du "pays natal", avec son lot terminologique approprié que le philosophe Théodor W. Adorno -entre autres- a analysé dans un article traduit en français sous le titre Jargon de l'authenticité. Eh oui ! Heidegger avait sa carte au Parti (carte NSDAP n° 312-589). Eh oui ! dans son oeuvre Le chemin de campagne, par exemple, on trouve des traces -c'est le cas de le dire- de cet attachement à ses racines, de cet amour du pays. Peut-on en déduire pour cela que l'oeuvre de Heidegger est nazie en son essence et dans son déploiement ? Je ne le crois pas. "Ce qui est sûr, c'est que", comme le dit le Professeur Pierre Trotignon dans son livre sur Heidegger paru aux P.U.F. en 1974, "la philosophie de Heidegger n'est pas le nazisme, qui recourait à d'autres prophètes et se passait de garanties philosophiques" ; il y a toutefois "des liens visibles entre cette philosophie et le mouvement général des idées et des événements dont est sorti le nazisme." (50). Cela Pierre Bourdieu le montrera très bien dans son livre L'ontologie politique de Martin Heidegger.

De passer de l'apologie de la Heimat par le nazisme à l'apologie de la Heimat dans les textes de Heidegger, puis de ces textes-là à sa pensée dans son ensemble, il y a un pas que je ne franchirai jamais. Preuve en est qu'un philosophe comme Emmanuel Levinas reconnaît avoir été influencé par sa pensée et qu'Hannah Arendt fut son élève, pour n'en citer que deux parmi les plus célèbres. On peut condamner l'homme (il se condamne d'ailleurs lui-même : "ich habe einen grossen Irrtum gemacht" : "J'ai commis une grande erreur (faute)"-) tout en reconnaissant la valeur de l'oeuvre.

Quoi qu'il en soit, Heidegger et Schapiro, chacun à leur manière, sont allés un peu vite dans cette affaire de restitution. Preuve en est ces quelques arguments tirés au fil des pages de mes pérégrinations derridiennes :

1 - Sait-on d'abord s'il s'agit vraiment d'une paire de chaussures, qu'elles soient de paysan, voire de paysanne ou de citadin, voire de parisien, voire de Van Gogh lui-même ? Etant donné qu'il ne suffit pas seulement d'être deux pour faire la paire mais qu'il faut encore que le deux ne soit pas dépareillé et qu'il y ait une chaussure gauche et une chaussure droite de même pointure.

2 - Que le recours de Heidegger "au "célèbre tableau" est d'abord justifié par une question sur l'être-produit et non sur l'oeuvre d'art", que c'est "comme en passant et après coup qu'on semblera parler de l'oeuvre en tant que telle. Au point où Heidegger propose de se tourner vers le tableau, il ne s'intéresse donc pas à l'oeuvre, seulement à l'être-produit dont des chaussures -n'importe lesquelles- fournissent un exemple." (51)

3 - Que "si l'attribution de la chose à du paysan est bien (...) imprudente et précipitée, on sait du moins que Heidegger aurait pu tenir, pour ce qui importait à l'analyse de l'être-produit, le même discours pour des souliers de ville (...)" (52).

4 - Que "la "même vérité", celle que présente le tableau, ce n'est pas pour Heidegger la vérité "paysanne", une vérité dont le contenu essentiel tiendrait à l'attribution (même imprudente) des chaussures à du paysan. La caractéristique "paysanne" reste ici secondaire. La "même vérité" pourrait être "présentée" par tout tableau à chaussures, voire toute expérience de chaussures et même de tout "produit" en général (...)" (53).

5 - Que "l'appartenance du produit "chaussures" ne renvoie pas (...) à tel ou tel monde. Ce qui est dit de l'appartenance au monde et à la terre vaut pour la ville et pour les champs. Non pas indifféremment mais également." (54)

6 - Que "Schapiro se méprend (...) sur la première fonction de la référence picturale". Qu'il méconnaît un argument heideggérien qui devrait ruiner d'avance sa propre restitution des chaussures à Van Gogh : l'art comme "mise en oeuvre de la vérité" n'est ni une "imitation", ni une "description" copiant le "réel", ni une "reproduction", qu'elle représente une chose singulière ou une essence générale. Car en revanche, tout le procès de Schapiro en appelle aux chaussures réelles : le tableau est censé les imiter, représenter, reproduire. Il faut alors en déterminer l'appartenance à un sujet réel ou prétendu tel, à un individu dont les extrémités, hors du tableau, ne doivent pas rester longtemps déchaussées." (55)

7 - Que "si Van Gogh a pu peindre des chaussures du passé, et s'il n'est pas prouvé que la forme soit exclusivement citadine, pourquoi n'aurait-il pas peint à Paris les souliers de paysan ?". Cet argument "veut nous faire croire qu'une fois à Paris Van Gogh ne pouvait plus peindre des souliers de paysan ni même d'autres souliers que les siens, ou les souliers de personne. Allégation qui "présuppose (...) que Van Gogh n'était pas un paysan, n'était plus un paysan, ne pouvait plus s'identifier, si peu que ce soit, si partiellement que ce soit, pas même du bout des doigts de pied, à du paysan." (56)

D'ailleurs "l'idéologie", disons pour faire vite, rurale, terrienne, terreuse, artisanale que Heidegger est accusé d'avoir projetée, ce "lourd pathos de l'originaire et du terrien", est-ce si étranger à Van Gogh ? Qui a dit : "Quand je dis que je suis un peintre de paysans, c'est bien ainsi en réalité et tu verras mieux par la suite que c'est là que je me sens dans mon milieu ?" (57).

En conclusion, nous pouvons dire que ce petit texte de Heidegger (il ne fait pas cent pages) nous aide à penser l'art sous sa forme traditionnelle, le "Grand Art", comme Heidegger le dit lui-même. On se demande en effet ce que vaudrait, par exemple, la distinction de l'oeuvre et du produit dans la perspective du ready-made duchampien ou dans une perspective post-duchampienne et néo-dadaïste de l'art, puisque dans la critique du monde de l'art par Duchamp une oeuvre d'art n'est oeuvre d'art que parce qu'elle est reconnue et par l'artiste (signature) et par le musée (espace de légitimité). Un produit peut donc devenir une oeuvre s'il est signé (subjectivité) et exposé (affairisme artistique) : chose impensable dans une perspective heideggérienne.

Le parcours de ce texte nous a conduit à l'analyse par Heidegger des souliers de Van Gogh qui, par la critique qu'en fait Schapiro, nous a conduit à soulever la question du politique. Derrida enfin nous a finement montré les insuffisances et les carences de ces deux points de vue. C.Q.F.D.

Rideau

NOTES

- (1) Martin Heidegger : Chemins qui ne mènent nulle part, idées/Gallimard n° 424, 1980, p. 5.
- (2) En allemand, le mot "Dasein" signifie à la fois la présence, l'existence (existentialisme peut se traduire, par exemple, par Existentialismus ou Existentialphilosophie mais aussi par Daseinsphilosophie), et le fait d'être-là. Heidegger lui donne essentiellement ce dernier sens dans la mesure où sa réflexion est d'ordre purement ontologique.
- (3) Martin Heidegger : Chemins qui ne mènent nulle part, "L'origine de l'oeuvre d'art", postface pp. 90-92.
- (4) Martin Heidegger : Chemins qui ne mènent nulle part, p. 13.
- (5) idem, p. 15.
- (6) idem, pp. 15-16.
- (7) idem, p. 17.
- (8) idem, p. 18.
- (9) idem, p. 25.
- (10) idem, p. 25.
- (11) idem, p. 26.
- (12) idem, p. 28.
- (13) idem, p. 28.
- (14) idem, pp. 32-35.
- (15) idem, p. 36.
- (16) idem, p. 36.
- (17) idem, pp. 36-37.
- (18) idem, p. 39.
- (19) idem, p. 41.
- (20) idem, p. 42.
- (21) idem, p. 43.
- (22) idem, p. 43.
- (23) idem, pp. 43-45.
- (24) idem, p. 47.
- (25) idem, pp. 47-48.
- (26) idem, p. 48.
- (27) idem, p. 51.
- (28) idem, p. 61.
- (29) idem, p. 62.
- (30) idem, p. 63.
- (31) idem, p. 64.
- (32) idem, p. 64.
- (33) idem, p. 64.
- (34) idem, p. 65.
- (35) idem, pp. 65-66.
- (36) idem, p. 70.
- (37) idem, p. 75.
- (38) idem, p. 75.

- (39) idem, p. 76.
- (40) idem, p. 77.
- (41) idem, p. 80.
- (42) idem, p. 80.
- (43) idem, p. 89.
- (44) idem, p. 91
- (45) Meyer Schapiro : Style, artiste et société, tel/Gallimard n° 155, 1990 : "L'objet personnel, sujet de nature morte. A propos d'une notation de Heidegger sur Van Gogh", pp. 352-54.
- (46) Jacques Derrida : La vérité en peinture, Champs/Flammarion n° 57, 1978 : "Restitutions de la vérité en peinture", p. 295.
- (47) idem, p. 296.
- (48) idem, p. 297.
- (49) idem, p. 311.
- (50) Pierre Trotignon : Heidegger, Presses Universitaires de France, col. sup. philosophes, 1974, p. 7.
- (51) Jacques Derrida : La vérité en peinture, "Restitutions de la vérité en peinture", p. 342.
- (52) idem, p. 355.
- (53) idem, p. 355.
- (54) idem, p. 356.
- (55) idem, p. 356.
- (56) idem, p. 414.
- (57) idem, p. 420.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Martin Heidegger : Chemins qui ne mène nulle part, idées/Gallimard n° 424, 198°, "L'origine de l'oeuvre d'art", pp. 13-98. Traduction Wolfgang Brokmeier.

Meyer Schapiro : Style, artiste et société, tel/Gallimard n° 155, 1990, "L'objet personnel, sujet de nature morte. A propos d'une notation de Heidegger sur Van Gogh", pp. 349-60. Traduction de Guy Durand.

Jacques Derrida : La vérité en peinture, Champs/Flammarion n° 57, 1978, "Restitution de la vérité en peinture", pp. 291-436.

En ce qui concerne la question du politique chez Heidegger, s'il me fallait ne citer que deux ouvrages parmi la prolifique littérature sur ce sujet, je choisirais sans hésiter :

Pierre Bourdieu : L'ontologie politique de Martin Heidegger, Les Editions de Minuit, "Le sens commun", 1988, 125 p.

Hugo Ott : Martin Heidegger. Eléments pour une biographie, Bibliothèque historique Payot, 1990, 420 p. Traduction Jean-Michel Beloeil. Postface de Jean-Michel Palmier.

Il me faut toutefois citer ici également le livre que Jacques Derrida a écrit concernant ce problème : De l'esprit. "Heidegger et la question", Galilée, col. la philosophie en effet, 1987, 184 p., et qui est une reprise d'une conférence prononcée le 14 mars 1987 lors d'un colloque organisé par le Collège International de Philosophie à Paris, colloque intitulé : "Heidegger, questions ouvertes".

CYCLE Art et Philosophie

(1992, 1993, 1994, 1995)

Conférences disponibles :

(10 ff la conférence)

Jean-Marie SAUVAGE, docteur en philosophie, professeur de culture générale à l'Ecole Régionale des Beaux-Arts de Valence.

1/ *Les immatériaux : reflets et simulacres du postmodernisme*, 16 novembre 1992.

2/ *Aspects du postmodernisme : du minimalisme au simulationnisme*, 7 décembre 1992.

3/ *Martin HEIDEGGER et l'origine de l'oeuvre d'art*, 22 février 1993.

4/ *L'art et l'espace selon Martin HEIDEGGER*, 22 mars 1993.

5/ *Peut-on penser l'art extrême-oriental à l'aide du concept occidental d'esthétique? : introduction à l'oeuvre du comte KUKI Shūzō*, 7 juin 1993.

6/ *Michel FOUCAULT et René MAGRITTE : étude d'une correspondance*, 29 novembre 1993.

7/ *MERLEAU-PONTY sur les traces de CÉZANNE*, 31 janvier 1994.

8/ *Art et ethnologie*, 11 avril 1994.

9/ *Anamorphoses : Jurgis BALTRUSAITIS et l'analyse des perspectives dépravées*, 15 novembre 1994.

10/ *L'analyse derridienne de la notion de "parergon"*, 10 janvier 1995.

11/ *Michel SERRES et ses esthétiques sur CARPACCIO*, 3 avril 1995.

Roland FAVIER, ancien élève ENS-Saint-Cloud, agrégé de philosophie, professeur en préparation HEC à Valence.

1/ *La notion de sublime dans la philosophie d'Emmanuel KANT*, 18 janvier 1993.

2/ *La mort de l'art selon G.-W.-F. HEGEL*, 8 février 1993.

3/ *L'idée de beau est-elle encore actuelle?*, 19 avril 1993.

4/ *Devenir artiste : le Journal de Paul KLEE*, 11 octobre 1993.

5/ *Comment reconnaître l'art? La démarche d'Arthur DANTO*, 21 février 1994.

6/ *La critique philosophique de l'art : le modèle de PLATON*, 24 octobre 1994.

7/ *Clément GREENBERG (1909-1994) et la critique d'art moderniste*, 5 décembre 1994.

8/ *La critique naturaliste de l'art : le modèle d'ARISTOTE*, 23 janvier 1995.

9/ *La critique théologique de l'art : le modèle de PLOTIN*, 27 février 1995.

10/ *Rosalind KRAUSS et la critique d'art postmoderniste*, 13 mars 1995.

Michel PERRIN-DUREAU, architecte, doctorant en esthétique, professeur d'approche scientifique à l'Ecole Régionale des Beaux-Arts de Valence.

1/ *L'esthétique de Victor BASCH*, 30 janvier 1995.

