

1. La création

Nous pensons la création de l'œuvre en tant que production. Mais la fabrication du produit est, elle aussi, justement une production. Bien sûr, les métiers manuels ne créent pas d'œuvres, même pas lorsque nous distinguons, comme il faut le faire, le produit artisanal de l'article d'usine. En quoi, alors, la production en tant que création se différencie-t-elle de la production sous forme de fabrication ? Il est aussi difficile de suivre les deux modes de la production dans leurs traits essentiels respectifs qu'il est facile de distinguer verbalement entre la création des œuvres et la fabrication des produits. En nous tenant à l'apparence immédiate, nous constatons le même comportement dans l'activité du potier et du sculpteur, du menuisier et du peintre. La création d'une œuvre requiert par elle-même le travail artisanal. C'est d'ailleurs le savoirfaire manuel que les grands artistes tiennent en leur plus haute estime. Ils sont les premiers à exiger son entretien à partir de la pleine maîtrise. Ce sont eux surtout qui s'efforcent d'entrer de plus en plus dans le savoir du métier, afin de le posséder à fond. On a déjà assez fait allusion au fait que les Grecs, qui, pour sûr, s'y entendaient aux choses de l'art, usaient du même mot τέχνη pour métier aussi bien que pour art, et appelaient du même nom de τεχνίτης l'artisan ainsi que l'artiste.

Il semble donc indiqué de déterminer l'essence de la création à partir de son côté artisanal et manuel. Mais l'allusion à l'usage de la langue chez les Grecs, qui dénote leur expérience de ces choses, ne devrait-elle pas plutôt nous faire d'abord réfléchir ? Aussi courante et convaincante que puisse paraître l'indication au sujet de la même appellation grecque (τέχνη) pour les arts manuels et pour l'art proprement dit, elle n'en reste pas moins torse et superficielle ; car τέχνη ne signifie ni travail artisanal, ni travail artistique, ni surtout travail technique, au sens moderne. Τέχνη 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, lequel est : appréhender, éprouver la présence du présent en tant que tel. L'essence du savoir repose, pour la pensée grecque, dans l'ἀλήθεια, c'est-à-dire dans la décloison de l'étant. C'est elle qui porte et conduit tout rapport à l'étant. La τέχνη comme compréhension grecque du savoir est une production de l'étant, dans la mesure où elle fait venir, et produit expressément le présent en tant que tel hors de sa réserve, dans l'être à découvert de son visage ; jamais ἔργον ne signifie l'activité de la pure fabrication.

L'artiste n'est pas un τεχνίτης parce qu'il est aussi

un artisan, mais parce que le faire-venir des œuvres, aussi bien que le faire-venir des produits advient en cette production qui, dès l'abord, fait-venir l'étant dans sa présence, à partir de son visage. Cependant, tout ceci advient au sein de l'épanouissement dru de l'étant, au sein de la φύσις. Appeler l'art τέχνη ne veut nullement dire que l'activité de l'artiste soit comprise à partir du travail manuel. Ce qui, dans la création de l'œuvre, a un air de fabrication artisanale, est d'un autre genre. Cette activité est complètement déterminée et régie par l'essence de la création, et y reste en retenue constante.

Si ce n'est le travail artisanal et manuel, qu'est-ce qui pourra alors nous guider dans notre recherche de l'essence de la création ? Comment y arriver autrement qu'en partant de ce qui est à créer, c'est-à-dire de l'œuvre ? Bien que l'œuvre ne devienne réelle qu'au cours du processus de la création — dépendant ainsi, en sa réalité, de celle-ci — l'essence de la création est déterminée par l'essence de l'œuvre. Si l'être créé de l'œuvre a un rapport intime avec la création, il n'en faut pas moins déterminer toujours et l'être-créé et la création à partir de l'être-œuvre de l'œuvre. A présent, nous ne nous étonnons plus de ce que nous ayons parlé d'abord et pendant assez longtemps uniquement de l'œuvre, pour ne considérer qu'en dernier lieu l'être-créé.

p. 65-67

2. Les souliers de Van Gogh

L'être-produit du produit réside en son utilité. Mais qu'en est-il de cette dernière ? Saisissons-nous déjà, avec elle, ce qu'il y a de proprement produit dans le produit ? Ne devons-nous pas, pour y arriver, considérer lors de son service le produit servant à quelque chose ? C'est la paysanne aux champs qui porte les souliers. Là seulement ils sont ce qu'ils sont. Ils le sont d'une manière d'autant plus franche que la paysanne, durant son travail, y pense moins, ne les regardant point et ne les sentant même pas. Elle est debout et elle marche avec ces souliers. Voilà comment les souliers servent réellement. Au long du processus de l'usage du produit, le côté véritablement produit du produit doit réellement venir à notre rencontre.

Par contre, tant que nous nous contenterons de nous représenter une paire de souliers « comme ça », « en général », tant que nous nous contenterons de regarder sur un tableau de simples souliers vides, qui sont là sans être utilisés — nous n'apprenons

jamais ce qu'est en vérité l'être-produit du produit. 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 au 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 en 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. Nous disons « ne... que », mais ici la restriction a tort. Car c'est seulement la solidité du produit qui donne à ce monde si simple une stabilité bien à lui, en ne s'opposant pas à l'afflux permanent de la terre.

L'être-produit du produit, sa solidité, rassemble toutes les choses en soi, selon le mode et l'étendue de chacune. L'utilité du produit n'est cependant que la conséquence d'essence de sa solidité. Celle-là vibre en celle-ci, et ne serait rien sans elle. Le produit particulier s'use et s'épuise, mais en même temps l'usage lui-même tombe dans l'usure, s'émousse et devient quelconque. L'être-produit lui-même parvient

à la désolation, et tombe au niveau du simple « produit quelconque ». Cette désolation de l'être-produit, c'est le dépérissement de sa solidité. Mais le dépérissement comme tel, auquel les choses de l'usage doivent leur banalité ennuyeuse et importune, n'est qu'un témoignage de plus en faveur de l'essence originelle de l'être-produit. La banalité usée des produits arrive alors à se faire valoir comme l'unique et exclusif mode d'être propre au produit. On n'aperçoit plus que l'utilité toute nue. Elle fait croire que l'origine du produit réside dans sa simple fabrication, laquelle impose à une matière une forme. Et pourtant, en son authentique être-produit, le produit vient de plus loin. La matière et la forme, ainsi que la distinction des deux, remontent elles-mêmes à une origine plus lointaine.

Le repos du produit reposant en lui-même réside en sa solidité. C'est elle qui nous révèle ce qu'est en vérité le produit. Cependant, nous ne savons toujours rien au sujet de ce que nous cherchions tout d'abord : ce qu'il y a de proprement chose dans la chose ; nous en savons encore moins sur ce que seul et expressément nous cherchons : ce qu'il y a de proprement œuvre dans l'œuvre, au sens d'œuvre d'art.

Ou bien, serait-ce que nous aurions déjà, sans nous en apercevoir et pour ainsi dire en passant, appris quelque chose sur l'essence de l'œuvre ?

L'être-produit du produit a été trouvé. Mais de quelle manière ? Non pas au moyen de la description ou de l'explication d'une paire de chaussures réellement présentes ; non pas par un rapport sur le processus de fabrication des souliers ; non pas par l'observation de la manière dont, ici et là, on utilise réellement des chaussures. Nous n'avons rien fait que nous mettre en présence du tableau de Van Gogh. C'est lui qui a parlé. La proximité de l'œuvre nous a soudain transporté ailleurs que là où nous avons coutume d'être.

L'œuvre d'art nous a fait savoir ce qu'est en vérité la paire de souliers. Ce serait la pire des illusions que de croire que c'est notre description, en tant qu'activité subjective, qui a tout dépeint ainsi pour l'introduire ensuite dans le tableau. Si quelque chose doit ici faire question, c'est que nous n'ayons appris que trop peu à proximité de l'œuvre, et que nous ne l'ayons énoncé que trop grossièrement et trop immédiatement. Mais avant tout, l'œuvre n'a nullement servi, comme il pourrait sembler d'abord, à mieux illustrer ce qu'est un produit. C'est bien plus l'être-produit du produit qui arrive, seulement par l'œuvre et seulement dans l'œuvre, à son paraître.

Que se passe-t-il ici ? Qu'est-ce qui est à l'œuvre dans l'œuvre ? La toile de Van Gogh est l'ouverture de ce que le produit, la paire de souliers de paysan, est en vérité. Cet étant fait apparition dans l'éclosion de son être. L'éclosion de l'étant, les Grecs la

nommaient ἀλήθεια. Nous autres, nous disons vérité, en ne pensant surtout pas trop ce mot. Dans l'œuvre, s'il y advient une ouverture de l'étant (concernant ce qu'il est et comment il est), c'est l'avènement de la vérité qui est à l'œuvre.

Dans l'œuvre d'art, la vérité de l'étant s'est mise en oeuvre. « Mettre » signifie ici instituer. Un étant, une paire de souliers de paysan vient dans l'œuvre à l'instance dans le clair de son être. L'être de l'étant vient à la constance de son rayonnement.

L'essence de l'art serait donc : le se mettre en œuvre de la vérité de l'étant.

p. 33-37



3. Le temple grec

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 dans l'indéfini. C'est précisément l'œuvre-temple qui dispose 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. L'ampleur ouverte de ces rapports dominants, c'est le monde de ce peuple historial. A partir d'elle et en elle, il se retrouve pour l'accomplissement 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'œuvre 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'œuvre 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 mêmes, et dans leur totalité, les Grecs les ont nommés très tôt physis. 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'œuvre qu'est le temple ouvre un monde et, en retour, l'établit sur la terre, qui, alors seulement, fait apparition comme le sol natal. 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. Nous nous rapprochons beaucoup plus de ce qui est, si nous pensons tout cela de façon inverse, à condition, bien sûr, que nous sachions voir avant tout comment tout se tourne autrement vers nous. Le simple renversement, effectué pour lui-même, ne donne rien.

C'est le temple qui, par son instance, donne aux choses leur visage, et aux hommes la vue sur eux-mêmes. Cette vue reste ouverte aussi longtemps que l'œuvre est oeuvre, aussi longtemps que le Dieu ne s'en est pas enfui. Il en est de même pour la statue du Dieu, que l'agoniste vainqueur lui consacre. Ce n'est pas une représentation du Dieu, destinée à fixer les idées quant à l'aspect extérieur du Dieu. C'est une oeuvre qui laisse advenir à la présence le Dieu lui-même, et qui est ainsi le Dieu lui-même.

[...]

Mettre en place un monde et faire venir la terre sont deux traits essentiels de l'être-œuvre de l'œuvre. Ils s'appartiennent l'un l'autre dans l'unité de l'être-œuvre. Nous recherchons cette unité lorsque nous pensons l'immanence de l'œuvre et tentons de dire le calme contenu et le recueil de reposer sur soi.

Mais, à supposer qu'il y ait là quelque chose de fondé, ne venons-nous pas, avec ces traits essentiels, de caractériser dans l'œuvre non pas un repos, mais bien plutôt un avènement ? Qu'est-ce, en effet, que le repos, sinon le contraire du mouvement ? Bien sûr. Mais il n'est pas un contraire qui exclut le mouvement il l'inclut. Seul ce qui se meut est susceptible de repos. Au mode de mouvement correspond le mode de repos. Si l'on comprend le mouvement comme simple changement de lieu d'un corps, le repos n'est évidemment que le cas limite du mouvement. Si le repos inclut le mouvement, il peut y avoir un repos qui est une condensation intime de mouvement, donc suprême motilité, à supposer que le genre du mouvement donné exige un tel repos. Le repos de l'œuvre reposant en elle-même est précisément de ce genre. Nous nous approcherons donc de ce repos si nous arrivons à saisir complètement la motion de l'avènement dans l'être-oeuvre. La question se pose ainsi quel rapport y a-t-il entre l'installation d'un monde et le faire-venir

de la terre, au sein de l'œuvre elle-même ?

Le monde est l'ouverture ouvrant toute l'amplitude des options simples et décisives dans le destin d'un peuple historial. La terre est la libre apparition de ce qui se referme constamment sur soi, reprenant ainsi en son sein. Monde et terre sont essentiellement différents l'un de l'autre, et cependant jamais séparés. Le monde se fonde sur la terre, et la terre surgit au travers du monde. Cependant, la relation entre monde et terre ne décrépite point en une vide unité d'opposés qui ne se concernent en rien. Reposant sur la terre, le monde aspire à la dominer. En tant que ce qui s'ouvre, il ne tolère pas d'occlus. La terre, au contraire, aspire, en tant que reprise sauvegardante, à faire entrer le monde en elle et à l'y retenir.

L'affrontement entre monde et terre est un combat. Nous faussons trop facilement l'essence du combat en la confondant avec la discorde et la dispute ; ainsi nous ne connaissons le combat que comme trouble et destruction. Mais dans le combat essentiel, les parties adverses s'élèvent l'une l'autre dans l'affirmation de leur propre essence. L'auto-affirmation de l'essence n'est cependant jamais le raidissement dans un état accidentel, mais l'abandon de soi dans l'originalité réservée de la provenance de l'être propre. Dans le combat, chacun porte l'autre au-dessus de lui-même. Le combat

devient ainsi de plus en plus combat, de plus en plus ce qu'il est en propre. Plus âprement le combat s'exalte lui-même, plus rigoureusement les antagonistes se laissent aller à l'intimité du simple s'appartenir à soi-même. La terre ne peut renoncer à l'ouvert du monde si elle doit apparaître elle-même, comme terre, dans le libre afflux de son retrait en soi-même. Le monde, à son tour, ne peut se détacher de la terre s'il lui faut — en tant qu'ordonnante amplitude et trajectoire de toute destinée essentielle — se fonder sur quelque chose d'arrêté.

Dans la mesure où l'œuvre érige un monde et fait venir la terre, elle est instigatrice de ce combat. Ceci ne se fait pas pour qu'aussitôt elle l'apaise et l'étouffe par un insipide arrangement, mais pour que le combat reste combat. Installant un monde et faisant venir la terre, l'œuvre accomplit ce combat. L'être-œuvre de l'œuvre réside dans l'effectivité du combat entre monde et terre. Le combat parvient à son apogée dans la simplicité de l'intime ; voilà pourquoi l'unité de l'œuvre advient dans l'effectivité du combat. L'effectivité du combat, c'est le rassemblement du mouvement de l'œuvre qui se dépasse constamment lui-même. C'est pourquoi le calme de l'œuvre reposant en elle-même a son essence dans l'intimité du combat.

p. 44-45 et 51-54

Traduction W. Brokmeier
© Gallimard