

MARTIN HEIDEGGER

**DE L'ORIGINE
DE
L'ŒUVRE D'ART**

(1935)

ÉDITION BILINGUE NUMÉRIQUE

MARTIN HEIDEGGER

**DE L'ORIGINE
DE
L'ŒUVRE D'ART**

CONFÉRENCE DE 1935

Texte allemand et
traduction française
par
Emmanuel Martineau

ÉDITION BILINGUE NUMÉRIQUE

AVANT-PROPOS DE L'ÉDITEUR

A la mémoire de
Martin FLINKER

Voici la « première version », inédite en allemand aussi bien qu'en français, de *L'Origine de l'œuvre d'art* de Martin Heidegger. Je me réjouis de pouvoir porter ce document majeur à la connaissance du public, et c'est de tout mon cœur que je remercie Marie-Josèphe Mory-Costes, qui a joué dans la réalisation de cet ouvrage un rôle aussi décisif, c'est tout dire, que dans celle de mon édition privée d'*Être et Temps*.

La présente édition procède d'une source unique mais digne de confiance : une dactylographie photocopiée de la conférence, que Jean Beaufret, qui la tenait de Heidegger lui-même, nous offrit un jour de 1972. À l'usage, le texte s'en est révélé tout à fait sûr, ne souffrant que d'un ou deux *lapsus ex machina* déjà corrigés par la main de Beaufret. Son sous-titre : « Conférence tenue à la Société des Sciences de l'Art de Fribourg le 13 novembre 1935 » permet de reconnaître en elle la « première version » du premier des *Holzwege* de Heidegger, puisque les « Remarques finales » de cet ouvrage, publié à Francfort en 1950 (nous abrègerons : *Hw.*), n'omettaient pas d'en rappeler l'existence : « La première version, y lit-on (p. 344), forme le contenu d'une conférence prononcée le 13 novembre 1935 à la Société des Sciences de l'Art de Fribourg-en-Brisgau, et, en janvier 1936, à Zurich, à l'invitation des étudiants de l'Université. » Quant à la « version définitive », composée de « trois conférences prononcées au *Freier Deutscher Hochstift* de Francfort les 17 et 24 novembre et le 4 décembre 1936 », elle est depuis longtemps connue du lecteur français, qui peut la lire tant bien que mal dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, traduit de l'allemand par W. Brokmeier et édité (?) par F. Fédier, Gallimard, 1962, réédité ensuite dans la collection « Idées » en 1980. Une remarque préliminaire à propos de cette traduction : si l'édition de 1962 avait ses mérites, il est permis de rester perplexe devant celle de 1980, qui, vingt ans après, ne lui apporte aucune des améliorations réelles que l'on était en droit d'attendre, quand elle ne la dégrade pas un peu plus...

Quoi qu'il en soit, la présente traduction de la version de 1935 demeure tout à fait indépendante de celle par Brokmeier et (?) Fédier, de la version de 1936. Sinon, elle ne nourrit elle-même aucune autre ambition que d'aider le lecteur à soutenir le premier choc d'un texte allemand dont la grammaire est limpide autant que la démarche, mais le vocabulaire redoutable en son dépouillement même. À cette simplicité, comment devions-nous faire face ? Croyant trouver la réponse dans un passage du texte même, où Heidegger écrit que « la terre, en tant qu'elle prodigue sa réclusion, ne peut être soutenue qu'en une autre dureté », nous nous sommes astreint à simplifier autant qu'il se pouvait notre vocabulaire français, quitte à sacrifier le plus souvent la résonance des termes allemands. Mais il faut y consentir et nul

traducteur ou « traductologue » n'y saurait rien changer : tandis que la langue allemande *nomme*, la langue française *énonce* (« énoncer » : un verbe qui n'a même point de correspondant en allemand). Qu'elle énonce parfois avec profondeur, en cela réside notre unique chance de traduire honnêtement Martin Heidegger. Mais il ne nous semble pas qu'une telle profondeur se puisse atteindre en recherchant ces mots « évocateurs » dont le français n'est pas moins bien pourvu que l'allemand. Si notre langue doit redevenir un jour une langue de pensée, c'est qu'elle sera redevenue ce qu'elle était, est et sera toujours en son essence : cette étrange langue qui n'énonce point selon qu'elle évoque, mais évoque seulement selon qu'elle énonce.

Le lecteur comprendra que, publiant pour la première fois ce document, nous lui laissions à la fois la peine et la joie d'en comparer le détail avec celui de la version des *Hw*. Si tant est que le verbe « comparer » soit ici à sa place... En effet, la tâche qui l'attend n'a guère de commune mesure avec ce que les philologues appellent le collationnement de deux états d'un texte ! Pourquoi cela ? Parce que, ainsi que suffit à le révéler l'« observation » la plus immédiate des différences qui les séparent — nous espérons que la référence des textes « parallèles » des *Hw.*, ajoutée par nous à la fin de certains alinéas de la traduction, la rendra plus aisée —, les deux « versions » de l'*Origine* sont moins deux *versions*, justement, ou deux *états* d'un seul et même texte que... deux *œuvres* parfaitement autonomes. Entre *De l'Origine* et *L'Origine* (puisqu'on aura noté cette petite variation du titre), le rapport n'est pas celui d'un brouillon ou d'un premier jet à une « mise au net », mais celui de deux figures d'un questionnement qui, étant absolument vivant, est du même coup absolument mobile. Dès lors, impossible de comparer, il faut *confronter* les deux œuvres, et cela pour la bonne raison qu'elles *se* confrontent l'une à l'autre.

Elles se confrontent — qu'est-ce à dire ? Comment caractériser ce « fait » aussi déconcertant que manifeste ? Tâche d'autant plus ardue que, aux yeux de tout « heideggérien » — si l'on désigne ainsi celui qui croit devoir (et pouvoir) penser dans les limites de la pensée de Heidegger au lieu de tenter de discerner ces limites, c'est-à-dire de *comprendre* —, le « contenu » des deux conférences ne peut manquer d'apparaître un et le même. En plus de nombreux parallèles parfois quasi identiques, les deux textes n'ont-ils pas en effet même titre, même but, même objet et, pour tout dire, même doctrine ?

A quoi nous répondons : *oui*, si le mot doctrine est pris dans son sens ordinaire — et comme tel étranger au domaine de la pensée — d'ensemble d'énoncés transmissibles, répétables et fondamentalement dépourvus de sens phénoménologique (que l'on fréquente le *Heideggers Philosophie der Kunst*, Francfort, 1980, du *scholar* allemand Friedrich-Wilhelm von Herrmann¹, et l'on assistera sur le vif à pareille transformation des énonciations du *Holzweg* de 1936 en énoncés de manuel) ; *non*, si « doctrine » désigne ce qui est ici et là, en 1935 et en 1936, remis et confié à la pensée comme son enjeu, ou plutôt ses enjeux *au présent*.

Or selon cette deuxième perspective, la « confrontation » dont nous parlons présente des modalités si complexes et si inattendues que l'on hésite bientôt à en risquer une

¹ En voyant M. von Herrmann observer au sujet de la version de 1935 le même pieux silence que H.G. Gadamer dans son édition séparée du *Holzweg*, aux éditions Reclam, en 1960, je ne résiste pas à la tentation de soumettre au lecteur la devinette suivante : est-ce parce qu'il ignorait la version de 1935 que notre *scholar* a rencontré si peu d'obstacles dans son entreprise d'émasculature phénoménologique de celle de 1936, ou bien, à l'inverse, est-ce pour avoir compris ou pressenti que l'entreprise risquait effectivement de se heurter à quelques obstacles si elle prenait en considération la version de 1935 qu'il s'est « sagement » résolu à la blackouter ?

caractérisation unique et univoque, et que l'on ressent au contraire le besoin de se mettre en quête, avant tout décret sur la soi-disant « philosophie de l'art » de Heidegger, de « données » précises et concrètes. Non sans une part inévitable d'arbitraire, nous en avons retenu trois, dont l'importance nous paraît hors de doute. On voudra bien nous excuser de n'en point proposer, ni même préparer l'interprétation. À dire le vrai, ce n'est pas simplement le cadre étroit de la présente publication qui nous en a empêché, mais aussi et surtout certain sentiment de surprise, pour ne pas dire d'effroi que nous avouons n'être point encore parvenu à dominer. D'effroi, disons-nous, non de simple inquiétude. Car s'il est normal de prendre peur devant un péril réel, comment ne pas entrer en effroi devant ces périls « *irréal* » qui peuvent menacer la pensée *en tant que telle* ? Mais sans doute ne serons-nous plus tout à fait seuls à éprouver ce sentiment si nous réussissons au moins à formuler provisoirement, c'est-à-dire en termes négatifs, les trois périls auxquels s'expose, et cela de manière peut-être définitive, la pensée heideggérienne lors du virage de l'une à l'autre de nos deux « versions » de *L'Origine de l'œuvre d'art* :

I. Au péril du *non-lieu*, tout d'abord, et je songe ici au problème de la *vérité*. Dans la première version, en effet, qu'est-ce que la vérité ? Ou plus précisément : quel en est le lieu ? Réponse de Heidegger, qui utilise, sauf erreur, cinq fois cette expression : elle est — elle a lieu comme — l'« être-ouvert du Là » (*die Offenheit des Da*). La vérité *est* un lieu. Et en 1936 ? Plus rien de tel, et même plus rien. La vérité est une « éclaircie » (*Lichtung*), une « place ouverte » (*offene Stelle*), un « milieu ouvert » (*offene Mitte*). Mais où donc une telle éclaircie s'ouvre-t-elle ? Nouvelle « réponse » : *inmitten des Seienden im Ganzen* (Hw. 41, 43), « au beau milieu de l'étant en son tout » — et voilà tout. *La vérité, dans les Holzwege, est devenue a-topique.*

Bien entendu, à celui qui considère que le phénomène même *du* lieu n'a pas lieu — ne peut et ne doit point avoir lieu —, rien ne saurait apparaître plus absurde, rien moins heideggérien que cette requête d'un lieu de la vérité — de l'essence de la vérité.

II. Au péril du *non-objet*, ensuite, et je songe ici au problème de l'œuvre elle-même. Qu'est-ce en effet qu'une œuvre selon la première version ? Réponse de Heidegger, même s'il n'emploie évidemment pas ce mot : un objet — non certes un objet pour la représentation, ce que l'œuvre n'est que dans l'horizon de son « exploitation organisée », mais quelque chose qui « aborde tout homme » (*jeden trifft*), c'est-à-dire le *concerne*. En ce sens, oui, l'œuvre *est* un objet, ou, dit Heidegger lui-même tautologiquement, « l'œuvre d'art *est* une œuvre d'art », et rien d'autre. Mais en 1936 ? Voici que, dans la version « définitive » de la conférence, cette détermination fondamentale du concernement a *totalemment* disparu, faisant place à la plus étrange, à la plus tortueuse, et, répétons-le, à la plus périlleuse des « prédéterminations » : l'œuvre serait une chose, même si elle ne l'est qu'en avant plan » (*vordergründig* ; Hw. 32, 34). *L'œuvre, dans les Holzwege, est devenue an-objectale.*

Bien entendu, à celui qui considère que le phénomène même *de* l'objet n'« existe » pas — c'est-à-dire que l'œuvre ne peut ni ne doit concerner qui que ce soit, excepté ceux dont le pouvoir passe par le monopole d'un tel concernement — rien ne saurait apparaître plus absurde, rien moins heideggérien que cette requête de l'objectalité de l'œuvre. Rien plus pervers que de refuser de répéter au XX^{ème} siècle ce stupéfiant anachronisme : l'œuvre est (encore) une chose, quitte à ajouter « mentalement » qu'elle n'est pas seulement telle, « évidemment ».

III. Au péril du *non-temps*, enfin, et je songe ici au problème de l'*histoire*. En 1935, en effet, quelle est l'essence de l'œuvre ? Réponse de Heidegger : laisser provenir (*geschehen*), c'est-à-dire advenir historiquement la vérité en la mettant-en-œuvre. Et en 1936 ? Quoi ! Ne retrouve-t-on pas, dans les *Holzwege*, le même enseignement, et sur tous les tons ? Voire, mais sûrement pas sur *le* « ton » où cette thèse centrale avait été énoncée un an auparavant !

Ce ton, qu'on l'écoute en effet un bref moment, qu'on en perçoive la sobriété désarmante, parce que désarmée :

« Mais ce Là, comment est-il ?, demande Heidegger. Qui assume-t-il la charge d'être ce Là ?

Le monde est la jointure signifiante de ces rapports où sont ajointés toutes les décisions essentielles, les victoires, les sacrifices et les œuvres d'un peuple. Le monde n'est jamais le "monde de tout le monde" d'une humanité en général, et pourtant tout monde désigne toujours l'étant en son tout. Son monde — c'est à chaque fois pour un peuple ce qui lui est dévolu. Tandis que cette tâche s'ouvre dans le pressentiment et dans le courage du sacrifice, dans l'agir et le concevoir, le peuple est captivé dans son avenir — il *est* avenant. Et c'est seulement s'il devient avenant que s'ouvre en même temps à lui ce qui lui a déjà été donné et ce qu'il a lui-même déjà été. Emporté dans ce qui lui est à venir et re-porté dans ce qu'il a été, il se porte jusqu'à son présent. Ce provenir (*Geschehen*) en soi unitaire est l'essence de l'histoire. L'histoire n'est pas le passé, et encore moins le présent, mais, de manière primaire et décisive, le sur-saut qui s'empare de ce qui est dévolu. Seul ce qui est au fond avenant est véritablement "été" et comme tel présent. L'être-ouvert du Là, la vérité n'est que comme histoire. Et ne peut jamais être historial, c'est-à-dire avenant-étant été-présent au sens indiqué, qu'un peuple. Celui-ci assume la charge d'être le Là. Des lignées et des souches ne peuvent surgir et co-exister en l'unité d'un peuple que si elles se saisissent du dévolu, c'est-à-dire deviennent historiques en tant qu'avenantes. Cependant, le Là ne peut être assumé et soutenu que si son ouverture est proprement œuvrée, et cela à chaque fois selon l'ampleur, la profondeur et l'orientation de cet acte d'ouvrir. Or l'art en tant que la mise en œuvre de la vérité est une guise unique en laquelle l'ouverture du Là est œuvrée et la possibilité d'être ce Là fondée. L'art n'"a" pas d'abord une histoire en ce sens extérieur qu'il surviendrait, à travers les vicissitudes du temps, parmi bien d'autres étants également changeants, mais il est histoire en ce sens essentiel qu'il co-fonde l'histoire. »

Cette page a-t-elle donc quelque « parallèle » dans les *Holzwege* ? Exception faite pour la dernière phrase, qui y figure (p. 64) non loin d'une formule singulièrement plus faible sur l'« emportement » et le « reportement », nous est-il dit quelque part que l'œuvre trouve dans la disputation du litige entre terre et monde sa « tenue pour soi » (*Zusichstehen*), c'est-à-dire, plus précisément, sa singularité absolue (cf. *einzigartige Weise*) ? Que c'est depuis — et seulement depuis — une telle singularité que « s'ouvre un ouvert » ? Que cet ouvert, parce qu'il est le Là — et seulement pour cela —, est vraiment un monde ? Que ce monde, conséquemment, est une charge qui attend d'être assumée (*übernehmen, bestehen*) ? Qu'un peuple seul peut donc s'en « emparer » (*zugreifen*) ? Enfin et surtout, que, s'emparant ainsi du monde qui lui est dévolu, c'est son temps qu'il laisse être son Là - *provenir* ?

Non ! Rien de tout cela n'y est dit avec la même force tranquille, quand bien même tout cela « s'y retrouve » sous une certaine forme, dont on va citer le principal. *L'histoire, dans les Holzwege, est devenue a-chronique.*

Bien entendu, à celui qui considère que le phénomène même *de* la temporalité peut et doit être « dépassé » au profit d'un temps plus « authentique », autrement dit que le temps n'est « pas encore lui-même » tant qu'il provient, rien ne saurait apparaître plus absurde, rien moins heideggérien que cette requête de la *temporalité* de l'histoire. Rien plus ridicule que ce souhait que le temps continue de *se manifester* dans la phénoménologie, quand chacun sait que, depuis Être et Temps. l'horizon du temps est « acquis »...

Eh bien ! faisons l'expérience. Nous l'avions ajournée sur les deux premiers points — mais nous en excusait pour une grande part l'inexistence « officielle » de toute problématique phénoménologique de l'objet, du lieu, et de leur pertinence propre —, ne l'ajournons plus sur le troisième. Et pour cela, commençons par questionner.

La question est la suivante : l'évanouissement de la temporalité et, avec elle, de l'historialité dans la deuxième « version » de *L'Origine de l'œuvre d'art* se justifie-t-il par l'accès de la pensée heideggerienne à une dimension *temporelle* plus radicale — ou bien procède-t-il du recours implicite à une instance fondamentalement *intemporelle* ? Le dilemme ne saurait être plus clair, et il *se doit* de l'être.

Or, de ce dilemme, il nous est impossible de choisir, à partir de la relecture la plus attentive du *Holzweg*, le premier terme, tandis que nous paraît imposer le deuxième ce curieux développement (*Hw.* 55-56) sur la « préservation » (*Bewahrung*) de l'œuvre. Cette préservation, dit Heidegger, est un savoir, mais ce savoir est aussi un « vouloir ». Or quelle est l'essence de ce vouloir ? Réponse (retraduite) :

« Le savoir qui est un vouloir et le vouloir qui reste un savoir est l'engagement (*Sicheinlassen*) ekstatique de l'homme existant dans le hors-retrait de l'être. La résolution pensée dans *Être et Temps* n'est pas l'action décidée d'un sujet, mais l'ouverture (*Eröffnung*) du *Dasein* se dégageant de sa capture par l'étant pour l'être-ouvert de l'être. Dans l'existence, cependant, l'homme ne commence pas par sortir d'un intérieur vers un extérieur, mais l'essence de l'existence est l'in-sister résistant (*das ausstehende Innestehen*) dans l'essentielle ad-versité de l'éclaircie de l'étant.

[...] Le vouloir est la ré-solution dégrisée du dépassement (!) existant, qui s'expose à l'être-ouvert de l'étant en tant que mis en œuvre. Ainsi l'in-sistance devient-elle loi (*So bringt sich die Inständigkeit in das Gesetz*). La préservation de l'œuvre est, comme savoir, l'in-sistance dégrisée dans l'é-normité de la vérité provenant dans l'œuvre.

Le savoir qui, comme vouloir, trouve sa demeure dans la vérité de l'œuvre et ne demeure qu'ainsi un savoir, n'arrache pas l'œuvre à son se-tenir-en-soi, ne l'entraîne point dans la sphère du simple « vivre » et ne ravale pas l'œuvre au rôle de stimulus du vécu. La préservation de l'œuvre, loin d'isoler les hommes sur leurs vécus, les reporte dans l'appartenance à la vérité provenant dans l'œuvre, et fonde ainsi l'être-l'un-pour-et-avec-l'autre en tant qu'endurance historique du *Da-sein* à partir du rapport au hors-retrait. »

« A partir du rapport au hors-retrait » (de l'être ou de l'étant ?) : nous n'avons point « coupé » à cet endroit par commodité ; bien au contraire ces derniers mots sont-ils les plus importants de toute cette page, s'il est vrai que c'est ici à *partir* — *et seulement à partir* — du rapport à la vérité (de l'étant) que le *Da-sein* (remarquer le tiret) est historiquement soutenu. Mais justement, en 1935, pareille expression eût été impossible, pour la bonne raison que l'assomption de l'être-« Là » et le rapport à la vérité ne faisaient qu'un ! Maintenant, au contraire, celle-là se borne à « provenir de » celui-ci, tandis qu'une équivoque nullement fortuite se met à peser d'autant plus lourdement sur la vérité, dite tantôt vérité de l'être, tantôt vérité de l'étant².

Comment dès lors s'étonner que la résolution, dans ces conditions, revête une figure qui, quoi qu'en dise Heidegger lui-même, n'était *nullement* la sienne dans *Sein und Zeit* : celle de ce vulgaire dépassement que *Sein und Zeit*, précisément, avait rejeté (§ 10, p. 49) ? Et que Heidegger n'en ait que plus de difficulté à dissocier *rigoureusement* un tel *Uebersichhinausgehen* de la simple maîtrise de soi d'une subjectivité ?

Et comment ne point s'inquiéter de voir que, par une conséquence fatale, ce dépassement « autonome », c'est-à-dire foncièrement *non* concerné en tant que tel par l'œuvre, ne puisse se remettre en rapport avec elle qu'en commençant par faire de... soi-même et de l'étant sa propre loi ? De voir, en d'autres termes, Heidegger forcé d'utiliser une expression délibérément équivoque — *sich in das Gesetz bringen* — pour masquer, sans y

² Nous scrutons cette équivoque (évidemment solidaire du point I distingué ci-dessus) dans notre ouvrage *Ainsi qu' en un tableau* en cours d'achèvement. C' est alors naturellement *Hw.* 49 qui devient le document central. Cf. aussi *Hw.* 59. dernières lignes.

parvenir vraiment l'auto-nomie d'une *Inständigkeit* qui, par le fait même, est beaucoup moins véritable instantialité que pure et simple insistance sur elle-même « face à » l'œuvre ?

Comment, enfin, ne point entendre dans cette dernière formule, dans ce « devenir loi », un redoutable écho de la phrase la plus contestable du *Discours de rectorat* prononcé trois ans plus tôt : « Se donner à soi-même la loi, telle est la liberté la plus haute », *Sich selbst das Gesetz geben, ist höchste Freiheit* (Breslau, 1933, p. 15) — ce qu'il convient d'inverser ainsi : « Que la liberté se libère, telle est la loi la plus haute » ?

Ainsi donc, tandis qu'historialité et rapport singulier (populaire) à l'absolue singularité de l'œuvre, en 1935, demeurent indissociables, nous découvrons que, en 1936, l'exténuation de ce rapport en simple « exposition » à un « être-ouvert de l'étant » dont l'œuvre ne constitue plus qu'un nombril privilégié frappe d'indétermination le lieu-temps du *Dasein*. Celui-ci, dès lors, ne peut plus qu'être rabaissé au rang d'un étant qui « se dépasse ». Comment la pensée pourrait-elle alors ne point se détourner de lui, s'il n'est plus que le pseudonyme de lui-même ? Et que vaut ce « trait vers l'œuvre » (*Zug zum Werk* ; *Hw.* 45, 50) qui, du côté de l'être, en confirme pour ainsi dire l'insularisation ? Or ce chassé-croisé qui veut que, plus s'ouvre (soi disant) à la pensée le nouveau « domaine » (*Hw.* 49) de la vérité de l'être, et plus, « paradoxalement », le *Dasein* se retrouve abandonné au « vouloir », c'est là ce que nous avons cru légitime, même sans céder à aucune dramatisation, de qualifier d'*effrayant* — ce qui pourtant ne veut pas dire *effroyable*.

Que conclure maintenant, d'après cet exemple, du mode de « confrontation » de nos deux conférences ? Ceci : bien loin d'être tournées l'une vers l'autre, selon une « *ad-versation* » (*Gegenwendigkeit*) comparable à celle de la terre et du monde, les deux œuvres ne s'affrontent nullement, mais se détournent — se *di-vertissent* — l'une de l'autre comme font, paraît-il, ces corps célestes qui s'éloignent d'autant plus vite qu'ils sont plus distants. *De l'origine* et *L'origine* soutiennent un litige beaucoup plus impitoyable que celui dont elles nous parlent. Ce litige, contrairement à ce que croit la paresse du commentarisme, n'est nullement celui de l'« être » et de l'« étant », et la « différence ontologique », par suite, ne constitue pas davantage le principe de son apaisement. Non : ce litige intérieur à la pensée de Heidegger envisagée en son tout, et, simultanément, à notre présent et à notre avenir, oppose l'*utopie* de la vérité de l'être et du « vouloir » de cette vérité à la *topicité*, c'est-à-dire à la *pertinence* radicale de la *question* de l'être telle que soulevée par *Être et Temps*. Il est celui de la liberté du Là — donc aussi bien de l'être lui-même — et de la servitude de toute insistance « rapportée » à l'être comme « vérité » elle-même « rapportée » à l'œuvre.

Le litige est plus déchirant que tout déchirement, car il scinde la phénoménologie elle-même et la pensée politique de l'Europe. Son enjeu est l'origine comme provenance et *sur-saut*, son contre-enjeu l'origine comme vide *ré-sultat* de l'affrontement entre l'homme et l'être.

Plus originelle que l'alternative sur laquelle s'achèvent les deux conférences est la *diversion* des deux « versions » de *L'origine*, ou plus précisément la *diversité* que cette diversion atteste. Une telle diversité menace et possibilise à la fois toute chance de rapport au *tableau*, et non pas seulement à la *question* de la pensée.

*

* *

Je suis ici contraint de n'en pas dire plus, et de laisser à ce qui a été dit son apparence de barbarie antiheideggérienne. Mais peu importe mon interprétation, puisqu'un nouvel *objet* est livré au public. Or, à ce propos, je voudrais simplement ajouter trois considérations « extérieures » :

1° Malgré sa brièveté, la portée d'un document comme celui-ci n'échappera à aucun lecteur de bonne foi. Et pourtant ce texte, bien que Heidegger l'ait prononcé sous forme de conférence, c'est-à-dire « publié » d'une certaine manière, risquait de rester inédit pendant de longues années, si ce n'est jusqu'au siècle prochain. Pourquoi ? La raison en est bien connue, et je conviens qu'elle est tout à fait respectable : immense est la tâche des éditeurs de la *Gesamtausgabe*, qui, de plus, ont reçu de Heidegger lui-même la consigne de commencer par la publication de ses cours. Belle et efficace entreprise que cette édition, admirable révélation que celle de ces cours inédits — à ma manière, c'est-à-dire en en traduisant plusieurs, je me suis efforcé de saluer l'une et l'autre.

Certes, mais cette réalité demeure : les essais de Heidegger, ou tout au moins un certain nombre d'entre eux, situés à divers moments-charnières de son parcours, l'emportent de loin sur son enseignement — que l'on pense à cette modeste « conférence » qu'est, en apparence, *Temps et Être* —, et il se trouve que la publication de ces essais, prononcés ou non, tarde et ne peut que tarder. Aussi, et là est l'essentiel de mon propos, je tiens à lancer à tout possesseur de tels textes l'appel suivant : qu'il les publie, ou, comme l'on dit, qu'il les « prépublie » au moins dans des périodiques en se préoccupant uniquement de la cause de la pensée, c'est-à-dire en fermant l'oreille aux intimidations de l'hypocrisie morale, déguisée pour la circonstance en défense de « toutes les lois rendant possible un fonctionnement organisé de l'édition à travers le monde » (F. Fédier, dans *Le Monde*, 5-7-1985). Au grief d'anarchisme, de piraterie ou de crimes contre l'humanité, qu'il oppose tranquillement le témoignage de la conscience démocratique, selon lequel si les marchandises appartiennent au marché, la pensée humaine appartient à tous.

2° Force m'est, en second lieu, d'asséner de nouveau cette vérité d'évidence: il faut que Heidegger soit dorénavant mieux traduit qu'il ne l'a été. Encore plus clairement : le public — qui comprend assez vite ce genre de choses —, mais aussi ceux à qui la mission de traduire pourrait être confiée dans les prochaines années — et qui sont souvent plus lents à « réaliser » ! — doivent prendre une conscience intellectuelle et politique aiguë de l'ampleur des ravages commis par la soi-disant « élite » qui s'était jusqu'à maintenant approprié cette mission, confisquant ou dénaturant *ipso facto* les textes eux-mêmes. Ne pouvant, ne souhaitant pas égrener ici l'interminable chapelet des traductions médiocres, approximatives ou aberrantes actuellement présentes sur le marché français — que ne faudrait-il dire du scandale du *Nietzsche*, de *Questions IV*, de la première section de *L'Être et le Temps*, de *Kant et le problème de la métaphysique...* —, je ne reviendrai un court instant que sur les *Chemins* cités, et me contenterai de reproduire l'« avertissement » (c'est le cas de le dire !) à leur « nouvelle édition » de 1980:

« Lors de la publication de la première édition, en 1962, le traducteur étant absent de France (*sic*), le travail matériel (?) de mise au point du manuscrit a été effectué par F. Fédier, qui a en outre traduit le *Supplément* des p. 93 à 98.

Pour la présente réédition, la traduction a été entièrement revue et corrigée (*sic*), avec le concours précieux et pertinent de J. Beaufret, F. Fédier et F. Vezin. »

Que veut dire ici : « travail matériel de mise au point » ? Rien de discernable pour l'usager. Et quel crédit peuvent revendiquer les mots : « entièrement revue et corrigée », « concours précieux et pertinent » lorsqu'un simple coup d'œil suffira au lecteur germaniste pour vérifier l'irréalité — plus haut signalée — de la « révision » en question, et, hélas, la triste réalité de plus d'une détérioration... ? Et tout cela au prix d'une recomposition totale du volume !

Lorsque je lis cet « avertissement », la honte me monte au front. Lorsque je vois tel mot-clé du *Holzweg* — ne citons que *aufstellen*, *herstellen* - traduit tantôt d'une manière, tantôt d'une autre, au gré de nos « pertinents » fantaisistes, un tel mépris du lecteur m'indigne. Mais quand ceux qui en usent ainsi ne trouvent rien de mieux, pour se dérober à toute

reddition de comptes, que de me taxer publiquement d'« inconscience par rapport au problème général de la traduction », alors une certitude me vient à l'esprit et au cœur : c'est que l'édition française se trouve à la veille de la Révolution fondamentale qui, si elle ne l'emporte pour toujours dans l'abîme, peut seule lui inculquer ce que c'est qu'un livre, qu'un texte, qu'un penseur.

3° Mon dernier mot sera une confidence plus personnelle. Je le confesse : comme tant d'autres, j'ai pour ainsi dire longtemps « subi » le *Holzweg* de 1936, j'en ai cru la démarche, plus que nécessaire, inévitable, et, en général, irrésistible le mouvement qui entraînait Heidegger en direction du concept de « vérité de l'être ». Tout au plus avais-je timidement émis le regret que le ou les premiers états de *De l'essence de la vérité* nous demeuraient inconnus (c'est d'ailleurs toujours le cas), et, du même coup, refusés les moyens de mettre véritablement à l'épreuve cet ouvrage trop « achevé »... Il ne m'aura fallu rien de moins que mon inquiétude pour le tableau, tel qu'il *succède* à l'œuvre à partir du XVII^{ème} siècle — plus rarement à partir de la « Renaissance » — et en balaie la « pérennité », pour comprendre ou pour entrevoir que l'« art » n'avait plus rien d'essentiel à voir avec la chose, ni même avec la vérité, mais, uniquement, avec l'objectivité et la présentété qui est son sens temporel. Mais ce que je souhaite ici confier n'est point la fierté de ce petit progrès, si c'en est un. C'est plutôt la joie de trouver, *sous la plume même de Heidegger*, de quoi mettre *en question* aussi radicalement qu'on pouvait le désirer sa *propre* pensée, sans devoir perpétrer pour cela un quelconque « parricide » : tant il est vrai que toute œuvre majeure abrite en elle, comme l'avait aperçu Hölderlin, son « antirythme », ou, pour dire la même chose en sens inverse, que nous ne nous sommes point trompés, nous qui avons depuis toujours considéré l'œuvre de Heidegger comme majeure. Or cela rejoint ma première réflexion : *les objets ne font jamais défaut en eux-mêmes et par eux-mêmes* — s'ils nous manquent, c'est que nous avons manqué de les considérer suffisamment, ou que l'appropriation abusive de tel ou tel lobby, jointe à la carence professionnelle systématique qui tient lieu aux éditeurs de politique, a mis un soin exprès à nous les dissimuler. Quelle plus belle raison d'espérer, ou d'étudier ! Car le fruit de l'étude n'est pas seulement un incessant approfondissement du déjà connu, mais aussi et surtout, au moment convenable, la découverte du vierge — et c'est pourquoi elle ne doit jamais nous dégoûter. Mais c'est à condition que nous sachions tout à tour ne jamais mépriser ce qui est et ne jamais renoncer à désirer ce qui n'est pas encore. Être un apprenti, ce n'est ni simplement assimiler le savoir antérieur, ni caresser l'ambition de produire du jamais vu, mais se disposer à saisir ce qui se présente. *Ou kairôi, alla kuriôi*, disait un Père de l'Église grecque, saint Athanase (PG 25,525 C) ; *ou kuriôi, alla kairôi* : non par les autorités humaines et divines, mais par l'autorité du lieu, du temps, des objets — que telle soit au contraire notre devise.

E. M.
Richelieu, 31 juillet 1985.

POST-SCRIPTUM (DÉCEMBRE 1986) :
D'UNE « TRADUCTION BILINGUE »,
OU HEIDEGGER CHEZ LES CINOQUES

Au moment de mettre cette plaquette sous presse, je reçois l'édition française « officielle » (*sic*) d'*Être et Temps*, par M. Bénito Glandu. On me dispensera d'épiloguer³ sur une bouffonnerie tragique que j'avais prévue, annoncée publiquement et tenté en vain d'épargner à Heidegger et à la France : dans ce charabia existencialo-lettriste de 590 pages, qui est à peu près à *Sein und Zeit* ce que les colonnes de M. Daniel Buren sont au Parthénon ou le dernier cafouillage réaliste-socialiste de Mme Marguerite Duras à *la Nouvelle Héloïse*, philosophes et germanistes n'auront pas besoin de moi pour faire leur part respective au non-sens, au contresens et au faux-sens, ni les médecins, pourvu qu'ils soient en même temps des amis de la langue française, pour relever les signes univoques de la psychose. Quant au lecteur de base, pour peu qu'il ait 190 F à jeter par la fenêtre, il pourra lui aussi constater, hélas, sans l'aide de personne, que l'on a réussi une fois de plus, et soixante ans après la parution de l'original, à lui barrer *manu militari* l'accès à *Sein und Zeit*, ce qui, faut-il y insister, était le but unique et même pas déguisé de l'opération. Bref, je ne reviendrai pas vers un passé des plus malodorants — sur lequel je me réserve cependant de témoigner lorsque cela me paraîtra nécessaire — et je préfère proposer ici au lecteur un rapide « point » politique de la situation :

1° *Les tueurs*. — Résolument confisqué par sa version « autorisée » (*re-sic*), *Être et Temps*, ne l'oublions pas, n'en est pas moins parfaitement lisible depuis un an et demi dans la traduction nouvelle (et pour la première fois intégrale) que j'en ai exécutée, publiée et distribuée gratuitement à 2 000 exemplaires. Beaucoup le savent déjà, notamment grâce à la presse qui, j'ai plaisir à le dire, eut à cette occasion l'étrange caprice de faire son métier — je ne le rappelle pas aujourd'hui pour vanter un travail dont les limites ne m'échappent point, et qui sera du reste perfectionné à brève échéance, mais uniquement pour souligner que l'*objet*

³ Une seule observation factuelle, qui donnera le ton : la première surprise du lecteur est de lire sur la page de titre de la « chose » qu'elle a été « traduite de l'allemand par B.G., d'après les travaux (?) de Rudolf Boehm et Alphonse de Waelhens ». Or, renseignement pris, jamais R. Boehm n'a donné son accord à Gallimard — et encore mois A. de Waelhens, décédé en 1978 — pour que son nom fût utilisé comme caution au seuil d'une « traduction » qui, de toute façon, ne doit rien à sa tentative de 1964. Ainsi, il n'est même pas besoin de dépasser la première page de la « chose » pour en constater le caractère honteux, furtif, délictuel. Cela dit, je remercie le Ciel que B.G. n'ait, de toute évidence, même pas jeté les yeux sur ma propre traduction : le plus bel hommage qu'il pût lui rendre était en effet de reculer d'horreur devant elle, tel le comte Dracula devant la croix du Seigneur.

est sauvegardé. Or là est l'essentiel, si du moins je ne me trompe pas en considérant que le camp adverse, à force de surenchère, a sauté le pas séparant la barbarie en général du *vandalisme* en particulier. Nous connaissions déjà diverses formes d'*iconoclastie*, voici venu — et, sauf erreur, pour la première fois dans l'histoire — le temps de l'*objecticide*, phénomène spécifiquement actuel⁴ qu'il serait donc léger de confondre sans autre forme de procès avec des pratiques aussi vieilles que le canular, le faux, la contrefaçon ou la belle infidèle, sans oublier le retard à la traduction de type purement « privatif » ou, aurait dit Leibniz, « défectif ». Car l'indifférence est une chose, l'empêchement en est une autre. Mais lorsque l'empêchement ne trouve plus d'autre issue, pour emporter « définitivement » la partie, que de s'attaquer à l'objet même, alors l'attentisme a laissé la place à l'attentat. Le terrorisme *idéologique* étouffait la pensée en l'écrasant sous des « idées », le terrorisme *pathologique*, lui, penche plutôt pour les solutions finales : si l'on ne peut continuer d'étouffer Heidegger, alors qu'on lui règle son compte. Jusqu'à nouvel ordre, c'est chose faite en France — j'y reviendrai. Pour le moment, je supplie simplement le public de prendre conscience, et de toute urgence, que le saut fatal et imperceptible qui conduit de l'une à l'autre de ces formes de tyrannie signifie pour lui, à terme, la dépossession de ses biens les plus précieux. L'esprit, dans ce pays, est en état de légitime défense civile.

2° *Les escrocs*. — Contre qui ? Contre la « décadence » ? Nullement. Contre des facteurs atmosphériques et anonymes de dégradation « culturelle » et de « pollution » intellectuelle ? Pas davantage, mais contre un certain nombre de sectes dûment identifiées, et contre autant d'officines éditoriales toutes dévouées à elles, à moins que ce ne soit le contraire, ou l'un et l'autre ensemble. Car les faits sont maintenant patents : d'un côté, les laissés-pour-compte de l'idéologie, de la littérature, des « sciences humaines », du délire religieux, etc., jouent leur va-tout, et ils le jouent et le joueront de façon de plus en plus impitoyable : c'est la pensée, ou c'est nous — donc pas de quartier ; on a eu le pouvoir, on n'a même eu que ça et on n'est pas capable d'imaginer autre chose — pas question de passer la main ; et de l'autre côté, c'est-à-dire, comme on l'a déjà dit, du même côté, les maisons d'édition françaises à prétentions intellectuelles, outre qu'elles sont à peu près toutes dirigées par de francs analphabètes, ont irréversiblement opté pour l'argent facile et la liquidation de toute différence entre le livre digne de ce nom et le reste. Ce qui serait grave, mais point désespéré si une telle tendance ne faisait tort qu'à la production contemporaine de qualité (c'est la foi qui sauve), à laquelle il ne tiendrait alors, pour défendre sa dignité et d'abord sa peau, que de créer d'autres lieux d'expression et de publication : elle commence, du reste, très timidement à le faire ; mais qui est proprement désastreux si l'on songe qu'aux susdites officines en état de fascisation galopante revient encore et toujours, et quasiment sans partage, la charge d'administrer des objets *historiques* beaucoup trop grands pour pouvoir s'accommoder de la nullité et de l'incurie de marchands de soupe qui, tandis qu'ils mendient d'une main des gains purement commerciaux (pour rester poli), n'entendent pas lâcher de l'autre — image de marque oblige — la « propriété » de ce qui dépasse leurs lumières et répugne à leurs procédés. Qu'y faire ? Avant d'en décider, ce qui appartient non à moi, mais au peuple français dans la mesure où il n'est pas encore devenu une bande d'abrutis et de poltrons, il peut être opportun de préciser un peu ce réjouissant tableau d'ensemble, en s'attachant à l'exemple entre tous symbolique du sort réservé à la philosophie heideggérienne par les margoulins de la rue Sébastien-Bottin et leurs nervis de l'ex-chapelle beaufrétiq.

⁴ Un petit symbole, qui m'émeut : à 88 ans, le dernier survivant des grands *directors* d'Hollywood, John Huston, est obligé de se battre, et sans espoir de vaincre, pour empêcher qu'on ne transforme son *Faucon Maltais* en décalcomanie.

Comme on va voir, c'est très simple, et l'impasse, à l'heure qu'il est, est à peu près totale. Encore que...

En effet, blessés à mort dans leur orgueil hystérique de bourgeois en chute sociale par mon édition dite « pirate » — elle était, ne l'oublions pas, sans précédent comparable —, nos gibiers de potence, au lieu de tirer de la mésaventure la leçon qui s'imposait, c'est-à-dire de capituler devant le fait accompli du passage sans encombre de *Sein und Zeit* de sa langue dans la nôtre, n'ont trouvé qu'une parade : « verrouiller », et cultivé durant dix-huit mois qu'une triple et dévorante obsession : sauver avant tout la face devant les Allemands qui, comme on sait, sont lents à comprendre et, de surcroît, persuadés que tout ce qui se passe en France durant les périodes où ils ne l'occupent pas est *an und für sich* incompréhensible (voir la prise de la Bastille ou la réussite de M. Claude Simon au certificat d'études primaires) ; rassurer, ensuite, le fantômatique cortège d'intellectuels approximatifs qui continuent d'attendre du label « N.R.F. » un peu de réconfort existentiel et une espèce d'extrême-onction avant de passer au pilon de l'histoire ; enfin, et comme de bien entendu, anesthésier ce qu'il peut rester dans le « grand public » d'incurables jobards en faisant le *black out* sur le plus regrettable des « incidents de parcours ». Ce pourquoi, *in parenthesi*, nulle plainte « en référé » n'a même été déposée contre mes éditeurs et moi : surtout, pas de publicité pour ces terroristes qui, sans rien faire pour cela que se saigner aux quatre veines, n'ont déjà été qu'à trop belle fête ! Or comment mettre à exécution ces trois idées fixes ? Réponse : en publiant « officiellement » *n'importe quoi*, mais en publiant *coûte que coûte*, de manière à se délivrer enfin de l'incessant et torturant grief — évidemment bien plus ancien que mon intervention — de ne publier jamais rien tout en promettant toujours quelque chose. Jeter l'éponge, si on me passe l'expression, eût été trop sage, et même d'un boutiquier encore sain d'esprit ; on préfère la fuite en avant et la politique du pire, pour ne pas dire le suicide intellectuel *et*, comme l'avenir se chargera de le dire bien plus durement que moi-même, commercial. Car ce n'est plus « Heidegger » qu'il s'agit d'éditer selon les accords passés, mais un vieux rafiot qu'il faut renflouer, une légitimité totalement usurpée qu'il faut sauver, un trafic de camelote philosophique qu'il faut protéger. Et pour ce faire, de quelles ressources dispose-t-on ? Ou plutôt de qui ? De ce bon M. Glandu, philosophe inexistant et germaniste malgré lui ! On n'a pas le choix, mais faute de grives... C'est donc dit : M. Glandu, réalisant une fois de plus la profonde parole d'Andy Warhol : « Nous sommes dans une époque où *tout le monde* a son heure de gloire », sera le héros d'une situation désespérée, le vilain mire de ce mal terrifiant qu'est le narcissisme en défaite.

Résultat : au bout d'une année de plus — après les cinq précédentes qui, on le comprend, avaient eu raison de ma patience — de grand ahan glanduesque, l'édition la plus ubuesque, c'est-à-dire la plus désopilante et la plus malhonnête de l'histoire du livre ! Lacan, Barthes, Derrida coiffés sur le poteau dans la course au pataquès ! La fameuse maxime du Dr Goebbels : « mentez, il en restera toujours quelque chose ! » érigée en nouvelle règle d'or de la philologie ! Heidegger sommé *post mortem* de réécrire l'*Être et le Temps*, pardon : l'*Être et le Néant* dans la langue de bois de M. Dominique Fourcade, Hölderlin de pissotière et idole à ce titre de M. Glandu et de son souteneur épisodique, M. Adolf Hasbeen ! On s'en indignera ou on s'en dilatera la rate, selon son tempérament, à moins qu'on ne soit déjà mort de rire à la lecture de l'unique et immortelle production du même Hasbeen, intitulée sobrement *Interprétations* et publiée par Jean-Luc Marion (pour être catholique, on n'en est pas moins vache) dans la collection « Épiméthée » en 1984. Je crois cependant que l'heure est plutôt à cette forme de recueillement historique et de mobilisation civique qui n'a pas vraiment de nom dans notre langue, mais que j'aimerais baptiser du noble mot de résistance. Car si total est le préjudice porté à Heidegger, à la France, à l'Allemagne, à notre langue et à la phénoménologie que, si le plus naïf de nos compatriotes et frères francophones ne prendra même pas le change sur cette escroquerie, on peut douter que les responsables de l'édition

allemande de Heidegger et les « ayants droit » (*sic*) du philosophe parviennent, étant trop « sages », à réaliser avant longtemps l'invraisemblable vérité, l'ampleur inouïe d'une récidive aggravée jusqu'à l'assassinat, ou que, ayant compris, ils sachent comment réagir... C'est trop gros pour être croyable, voilà la force invincible de nos tire-laine, et voici à peu près leur argumentation :

« Vous contestez, diront-ils, la valeur du produit — c'est votre droit ; vous niez que Heidegger ait jamais parlé, fût-ce en allemand, de *désobstruction*, d'*util*, d'*ouvertude*, de *discernation*, de *distantialité*, d'*entourance*, de *mondéité*, d'*être-au*, de *conjointure* et d'autres « notions » pour asile de fous — Dieu vous bénisse ; vous crachez sur la *surprenance*, l'*importunance* et la *récalcitrance* — à votre santé ; il vous paraît grotesque d'opposer à l'*intratemporanéité* de l'*intratemporain* une *temporellité* qui, elle, se *tempore* — à merveille ; c'est commettre, à votre avis, des contresens éhontés que de faire de la *conscience* (*Gewissen*) une conscience *morale* dont Heidegger la distingue expressément, ou de transformer, au prix d'une égale infraction à la lettre même du texte, l'*être-en-dette* (*Schuldigsein*) du *Dasein* en un *être-en-faute* — à votre aise ; vous prétendez que, sans l'aide d'un glossaire, le cochon de payant ne saurait retrouver ses petits dans *Sein und Zeit* — tout de bon ; vous êtes choqué, vous qui connûtes et aimâtes Jean Beaufret du temps qu'il était encore lui-même, que l'on couvre de son autorité posthume des aberrations contre lesquelles il n'avait cessé de mettre en garde — bonne continuation ; vous affirmez que faire *dévaler* le *Dasein* dans le monde revient, toujours contre le propre témoignage de l'auteur, à le confondre avec un vélo sans freins et le lecteur avec une dupe — bonjour à votre dame ; traduire *Eschlossenheit* par *ouvertude* (en français : *ouverture*), mais *erschliessen* non point par ouvrir, mais par... découvrir, au lieu de réserver logiquement ce dernier verbe pour *entdecken*, rend selon vous l'ensemble du livre principalement incompréhensible, puisque la différence entre « ouvrir de l'être » et « découvrir de l'étant » en constitue pour ainsi dire l'épine dorsale — vous êtes payés pour penser et dire de telles choses...

« Mais nous, Monsieur, nous gagnons notre vie, nous faisons du petit commerce, nous avons un claque de plus de cent piaules à entretenir, et, croyez-moi, ce n'est pas tous les jours facile. Jugez-en !

« Notre série noire blêmit et notre fameux fonds s'effondre ; Sartre et Yourcenar, par exemple, même pléiadisés, ne partiront pas éternellement, car bien qu'ils aient pour commun atout de n'avoir rien à dire, l'un le dit avec trop d'aisance, l'autre avec trop de peine (en flamand) pour qu'on ne s'en aperçoive pas ; Malraux et Sollers ont fini par amalgamer leurs sublimes troupiers ; Pauwels est parti, nous jugeant trop à droite ; d'Ormesson aussi, que nous jugions trop à gauche ; Cohen n'a jamais existé, n'étant que le pseudonyme d'un pauvre type du même nom ; les exercices de style de Queneau sont tous dans le même style, le style ennuyeux ; Paulhan, Caillois, Bataille et consorts passent désormais pour les nullards prétentieux qu'ils ont toujours été ; Merleau-Ponty fait figure de pisse-froid asexué et Camus de phalocrate rabâcheur ; la Beauvoir déclenche le rire des jeunes filles, qui sont toutes des salopes ; Nelson Mandela, dans sa cage, a déchiré le volume d'hommages consolateurs que nous lui offrions, et réclamé des bananes ; Milan Kundera, en guise de dernier manuscrit, nous a refilé un tchèque en aggloméré ; Françoise Verny n'est plus là pour changer les couches antifuite de Modiano ; Le Clézio est beau, mais con à la fois ; Blanchot, à force de s'entretenir infiniment avec son échec et sa haine, va passer l'arme à gauche (ça le changera) ; la grippe asiatique a emporté les pauvres mots de Foucault en même temps que ses choses ; Dumézil est grand et le restera, mais peu accessible à qui ne manie pas couramment l'oubykh et le bas-breton ; les œuvres complètes de Mendès-France, malgré l'extraordinaire courant d'intérêt qui les a accueillies dans les cimetières, souffrent cruellement de la concurrence de celles de Lacouture ; le Saint-John a réussi sa percée, mais le Char s'est enlisé dans le papier bible, stoppant net celle du Deguy, qui attendait derrière ; Chantal Quignard n'a décroché que

le prix du con un peu court ; la finkilcroute, nouveau produit surgelé, passe aussi mal que l'étouffe-chrétien d'antan ; Raymond Aron, empêché, n'est pas venu à l'émission « Apostrophe » programmée pour le lendemain de sa mort, et ne s'est même pas excusé ; la nouvelle histoire est jeune comme Hérode, ou même comme Nora, son frère aîné ; le nouveau roman, dont nous avons racheté une partie (nous ne prenons jamais de risques, mais récupérons tout ce qui est usagé) est vieux comme mes robes ; la psychanalyse sur papier glacé n'intéresse plus que les névrosés, ce qui est un comble, vous me l'accorderez ; les mémoires de Pontalis devaient être adaptés au cinéma, mais Vincent Price a déclaré forfait ; on nous accuse de confisquer avec Grasseuil les prix littéraires, ce qui est injuste, car nous n'avons jamais prétendu que nous voulussions les partager ; Sagan est morte dans la catastrophe de Colombie (on n'a pu la tirer de la boue), Aragon dans celle de Tchernobyl et Louis Dumont dans celle de Bhopal : seul Claude Lefort, travaillant sous terre, aurait survécu, mais il échappe à nos *sonar* ; le « Temps de la Réflexion » ne paraît qu'une fois l'an, c'est-à-dire quand celui d'agir a déjà passé ; quant au « Débat » entre chrétiens de gauche, il est de plus en plus difficile à soutenir, faute de désaccord suffisant sur les principaux points d'accord. Bref, il ne nous reste plus pour toute valeur sûre, du côté des lettres et des sciences humaines, que *les Aventures de Jean-Foutre la Bête*, manuscrit échappé aux flammes du réchaud d'Irène, et notre série « Jeunesse » qui, le chaland étant cette fois absolument sans défense, marche comme la blanche ou les exhibitions de Tournier à la sortie des Lycées.

« Vous comprendrez donc, jeune homme, que, dans une situation aussi défavorable, nous ayons un moment cherché une nouvelle jeunesse dans la philosophie contemporaine. Mais mal nous en prit, là aussi, et le coup de poignard de Martineau ne fut en fait que la dernière épreuve d'une longue série ! Car la mort, toujours elle, a empêché le célèbre auteur de la dialectique du maître et de l'esclave, A. Kojève, de mettre au net le tome XII de son *Esquisse d'une histoire raisonnée de la philosophie païenne*, où il voulait établir enfin sa thèse centrale : pour Anaximène, tout n'est pas dans tout, car c'est le contraire ; la *Critique de la raison politique* de Régis Debray ne pourra, comme celle de la Raison pure, être comprise que dans un siècle, années de guerre et de majorités de droite non comprises ; le peu de gens qui avait lu le premier tome de la *Critique de la raison dialectique* a refusé par le fait même d'ouvrir le deuxième, les autres alléguant qu'il était de toute façon dépassé par le troisième, non écrit ; la *Puissance du rationnel* de Janicaud a été brocardée par Frédéric Dard, qui l'a surnommée *l'Impuissance du Rasurel* ; et la *Caverne* elle-même, ce porno de Manuel de Diéguez, n'a pas eu le succès escompté à cause de son poids : on ne pouvait le lire d'une main sans se la casser. Mais je m'arrête, Monsieur, car je vous en ai dit plus qu'il ne faut pour que vous compreniez la nécessité où nous nous trouvons de continuer, pour redorer de temps à autre notre blason, à publier les grands philosophes de la modernité, c'est-à-dire Nietzsche, Marcel Gauchet, Wittgenstein, Husserl et Heidegger. Or après que plusieurs traducteurs avaient occis le premier, le ridicule le deuxième, Klossowski le troisième, Ricœur le quatrième, que vouliez vous que nous fissions du cinquième, sinon le dessouder à son tour : c'était bien le moins ! et c'était aussi le seul moyen de le vendre, les textes originaux étant, paraît-il, fort rébarbatifs. Du reste, mon ami, je vous trouve bien peu humain dans vos querelles : apprenez qu'il faut que tout le monde vive, les staliniens et les collabos, les sociaux-démocrates et les démocrates-chrétiens, les fanatiques et les pervers, en un mot toutes nos élites françaises actuelles ; et aussi bien impertinent : car où irait-on, s'il vous plaît, si l'État faisait son devoir et si la démocratie persécutait ceux qui la sabotent ? Ce ne serait plus de la démocratie, n'est-ce pas, mais du totalitarisme et de la pouillerie ! D'autre part, non seulement le crime intellectuel est la condition ordinaire de notre impunité, mais je vous fais observer que, du dernier que nous avons commis et qui n'a pas l'heur de vous plaire, elle va sortir encore renforcée : vous ne pouvez donc en bonne logique le dénoncer, ou bien vous

ignorez le droit : car selon nos textes, une impunité incontestée, ou, si vous m'autorisez cette tournure hardie, une impunité impunie vaut autant qu'innocence ; de plus, le droit de la propriété littéraire n'étant en réalité qu'un immense vide juridique, qui donne donc toujours raison au plus nul pourvu seulement qu'il ait pignon sur rue et le soutien des banques, vous seriez mal venu d'exiger qu'on fasse le plein quand la liberté d'entreprise peut pour une fois s'exercer sans avoir à subir la force injuste des lois ! Nous préférons, voyez-vous, la justice au droit, c'est-à-dire les procès, que nous gagnons presque toujours, à ce pire des maux qu'est l'Étatisme. Quelqu'un prétendait qu'une bonne loi était celle qui empêche les procès, et il disait une sottise ; nous, nous pensons au contraire que les procès, lorsqu'ils se déroulent entre gens de bonne compagnie, ont ceci de bon qu'ils empêchent le législateur de légiférer. Ainsi, les avocats y trouvent leur compte en même temps que nous, et la justice française est en matière culturelle la complice la plus efficace de la carence de l'État en général et du ministère de tutelle en particulier. M. Jack Lang, d'ailleurs, n'est-il pas juriste d'abord et clown ensuite ?... »

Qu'on me comprenne bien (et qu'on me pardonne de ne pas reproduire plus au long un discours qui me lève le cœur) : loin de considérer nos voisins d'Outre-Rhin comme des imbéciles, je les tiens au contraire pour des gens honnêtes et loyaux, et c'est là tout mon sujet de craindre. Car eux aussi ont leur lobbies « intellectuels », dont ils peuvent constater les méfaits — je pense aux gangs de la psychanalyse, de la sociologie à la mode de Francfort, de la philosophie analytique, etc., qui ont réussi à extirper aussi complètement la philosophie de l'Université allemande que de la nôtre —, mais qu'il y a loin d'un tel constat à se rendre compte que la vie de l'esprit, ou de ce qu'on ne peut plus appeler de ce nom, est devenue en France purement et simplement délinquante, quand ce n'est criminelle ! Que l'*intelligentsia* française soit pourrie jusqu'aux moelles ; qu'elle ait livré la culture, comme le dit si bien Jean-Paul Aron⁵, aux professeurs, je veux dire aux pédagogues ; qu'elle considère uniquement la démocratie comme le moyen de détruire, et à son profit, cette même démocratie envisagée en tant que fin ; que le pétainisme, le stalinisme et le racialisme — entendez par là aussi bien l'antiracisme que le racisme, puisque le premier admet les présupposés du second —, que la mythologie religieuse et le mensonge social-démocrate de droite ou de gauche forment l'essentiel de son inspiration ; qu'elle soit, en somme, la lie de la société française et, surprise comme telle, s'apprête dorénavant à commettre les pires forfaits pour perpétuer sa dictature, quel est celui de nos voisins qui pourrait de sens rassis l'imaginer ?

Or je le répète : c'est par là que la Kommandantur du VII^{ème} arrondissement gagne à tous les coups, et c'est par là qu'elle a encore gagné, provisoirement mais durablement, à ce coup-ci. De deux manières : d'une part, même si chacun réalisera aussitôt qu'il ne peut lire *Être et Temps* dans l'état lamentable où on le lui inflige, et si quelques-uns en concevront forcément une terrible animosité contre l'« éditeur », celui-ci aura beau jeu de détourner cette colère vers M. Glandu, à qui cependant on ne peut décentement chercher querelle puisqu'il a été manipulé d'un bout à l'autre de l'opération par un cloporte bien caché sous sa plinthe — j'ai nommé M. Hasbeen : on ne s'en prend pas à un impotent phénoménologique lorsqu'il se double d'un incapable au sens juridique du terme ; d'autre part, Gallimard *a publié*, c'est-à-

⁵ Qui peut être aurait eu du mal à publier à la Kommandantur ses excellents *Modernes*, 1984, s'il avait reculé jusqu'au début du siècle et commencé par rappeler que le camp de la mort contrôlé après 1950 par les kapos du type Lacan, Althusser, Derrida, Barthes, Lévi-Straus, Deleuze et Cie avait été entièrement arpenté, construit et barbelé par l'« esprit N.R.F » bien avant cette date. Mais je n'adresse, ce disant, aucune critique à J.-P. Aron qui a choisi de témoigner sur ce qu'il a vécu directement et, de plus, inscrivant lui-même la remarque que je viens de faire en exergue à la savoureuse version télévisée de son livre, diffusée par FR 3 les 4, 11 et 18 décembre 1986.

dire atteint ce qui était pour lui la fin en soi : feindre d'« honorer », si l'on ose dire, ses engagements envers les éditeurs allemands, donc justifier sa propriété exclusive de l'œuvre de Heidegger en France, donc continuer d'interdire celle-ci aux éditeurs « concurrents » (qui, du reste, sont les premiers à cautionner le monopole), et le fait brut, matériel, obscène de cette publication-pour-la-publication lui permettra de disposer de suffisamment de temps pour laisser pourrir l'affaire ; ou pour trouver dans la bonne presse quelque porte-plume disposé à la faire « passer » contre espèces sonnantes⁶ ; ou encore pour persuader aux imbéciles les plus désespérants de ce pays que *Sein und Zeit*, conformément à la théorie linguistique de M. Hasbeen, était de toute façon intraduisible. Comme je le disais, le compte de Heidegger est donc « juridiquement » réglé pour longtemps.

3° *Les malades*. — D'où peut venir le salut, ou au moins le sursaut ? À mon grand regret, il m'est impossible de l'attendre du milieu philosophique français, plus précisément de l'immense majorité de pleutres dont il se compose, et c'est encore de l'Allemagne que, nonobstant l'épais rideau de fumée dressé à la frontière par la propagande gallimardesque, je m'obstine à espérer que viendra le choc en retour propre à réveiller les Français endormis. M'y encouragent d'ailleurs, en sus de ma germanophilie et de mon optimisme têtus, quelques signes modestes, certes, mais d'assez bon augure : les éditeurs de Heidegger, d'abord, sans trouver bon ou pratiquement possible (?) de s'opposer de manière préventive au mauvais coup qui se préparait, n'en ont pas moins parfaitement reçu mes signaux de détresse, et, s'ils ne me croyaient sur parole, le sabotage prémonitoire des *Problèmes fondamentaux de la phénoménologie* par Jean-François Courtine (pourquoi ? !) leur avait apporté dès l'an dernier une première preuve du bien-fondé de mes craintes ; ensuite M. Hermann Heidegger, fils du philosophe, averti du péril par quelques isolés lucides, tels Roger Munier et mon ami Ruprecht Paqué, partage désormais notre commune inquiétude, et, tout en m'abstenant de chercher avec lui un contact direct, je gage qu'il aura à cœur de se faire instruire avec soin de la valeur réelle de l'édition française « officielle ». ce qui lui permettra de comprendre qu'il a été, après son illustre père, la première victime du complot ourdi par un Jean Beaufret déclinant, et resserré ensuite par un Hasbeen « dévalant » ; enfin — ce n'est qu'un début, mais peut-être aussi un authentique commencement —, R. Paqué, qui a compris que l'information du public était la seule arme à opposer à nos filous, a déjà pris, de son propre chef et sans que l'en priasse, une habile et démocratique initiative : traduire dans la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* la plus longue des interviews où M. Glandu, affectant de justifier sa philosophie grailonneuse de la traduction, commence en réalité à découvrir lui-même et ses complices, et achève en même temps de révéler à qui en doutait encore qu'il est fou à lier. C'est pourquoi, avant de conclure ce communiqué de guerre, je voudrais à mon tour laisser la parole à notre ahuri, non point exactement pour l'accabler — on a vu que c'était difficile —, mais pour

⁶ C'est raté ! A l'instant même où j'écrivais mes balivernes, Roger-Pol Droit vient pour la deuxième fois, de sauver l'honneur flapi du *Monde des Livres* (12 décembre 1986 ; cf. son article du 21 juin 1985) en disant froidement et complètement la vérité sur l'édition « officielle ». Si c'était ma cause que je plaçais, ou qu'il soutenait, je devrais l'en remercier publiquement ; comme tel n'est pas le cas, je laisse le soin de le faire mieux que moi à ses lecteurs, au nombre desquels M. H. Heidegger pourrait bien se trouver. — Et comme un bonheur n'arrive jamais seul, voici que M. Jean Lacoste, que je n'ai pas l'honneur de connaître, apporte dans la *Quinzaine littéraire* du 15 décembre des informations et des réflexions sur cette même édition, qui non seulement sont tout aussi pertinentes que celle de R.-P. Droit, mais encore leur sont parfaitement complémentaires. Allons, tout n'est pas perdu !

confirmer indirectement l'effarant cynisme de ceux qui ont osé se servir de lui. Ajoutons que le comique, dont nulle situation française n'est jamais tout à fait exempte, aura ainsi le dernier mot, ce qui compensera en quelque sorte ce discours de mort que tenait tout à l'heure la N.R.F. en sa prosopopée, et qu'elle vend depuis qu'elle existe.

— Ainsi donc, Glandu, dit Hasbeen, vous voulez bien traduire pour nous *Sein und Zeit* ? — Oui, mon Obersturmbannführer, répond notre homme, utilisant le seul mot allemand qu'il connaisse (il croit qu'il signifie : « les petits oiseaux chantent dans la forêt ») ; d'ailleurs Jean Beaufret l'a voulu, dont vous êtes le représentant sur la terre comme il l'était lui-même de Heidegger après sa mort, et ce n'est pas lui qui se serait moqué de moi en m'en confiant la mission, foi de Glandu ! — Fort bien, dit Hasbeen, et comment vous y prendrez-vous ? — C'est très simple, mon officier, je ne traduirai pas, car, comme vous le savez, tel était également le souhait de notre vieux maître. — Euh, dit Hasbeen, c'est en effet ce que nous souhaitons tous, j'en conviens, et il n'est pas question que les sous-hommes mettent leurs doigts sales sur des textes dont nous fûmes si longtemps les seuls interprètes, quand bien même nous n'avons jamais réussi à les interpréter ; seulement, voyez-vous, Glandu, il n'est pas convenable de dire ce genre de choses aussi clairement, et je compte sur vous, lorsque vous présenterez votre traduction, pour trouver quelques expressions qui le disent sans vraiment le dire. — Et notre sapeur Camember d'essayer de le dire, mais, hélas pour lui et son barbeau casse-croûte⁷, *en le disant* ! Voici en effet quelques déclarations croustillantes de Glandu au lecteur et à la presse :

⁷ C'est en effet le genre « fins de mois difficiles », courageux, mais pas téméraire : en juin 1985, date exacte de mon édition, Hasbeen à qui on n'a rien demandé, se conchie dans la presse en expliquant que, l'an prochain, on va voir ce qu'on va voir, à savoir que J. Beaufret a fait le bon choix en mandatant Glandu, et que j'ai indûment coupé l'herbe sous le pied à de doux agnelets tout dévoués au service de Heidegger, à des poètes de la traduction qui n'avaient plus besoin que d'un été, d'un automne pour que mûrît leur chant (cf. *le Figaro* du 21 juin 1985, et ma réponse le 28 ; puis *le Matin de Paris* du 9 juillet 1985 — mais là, pas de réponse : nous sommes dans la presse progressiste). Et puis, fin 1986, dans l'édition officielle, deuxième surprise (cf. *supra*, n. 1) : le nom de Hasbeen ne figure nulle part, alors qu'il posait jusque-là au « responsable de l'édition de Heidegger en France » (qu'il ne fut jamais, je le sais d'expérience) et qu'on m'avait répété à satiété durant un an qu'il ne fallait pas s'inquiéter et que le contrôle de Glandu par Hasbeen — excellent traducteur, comme je l'ai toujours dit moi-même — constituait le rempart idéal contre tout dérapage : à quoi je répondais que, si une telle collaboration était effective, Hasbeen n'avait qu'à co-signer la traduction en cours. — Que s'est-il donc finalement passé ? Hasbeen a-t-il laissé faire par pure méchanceté, ou aussi par paresse ? Ou bien, hypocrite, mais pas bête, a-t-il senti que la galère était peu sûre, et qu'il serait imprudent d'y inscrire son nom aux côtés de celui d'un traducteur de fortune ? Ou bien Glandu a-t-il voulu aller seul à la mitraille, pour prouver qu'il était un grand garçon ? Ou encore des combinaisons obscures, ou des brouilles sont-elles intervenues dans le trio infernal Glandu-Hasbeen-Gallimard ? Toujours est-il que Hasbeen, bien qu'il ait quitté le navire, persiste, mais sans entrer dans les détails — on se demande même s'il a *lu* le résultat final ! — à célébrer l'entreprise pour la seule et unique raison qu'elle a été menée jusqu'au bout, et a soi-disant « réfuté » la mienne comme le fruit réfute la fleur ! (cf. *Le Matin* du 18 novembre 1986). Comprenne qui pourra. En attendant d'en savoir plus, mon hypothèse est forcément d'ordre psychopathologique : personnage bien doué au départ, Hasbeen aura soudainement viré, vers 1980, du berger folâtre de l'être au chef de secte paranoïaque, son premier soin étant alors de prendre sous son aile la paraphrénie glandulaire, mais sans aller jusqu'à corriger pour autant la traduction. Erreur fatale, qui vaut à notre diadoque mystique de Beaufret d'être déjà grillé en France — il faut dire qu'il trouvait le moyen d'en rajouter avec des plaidoyers

« Pour de simples et évidentes raisons pratiques, il est apparu impossible de donner de *Être et Temps* une édition *bilingue*. Dire maintenant sur un ton de regret qu'elle eût été souhaitable serait parfaitement dérisoire. Elle n'était pas souhaitable, elle reste *indispensable*. Car la première chose à dire de cette version française d'*Être et Temps*, c'est que l'idée d'une traduction qui prétendrait recouvrir le texte original, qui s'y substituerait en dispensant d'avoir à y recourir, constitue le contraire même du dessein que nous nous sommes proposé. N'oublions jamais le conseil que donnait à ses élèves M. Jean Beaufret lorsqu'il était professeur de khâgne : Si vous voulez lire *Sein und Zeit*, apprenez l'allemand. Suppléer l'édition bilingue n'est pas difficile. En se munissant d'un exemplaire du texte allemand et en le joutant de la présente traduction, le lecteur se mettra à même de faire face à un livre dans lequel, à tort ou à raison (!) on a souvent voulu voir un défi à la traduction » (annexe à l'édition officielle, p. 515).

« Il m'est impossible de faire maintenant une revue détaillée de tous les termes problématiques du livre. Ce que je voudrais surtout dire à leur sujet, c'est que, telle que je la propose, la traduction n'a jamais pour but de faire oublier le texte original en le recouvrant de mots français. Elle vise, au contraire, à y conduire et y ramener sans cesse davantage. Elle est si peu destinée à des lecteurs qui voudraient s'en servir pour éviter l'allemand qu'elle part justement du principe que le lecteur qui y recourt ne saurait être complètement imperméable à l'allemand. C'est ce que j'ai expliqué dans le texte de présentation, où j'appelle à la *lecture bilingue* d'une traduction qui n'ambitionne certes pas d'être définitive mais qui tend à une certaine transparence. L'idée pour moi a toujours été de faire, si possible, apercevoir le texte allemand à travers la traduction. Une phrase de d'Alembert sur laquelle je suis tombé seulement l'année dernière, le dit fort bien : « La langue de la traduction doit porter l'empreinte du génie de l'original et de la teinture étrangère. » Cela dit, il serait extravagant [ben voyons !] d'espérer forcer le Français à... parler allemand, à moins d'y mettre l'humour de Jules Laforgue écrivant en français germanisé : « C'était un très au vent d'octobre paysage ! » Ce que j'attends précisément du lecteur, c'est qu'il ait toujours un œil pour le texte et le mot allemand » (Magazine littéraire, nov. 1986, p. 32).

« L'absence de glossaire relève de mon initiative. Elle est logique si vous suivez ce que j'ai exposé dans ma présentation de la traduction. J'y explique que l'esprit dans lequel j'ai travaillé est celui d'une édition *bilingue*, c'est-à-dire d'une traduction destinée à des lecteurs qui gardent toujours le texte allemand sous les yeux. Celui qui a côte à côte sur sa table original et traduction peut avoir besoin d'un dictionnaire, mais non d'un glossaire. Un tube de vaseline peut également lui être de bon secours » (Le Matin de Paris, 18 novembre 1986, p. 22 ; la dernière phrase est ajoutée, conformément au sens général de ce qui la précède, par le citeur).

*

* *

Non, mes chers Français, ne soyez point étonnés que j'en appelle à l'Allemagne : car vous qui étiez hier des veaux, vous êtes maintenant des moutons. Depuis longtemps, vous ne pensiez plus guère, voici que vous ne sentez plus rien. Mais de ce que vous ne sentiez rien, vous auriez bien mauvaise grâce à conclure qu'on a cessé de vous entuber : ce que vous feriez mieux d'en déduire, c'est que vous n'avez passé que trop de temps à vous élargir et à vous

aveugles et systématiques dans l'affaire du nazisme de Heidegger ! — et lui vaudra d'être bientôt carbonisé en Allemagne. Voilà ce qu'il en coûte de haïr Heidegger en prenant l'air de l'aimer, et de jouer au plus fin avec la vérité philologique, qui ne supporte pas la triche. Bref, les nazillons du pseudo-heideggérianisme aboient, et la caravane de l'objet phénoménologique passe.

graisser le fion. Non seulement vous avalez n'importe quoi, mais vous l'avalez par où d'ordinaire on le rejette, pardon, on le dévale.

Avalerez-vous encore la dernière couleuvre philologique qu'on vient de vous servir, comme vous avaliez naguère, et toujours par le même canal, les colonnes susnommées ou même — et là, l'univers vous admire — la pyramide du Louvre ? Après le coup de l'utopie sociale, vous laisserez-vous faire celui du modernisme culturel ? Après celui du gauchisme, celui du nazisme « new look » ? Après celui de la coexistence, celui du consensus ? A la tyrannie des professeurs, ne voyez-vous comme alternative que celle des prêtres ? A celle des démagogues, que celle des maffieux ? A celle des idéologues, que celle des psychopathes ?

Je vous laisse y rêver. Pour moi, mes deux principales résolutions sont prises depuis longtemps, et ce n'est ni aujourd'hui, ni demain que j'en changerai.

La première est évidemment de vous *informer*. Je viens de le faire, et je continuerai. Pour l'heure, j'espère que vous avez compris : vous êtes cocus, parce que l'édition officielle de *Sein und Zeit* en « français », quelque illisible qu'elle soit, suffira à en interdire toute autre jusqu'au jour lointain où une justice digne de ce nom aura passé, et prévalu un autre droit que celui des plus forts, une autre raison que celle des plus fous. En revanche, il est une chose qu'elle ne m'interdira pas : c'est, je m'empresse de l'annoncer, de réimprimer en 1988, dès que j'en aurai trouvé les moyens financiers, ma propre traduction à un nombre élevé d'exemplaires, et de recommencer la distribution gratuite jusqu'à satisfaction quasi complète de la demande. Que si mes adversaires voulaient contrecarrer ce ferme projet par les moyens légaux, je les mets au défi de saisir *cette fois-ci* la justice, car l'entendre se prononcer est le plus vif de mes désirs, comme c'est leur pire hantise.

Quant à la seconde résolution, elle n'est autre — ceux qui lisent mes premiers essais l'auront sûrement compris — que de relever la philosophie dans ce pays, dans la petite mesure où mes forces me le permettront. Projet *difficile* à exécuter sans vous, mes chers compatriotes, je le reconnais, mais non pas *impossible*, s'il est vrai qu'à côté de vous, qu'à côté de moi, il existe un troisième « personnage » de tout drame spirituel moderne, qui nous dépasse tous — les *objets*. Qu'est-ce donc que cela, un objet ? Comme ce n'est point le lieu, dans un divertissement en style poissard, d'en discourir phénoménologiquement, je me contenterai d'en montrer du doigt quelques-uns : objet, hier, *Être et Temps* sauvé du désastre par son édition privée de 1985 ; objet, aujourd'hui, la présente version inédite de *L'Origine de l'œuvre d'art*, soustraite à ses soustracteurs au prix d'un nouvel acte de « piraterie » — comme le lobby ne manquera pas de le nommer vertueusement ; objet, demain, le *De unitate Dei et pluralitate creaturarum* d'Achard de Saint-Victor, qu'il s'est encore trouvé de bonnes âmes pour essayer, malgré ses huit cents ans d'âge, de cacher aux yeux de la France et du monde, de crainte sans doute qu'ils n'en fussent éblouis ! Et objets, après-demain, d'autres « œuvres », comme on ne dira plus, si du moins la Fortune me sourit et si la Parque me prête vie. En vérité, je vous le dis : l'objet prévaudra parce que la modernité est là, alors que M. Hasbeen, qui ose en prononcer le nom, a failli être. Il vivra même si la culture meurt, et peut-être au prix de sa disparition. Le Français reparlera, la pensée française repensera, le livre français, fût-il traduit d'une autre langue, renaîtra, l'École française ré-éduquera, parce qu'il le faut. Mais sera-ce par votre volonté, ou seulement par celle d'une infime minorité de résistants ? La France a rendez-vous avec la modernité : sera-ce malgré vous, ou avec vous, les Français ? Comme dirait M. Glandu avant de rentrer dans sa loge — Hasbeen, lui, a déjà regagné son trou — : « ça y en a être la question, dont au sujet de laquelle j'ai eu l'honneur de vous la poser. »

15 décembre 1986.

TEXTE ORIGINAL

TRADUCTION

VOM URSPRUNG DES KUNSTWERKES

*Vortrag gehalten in Kunstwissenschaftlichen
Gesellschaft Freiburg am 13. November 1935*

Es wird die Frage nach dem Ursprung des Kunstwerkes gestellt. Zur Durchführung dieser Frage sind im voraus drei Dinge nötig.

1° Wir müssen darauf halten, dass wir wirklich von dem ausgehen, dessen Ursprung gezeigt werden soll — vom Kunst-werk.

2° Wir müssen einen Vorbegriff von dem haben, wonach wir fragen — vom *Ursprung*.

3° Wir müssen im Klaren sein über den *Weg* vom Kunstwerk zum Ursprung.

Der Klärung dieser drei Dinge dient der erste vorbereitende Teil des Vortrags.

I

Kunstwerke sind uns bekannt. Bau- und Bildwerke sind hier und dort an- und untergebracht. Ton- und Sprachwerke sind vorhanden. Die Werke entstammen den verschiedensten Zeitaltern ; sie gehören unserem eigenen und fremden Völkern an. Wie diese Werke selbst so kennen wir auch meistens ihren « Ursprung ». Denn wo anders soll ein Kunstwerk seinen Ursprung haben als in der Hervorbringung durch den *Künstler* ? Es gilt daher die Vorgänge zu beschreiben, die sich bei der Verfertigung von Kunsterzeugnissen abspielen. Unter diesen Vorgängen ist offenbar der « ursprünglichste » die Fassung des künstlerischen Gedankens ; denn von ihm her vollzieht sich die Umsetzung ins Werk ; aus ihm geht schliesslich das Erzeugnis hervor. Eine Zergliederung dieser seelischen Erlebnisse und Hintergründe im Künstler kann mancherlei zu Tage fördern. Nur — haben solche Nachforschungen nichts zu tun mit der Frage nach dem Ursprung des Kunstwerkes ; denn sie gehen weder vom Kunstwerk aus noch in den Ursprung zurück.

Sie gehen nicht vom Kunstwerk aus, weil dieses dann genommen wird als die gekonnte Leistung des Künstlers, als ein *Ergebnis* seines Tuns. Zwar ist immer das einzelne Kunstwerk auch die Hervorbringung eines Künstlers ; aber dieses Erzeugtsein des Werkes macht nicht sein Werksein aus ; das gilt um so weniger, als ja der eigenste Wille der Hervorbringung darauf zielt, das Werk auf sich selbst beruhen zu lassen. Gerade in der *großen Kunst* — und von ihr allein ist hier die Rede — bleibt der Künstler gegenüber dem Werk etwas Gleichgültiges, fast wie ein im Schaffen sich selbst vernichtender Durchgang.

DE L'ORIGINE DE L'ŒUVRE D'ART

*Conférence prononcée à la Société des Sciences de l'Art
de Fribourg-en-Brisgau le 13 novembre 1935*

Est ici posée la question de l'origine de l'œuvre d'art. La traversée de cette question requiert au préalable trois choses :

1° Nous devons nous astreindre à partir effectivement de ce dont l'origine doit être montrée — de l'*œuvre* d'art.

2° Nous devons posséder un préconception de ce dont nous nous en enquérons — de l'*origine*.

3° Nous devons être au clair sur le *chemin* qui conduit de l'œuvre d'art à l'origine.

C'est à la clarification de ces trois choses qu'est destinée la première partie, préparatoire, de cette conférence.

I

Des œuvres d'art, nous en connaissons. Ici et là-bas, des œuvres architecturales et plastiques sont disposées et entreposées. Des œuvres sonores, des œuvres de langue nous sont présentes. Ces œuvres proviennent des époques les plus diverses ; elles appartiennent à notre peuple et à des peuples étrangers. Du reste, autant que ces œuvres mêmes, nous connaissons aussi le plus souvent leur « origine ». Car où donc une œuvre d'art pourrait-elle trouver son origine, sinon dans sa production par l'*artiste* ? Par suite, il convient de décrire les processus qui se déroulent lors de la confection de produits artistiques. Et parmi ces processus, le plus « originaire » est de toute évidence la conception de l'idée artistique, s'il est vrai que c'est à partir d'elle que s'accomplit cette transposition qu'est la mise en œuvre, que c'est d'elle que procède en dernière instance le produit. Une analyse de ces « vécus » psychiques — ainsi que de leurs arrières-plans — chez l'artiste peut mettre au jour bien des résultats. Oui — mais de telles investigations n'ont rien à voir avec la question de l'origine de l'œuvre d'art ; car pas plus qu'elles ne partent de l'œuvre, pas plus elles n'y reviennent (*Hw.* 46).

Elles ne partent pas de l'œuvre, car celle-ci y est envisagée comme ce que le pouvoir de l'artiste a produit, comme un *résultat* de son faire. Certes, l'œuvre d'art singulière est toujours aussi la production d'un artiste ; toutefois, cet être-produit de l'œuvre ne constitue point son être-œuvre, et cela d'autant moins que la volonté la plus propre de la production vise bel et bien à laisser l'œuvre reposer sur elle-même. Dans le *grand art* justement — et c'est de celui-ci seul qu'il s'agit ici —, l'artiste demeure par rapport à l'œuvre quelque chose d'indifférent, presque comme un procès qui s'annulerait lui-même dans la création (*Hw.* 29).

Und nicht auf den *Ursprung* geht jene Zergliederung der Erlebnisse des Künstlers zurück sondern auf eine « Ursache ». Beides ist nicht dasselbe. Schuhzeug — wenn dieser Vergleich hier erlaubt ist — gibt es nicht, weil es Schuster gibt, sondern Schuster sind möglich, weil so etwas wie Fußbekleidung möglich und notwendig ist. In einem noch wesentlicheren Sinne gilt das vom Künstler. Kunstwerke sind nicht, weil Künstler solche erzeugt haben, sondern Künstler können nur als Schaffende sein, weil so etwas wie Kunstwerke möglich und notwendig ist. *Jener* Grund, der das Wesen des Werkes und im Voraus damit das Wesen des Künstlers möglich und notwendig macht, ist der *Ursprung* des Kunstwerkes.

Um aber in diesen Ursprung vorzudringen, dürfen wir offenbar nicht vom Werk als Erzeugnis ausgehen, sondern müssen das Werk selbst, so wie es an sich ist, zu fassen suchen. Auf welchem Wege gelingt das ?

Wir finden die Kunstwerke an sich vor in Sammlungen und Ausstellungen. Hier sind sie untergebracht. Wir finden Kunstwerke vor auf öffentlichen Plätzen und in den Wohnhäusern Einzelner. Da sind sie angebracht. Die Werke sind verständlich. Die Kunstgeschichtsforschung bestimmt ihre Herkunft und Zugehörigkeit. Kunstkenner und Kunstschriftsteller beschreiben ihren Gehalt und ihre « Qualitäten ». Die Werke werden so, wie sie an sich sind, dem gemeinsamen und vereinzelt Kunstgenuß zugänglich gemacht. Amtliche Stellen übernehmen die Pflege und Erhaltung der Werke. Der Kunsthandel sorgt für den Markt.

Um die so an sich vorhandenen Kunstwerke tut sich ein mannigfaltiger Umtrieb, den wir kurz — und ohne jede abschätzige Bedeutung — den *Kunstbetrieb* nennen.

Aber begegnen uns da die Werke, wie sie in sich stehen ? Die « Aegineten » in der Münchner Sammlung, das « Bärbele » im Liebighaus in Frankfurt, die « Antigone » des Sophokles in der besten kritischen Ausgabe — all die Werke sind aus ihrem eigenen Raum herausgerissen. Ihr Rang und ihre Eindruckskraft mögen noch so groß, ihre Erhaltung noch so gut, ihre Deutung noch so sicher sein, — die Versetzung in die Sammlung hat sie ihrer Welt entzogen. Aber auch wenn wir uns bemühen, solche Versetzungen der Werke aufzuheben oder zu vermeiden — indem wir etwa den Tempel in Paestum an seinem Ort aufsuchen und den Bamberger Dom an seinem Platz — die Welt der vorhandenen Werke ist zerfallen.

Weltentzug und Weltzerfall sind nie mehr rückgängig zu machen. Die Werke sind nicht mehr die, die sie waren ; sie selbst sind es zwar, die uns da begegnen, aber sie selbst : die Gewesenen. Als Gewesene stehen sie uns im Bereich der Überlieferung und Bewahrung entgegen. Sie bleiben solche *Gegenstände*. Aber dieses Entgegenstehen ist nur noch eine *Folge* jenes vormaligen Zu-sich-Stehens — nicht mehr dieses selbst. Das ist aus ihnen geflohen. Die Werke sind zwar da, aber sie stehen lediglich als Gegenstände. Aller Kunstbetrieb, er mag aufs Äusserste gesteigert werden und alles um der Werke selbst willen betreiben, er reicht immer nur bis an das Gegenstandsein der Werke. Doch das ist nicht ihr Werksein.

D'autre part, ce n'est pas à l'*origine* que revient cette analyse des vécus de l'artiste, mais à une « cause ». Or origine et cause font deux. S'il y a une chaussure — pour autant que cette comparaison soit permise —, ce n'est pas parce qu'il y a des cordonniers, les cordonniers se sont au contraire eux-mêmes possibles que parce qu'est possible et nécessaire quelque chose comme l'habillement du pied. Or cela vaut de l'artiste en un sens plus essentiel encore. Les œuvres d'art ne sont pas parce que des artistes en ont produites, mais des artistes ne peuvent être en tant que créateur que parce qu'est possible et nécessaire quelque chose comme des œuvres d'art. Ce fondement qui rend possible et nécessaire l'essence de l'œuvre et, d'emblée et du même coup, l'essence de l'artiste, c'est cela l'*origine* de l'œuvre d'art (Hw. 7).

Mais pour percer jusqu'à cette origine, ne sommes-nous pas manifestement autorisés à partir de l'œuvre comme produit ? Ou bien nous faut-il absolument tenter de saisir l'œuvre elle-même, comme elle est en soi ? Mais quel chemin prendre pour y réussir ?

Les œuvres d'art, nous les trouvons devant nous, dans des collections et des expositions. Elles y ont été mises à l'abri. Nous en trouvons aussi sur des places publiques et dans des demeures privées. Elles y ont été disposées. Ces œuvres sont intelligibles. La recherche en histoire de l'art détermine leur provenance et leur appartenance. Des connaisseurs, des critiques d'art en décrivent le contenu et les « qualités ». Ainsi, les œuvres telles qu'elles sont en soi, sont-elles rendues accessibles à la jouissance collective et individuelle de l'art. Des institutions officielles assument la charge d'entretenir et de conserver les œuvres, tandis que le commerce de l'art s'occupe de leur marché (Hw. 8, 29).

Autour des œuvres d'art présentes selon cette modalité se déploie un affairement multiple que nous appelons brièvement — et sans aucune nuance dépréciative — l'*exploitation organisée de l'art* (Hw. 29).

Mais question : est-ce que les œuvres, dans ces conditions, nous font encontre telles qu'elles se dressent en elles-mêmes ? Les Eginètes de la collection de Munich, la « Petite Barbara » du Liebighaus de Francfort¹, l'*Antigone* de Sophocle dans la meilleure édition critique — toutes ces œuvres ont été arrachées à leur espace le plus propre. Si grande que soit leur dignité et leur force, si bonne leur conservation, si assurée leur interprétation, le seul fait de les transporter dans une collection les a soustraites à leur monde. Plus encore : même si nous faisons effort pour supprimer ou éviter de tels transports d'œuvres — en allant examiner en son lieu le temple de Paestum et sur sa place la Cathédrale de Bamberg, par exemple —, le monde propre à ces œuvres présentes ne s'en est pas moins effondré (Hw. 29-30).

La soustraction des œuvres à leur monde, l'effondrement du monde propre des œuvres — deux phénomènes irréversibles. Les œuvres ne sont plus celles qu'elles étaient ; sans doute, ce sont elles-mêmes qui nous font face, mais « elles-mêmes » veut dire alors : elles, qui furent. En tant que telles, elles s'ob-jettent à nous à l'intérieur du domaine de la tradition et de la conservation, et demeurent de tels *objets*. Mais cette *ob*-stance objective n'est plus qu'une *conséquence* de ce se-tenir-pour-soi² antécédent dont on a parlé — et non plus celui-ci même, qui s'est enfui d'elles. Les œuvres sont certes là, mais elles se dressent purement et simplement en tant qu'*ob*-jets. Toute exploitation organisée de l'art, serait-elle même poussée à l'extrême s'affairerait-elle même au service des seules œuvres, ne peut jamais atteindre qu'à l'*être-objet* des œuvres. Mais celui-ci n'est pas leur être œuvre (Hw. 30)

Allein können wir denn überhaupt das reine bezugfreie Wesen des Kunstwerkes fassen ? Kommt das Werk nicht zum mindesten durch dieses Fassen wieder in einen Bezug ? Gewiss — nur fragt es sich, in welchen. Aber geben wir einmal zu, diese Fassung des Werkseins des Werkes sei möglich, dann gilt es doch eben das *Kunst*-werk zu fassen.

Wir müssen dessen sicher sein, dass wir es auf dergleichen wie ein *Kunst*-werk und nicht auf ein beliebiges Erzeugnis absehen ; wir müssen also im vorhinein wissen, worin das Wesen des Kunstwerkes besteht. Das Wesen — das ist jener Grund, der das Kunstwerk in dem, was es ist, ermöglicht und ernötigt. Dieser Grund jedoch, den wir kennen müssen, um mit Sicherheit vom *Kunst*-werk auszugehen und so zu seinem Ursprung zu gelangen, ist ja eben der Ursprung selbst. Was wir suchen, müssen wir schon haben und was wir haben, sollen wir erst suchen. Der Weg, auf den wir uns da begeben, ist eine Kreisbewegung. Die Schwierigkeit, dass wir erst am Schlusse der Darlegungen vorbereitet sind zum rechten Beginn, ist unvermeidlich und sie muss als eine solche begriffen werden.

Die Aufgabe des ersten vorbereitenden Teiles ist damit erledigt. Der Weg des Fragens nach dem Ursprung des Kunstwerkes ist ein Kreisgang. « *Ursprung* » meint den Grund, der das Kunstwerk in seinem Wesen ermöglicht und ernötigt. Der *Ansatz* der Frage ist zu nehmen beim *Werksein des Werkes* und weder beim Erzeugtsein durch den Künstler noch beim Gegenstandsein für den Kunstbetrieb.

II

Was jetzt der Hauptteil des Vortrages leisten muss, ist aus dem Vorigen klar : 1° die zureichende Kennzeichnung des Werkseins des Werkes ; 2° den Aufweis des Grundes dieses Werkseins (der Ursprung) ; 3° die Rückkehr vom Ursprung zum Werk.

In den Mitvollzug dieser Kreisbewegung unseres Fragens kommen wir nur durch einen Sprung. Der ist die einzige Weise des rechten Mitwissens um den Ursprung. So hängt alles daran, dass wir für diesen Sprung den rechten Absprung nehmen. Wir vollziehen ihn jetzt, indem wir unvermittelt und dem Anscheine nach willkürlich und in groben Hinweisen auf die Wesenszüge im Werksein des Werkes hinzeigen.

Der Zeustempel steht da, inmitten des zerklüfteten Felsentales. Das Bauwerk umschliesst die Gestalt des Gottes und lässt sie so zugleich durch die offene Säulenhalle hinausstehen in den heiligen Bezirk. Im Tempel und durch den Tempel west der Gott an und lässt so erst den Bezirk als einen heiligen sich ausbreiten und ausgrenzen. Die Anwesenheit des Gottes verschwebt nicht ins Unbestimmte, sondern umgekehrt : das Tempelwerk *fügt* erst und *sammelt* erst die Einheit jener Bezüge, in die Geburt und Tode, Unheil und Segen, Sieg und Schmach, Einzigkeit und Verfall eines Volkes eingefügt sind. Die waltende Einheit dieser Bezüge nennen wir eine *Welt*. In dieser kommt je ein Volk zu sich selbst. Das Tempelwerk ist die fügende Mitte aller Fugen der jeweiligen Welt.

Mais alors, nous est-il en général possible de saisir l'essence pure, absolue de l'œuvre d'art ? Ou bien l'œuvre, du fait même d'une telle saisie, ne devient-elle pas à nouveau relative à quelque chose ? Assurément — mais la question est de savoir dans quelle relation elle entre alors. Quoi qu'il en soit, à supposer que cette saisie de l'être-œuvre de l'œuvre soit possible, la tâche demeure justement de saisir l'œuvre *d'art* (Hw. 30).

Nous devons alors nécessairement être sûrs d'une chose : de ce que nous visons bien quelque chose comme un œuvre *d'art*, et non pas un quelconque produit ; nous devons donc nécessairement savoir d'emblée en quoi consiste l'essence de l'œuvre d'art. L'essence — ce fondement qui rend possible et nécessaire l'œuvre d'art en ce qu'elle est. Seulement, ce fondement qu'il nous faut connaître afin de partir avec certitude de l'œuvre *d'art* et de parvenir ainsi jusqu'à son origine, c'est là justement l'origine elle-même. Ce que nous cherchons, nous devons déjà l'avoir, et ce que nous avons, c'est cela que nous devons chercher. Le chemin où nous nous engageons alors est un mouvement circulaire. Cette difficulté, qui veut que ce soit seulement à la fin de nos expositions que nous sommes préparés au bon commencement, est inévitable et doit être proprement conçue comme telle (Hw. 7-8).

Ainsi la tâche de notre première partie préparatoire est-elle remplie. Le *chemin* du questionnement de l'origine de l'œuvre d'art est un cours circulaire. « *Origine* » signifie le fondement qui rend possible et nécessaire l'œuvre d'art en son essence. Le *point de départ* de la question doit être pris dans l'*être-œuvre de l'œuvre*, non pas dans son être-produit par l'artiste ou dans son être-objet pour l'exploitation organisée de l'art.

II

Quelle tâche la partie principale de cette conférence doit-elle maintenant accomplir ? C'est ce qui sera devenu clair à partir de ce qui précède : 1° caractériser suffisamment l'être-œuvre de l'œuvre ; 2° mettre en lumière le fondement de cet être-œuvre (l'origine) ; 3° en revenir de l'origine vers l'œuvre.

Dans le co-accomplissement de ce mouvement circulaire de notre questionner, nous ne pouvons entrer que par un saut. Le saut est la guise unique du juste co-savoir de l'origine. Ainsi, tout dépend de ceci : que nous prenions l'élan convenable pour ce saut. Pour ce faire, nous commencerons par faire signe de manière immédiate, apparemment arbitraire, et même grossière vers les traits essentiels de l'être-œuvre de l'œuvre.

Le temple de Zeus³ se dresse là, au fond d'une gorge crevassée. L'édifice embrasse la figure du dieu, et, en même temps, il la laisse ainsi émerger, à travers la colonnade ouverte, dans l'espace consacré. Dans le temple et par le temple, le dieu manifeste sa présence, et c'est ainsi seulement qu'il laisse le domaine s'étendre et se délimiter comme un domaine sacré. Bien loin que la présence du dieu se perde dans l'indéterminé, c'est au contraire le temple qui, pour la première fois, *joint* et *rassemble* l'unité de ces rapports où s'ajointent la naissance et la mort, l'heur et le malheur, la victoire et l'humiliation, l'unicité et le déclin d'un peuple. L'unité régnante de ces rapports, nous l'appelons un *monde*. C'est au sein de celui-ci qu'un peuple, à chaque fois, accède à lui-même. Le temple comme œuvre est le milieu ajointant de toutes les jointures de tout monde (Hw. 30-31).

Dastehend ruht das Bauwerk zugleich auf dem Felsgrund. Damit zeigt dieser erst das Dunkle seines ungefügten Tragens. Dastehend hält das Bauwerk dem darüber hinrasenden Sturm stand und zeigt so erst diesen in seiner Gewalt. Der Glanz und das Leuchten des Gesteins — scheinbar selbst nur von Gnaden der Sonne — zeigt doch eben erst das Lichte des Tages, die Weite des Himmels und die Finsternis der Nacht. Das sichere Ragen des Tempels steht ab gegen das Wogen der Meerflut und lässt erst aus der Ruhe das wilde Toben aufscheinen. Der Baum und das Gras, der Adler und der Stier, die Schlange und die Grille rücken erst ein in ihre abgehobene Gestalt und kommen so heraus in dem, was sie sind. Dieses Herauskommen nannten die Griechen φυσικς. Dies meint : das von sich her Aufgehende und so ins Licht Tretende. Ihr Wort für das Aufleuchten : φαος, φως hat dieselbe Wurzel. Dieses Aufgehende trägt, umfängt und durchdringt alle Dinge. Es ist das Ganze, worauf und worinnen der Mensch sein Wohnen gründet. Wir nennen es die *Erde*. Von dem, was dieses Wort nennen will, ist sowohl die Vorstellung einer abgelagerten Stoffmasse als auch die nur astronomische eines Planeten fernzuhalten.

Das Tempel-werk bringt dastehend das Volk in den gefügten Bezug seiner Welt. Zugleich lässt es die Erde aufgehen als den heimatlichen Grund, dem sein Dasein aufruht.

Nicht aber sind die Menschen und Tiere, die Pflanzen und das Übrige als unveränderliche und bekannte Dinge vorhanden, um dann nur für den eines Tages auch vorhandenen Tempel die passende Umgebung abzugeben. Alles ist da umgekehrt : der Tempel gibt in seinem Dastehen den Dingen erst das Gesicht, mit dem sie künftig sichtbar werden und auf eine Zeit sichtbar bleiben.

Und so das Bildwerk des Gottes, das der Sieger im Kampfspiel ihm weiht. Kein Bild, damit man nur wisse, wie der Gott aussieht. Keiner weiß dies ; aber ein Werk, das der Gott selbst « ist », das ihn anwesen lässt und jeden trifft und den Weihenden Mann herausstellt als den, der er ist.

Und so das Sprachwerk — die Tragödie — ; es wird da nichts vorgeführt und nur bekannt gemacht, sondern der Kampf der neuen Götter gegen die alten wird eröffnet. Indem das Sprachwerk aufsteht im Sagen des Volkes, redet dieses nicht *über* den Kampf, sondern durch das Sprachwerk wird das Sagen dahin verwandelt, dass es in jedem wesentlichen Wort den Kampf führt und zur Entscheidung stellt, was groß ist und was klein, was wacker und was feig, was dauernd und was flüchtig, was Herr und was Knecht.

Je eigentlicher Bau- und Bild- und Sprachwerke in sich dastehen, umso unmittelbarer *sind* sie die Mitte des Daseins eines Volkes. Sie sammeln alle Dinge um sich und entlassen sie zugleich in das Offenständige ihres Wesens.

Allein eben dieses In-sich-Dastehen des Werkes — das Werksein — wie soll es nun gefasst werden ? Die Wesenszüge des Werkseins müssen hinreichend bestimmt und umgrenzt sein, denn sonst bleibt die Frage nach dem Ursprung des Werkes ohne den nötigen Anhalt.

Wir heben jetzt, in ständiger Erinnerung an die Beispiele, *zwei* Züge im Werksein des Werkes heraus. Sie sind aufeinander bezogen und gemeinsam in einem Dritten verwurzelt.

Wenn ein Werk in einer Sammlung untergebracht oder in einer Ausstellung angebracht wird, sagen wir auch, es werde *aufgestellt*. Aber dieses Aufstellen ist wesentlich verschieden von der Aufstellung eines Bauwerkes, der Errichtung eines Standbildes, der Aufführung einer Tragödie in der Festfeier, was immer zugleich ist die Aufrichtung eines Sprachwerkes in der Sprache eines Volkes.

Se tenant là, l'édifice repose en même temps sur le roc. C'est ainsi seulement que celui-ci manifeste l'obscurité de son sourd⁴ portement. Se tenant là, l'édifice tient tête à la tempête qui fait rage sur lui, manifestant par là pour la première fois celle-ci en sa violence. L'éclat et la lueur de la pierre, qui apparemment ne sont eux-mêmes dus qu'à la grâce du soleil, manifestent pourtant justement la clarté du jour, la largeur du ciel et les ténèbres de la nuit. La sûre éminence du temple se dresse contre le déferlement des flots marins, et laisse ainsi le tumulte sauvage venir au paraître en provenance du calme. C'est maintenant seulement que l'arbre et l'herbe, l'aigle et le taureau, le serpent et le grillon parviennent à une figure distincte et se dégagent ainsi en ce qu'ils sont. Ce dégagement, les Grecs le nommèrent *physis*. Ce mot veut dire : ce qui se lève à partir de soi et entre ainsi dans la lumière. Le nom grec pour la lueur de la lumière, *phaos*, *phôs* a la même racine⁵. Une telle levée porte, embrasse et pénètre toutes choses. Elle est le tout sur lequel et dans lequel l'homme fonde son habiter. Celui-ci, nous l'appelons la *terre*. De ce que ce mot veut nommer, il convient de tenir éloigné aussi bien la représentation d'une masse matérielle sédimentée que celle, purement astronomique, d'une planète (*Hw.* 31).

L'œuvre-temple, en se dressant là, porte le peuple à la conjonction de son monde. En même temps, il laisse la terre se lever comme le fond natal sur lequel son *Dasein* repose (*Hw.* 32).

Cependant, les hommes et les animaux, les plantes et tout le reste ne sont pas là, sous la main, comme des choses fixes et bien connues qui ensuite fourniraient seulement au temple — lui-même sous la main un jour ou l'autre — son environnement. Tout, ici, est renversé : c'est le temple, dans sa tenue, qui donne pour la première fois aux choses le visage grâce auquel elles deviendront à l'avenir visibles et, pour un temps, le demeureront (*Hw.* 32).

Et de même pour la statue du dieu, que lui consacre le vainqueur lors des jeux. Elle est tout sauf une image, chargée de simplement faire connaître l'aspect du dieu — 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 (*Hw.* 32).

De même encore pour l'œuvre de langue — la tragédie ; là, rien n'est représenté ni seulement porté à la connaissance, mais c'est le combat des nouveaux dieux contre les anciens qui est ouvert. Tandis que l'œuvre de langue se dresse dans le dire du peuple, celui-ci ne parle pas *sur* le combat, mais, par l'œuvre de langue, le dire est métamorphosé de telle manière qu'en tout mot essentiel il mène le combat et porte à la décision ce qui est grand et ce qui est petit, ce qui est vaillant et ce qui est lâche, ce qui est durable et ce qui est fugace, ce qui est maître et ce qui est esclave (*Hw.* 32).

Plus proprement des œuvres édifiées, sculptées, parlées se tiennent là en soi, et plus immédiatement elles *sont* le milieu du *Dasein* d'un peuple. Elles rassemblent toutes choses autour de soi et les libèrent en même temps à l'apérité⁶ de leur essence.

Mais justement, ce se-tenir-là-en-soi de l'œuvre — l'être-œuvre —, comment doit-il être saisi ? Il est indispensable de déterminer et de délimiter de manière satisfaisante les traits essentiels de l'être-œuvre si la question de l'origine de l'œuvre ne doit pas rester dépourvue de son nécessaire point d'appui⁷.

Nous allons maintenant dégager, en nous remémorant constamment les exemples cités, *deux* traits dans l'être-œuvre de l'œuvre. Ces deux traits sont rapportés l'un à l'autre et ils s'enracinent en commun dans un troisième trait.

Lorsqu'une œuvre est entreposée dans une collection ou disposée dans une exposition, nous disons également qu'elle est *installée* (*aufgestellt*). Mais cette installation est essentiellement différente de l'édification d'un bâtiment, de l'érection d'une statue, de la représentation d'une tragédie lors d'une fête, qui est toujours en même temps le surgissement d'une œuvre de langue dans la langue d'un peuple (*Hw.* 32-33).

Aufstellung als Errichtung — nicht als bloße Anbringung — ist ein Weihen und Rühmen. Weihen heißt Heiligen in dem Sinne, dass in der werkhafte Erstellung das Heilige als Heiliges eröffnet und der Gott in das Offene seiner Anwesenheit hereingezwungen wird. Zur Weihung gehört die Rühmung als die Würdigung der Würde und des Glanzes des Gottes. Würde und Glanz sind nicht Eigenschaften, neben und hinter denen ausserdem noch der Gott steht, sondern in der Würde und dem Glanz west er an.

Warum ist aber das Zum-Stehen-Bringen eines Werkes Aufstellung im Sinne der weihend-rühmenden Errichtung ? Weil sie allein dem Wesen des Werkes gemäß bleibt, denn das Werk ist in sich seinem Wesen nach *aufstellend*. Was stellt das Werk selbst — in seinem Werksein — auf und wie stellt es auf ?

In sich aufragend eröffnet das Werk eine *Welt* und hält sie in Verbleib. Das Werk stellt eine Welt auf. Aber was ist denn das eine Welt ? Im Beispiel des Zeustempels wurde es schon angedeutet und auch jetzt lässt sich der Begriff erst anzeigen. Aus der Abwehr gesprochen: Welt ist nicht die bloße Ansammlung vorhandener abzählbarer oder unabzählbarer Dinge. Welt ist aber auch nicht ein nur eingebildeter, zur Summe des Vorhandenen hinzu vorgestellter Rahmen. Welt waltet. Sie ist seiender als die greifbaren und berechenbaren Dinge, in denen wir uns alltagsmässig heimisch glauben. Aber Welt ist nie ein Gegenstand, der vor uns steht, sondern das immer Ungegenständliche, dem wir unterstehen. Die Welt hält unser Tun und Lassen entrückt in ein Gefüge von Verweisungen, aus denen die winkende Huld der Götter und ihr schlagendes Verhängnis ankommt und — ausbleibt. Auch dieses Ausbleiben ist eine Weise, wie die Welt waltet. Indem eine Welt sich öffnet, bekommen alle Dinge erst ihre Weile und Eile, ihre Ferne und Nähe, ihre Weite und Enge. Wo die wissenden und wissentlichen Grundentscheidungen unseres Daseins fallen, ausgebaut und verlassen, erfragt und verkannt werden, da ist Welt. Der Stein hat keine Welt ; auch die Pflanze nicht und auch nicht das Tier ; dieses hat nur den verhüllten Andrang einer *Umgebung*, in die es hineinfügt.

Welt ist die unser Dasein umwaltende Fuge, deren Weisung gemäß sich alles fügt, was über uns verfügt ist und daher von uns entschieden werden muss. Das Wissen um die Welt — um diese weisende Fuge — geht allem Kennen der Dinge voraus.

Indern ein Werk Werk ist, bringt es eine Welt zum eröffneten Ragen. Das Aufstellen einer Welt — kurz die *Aufstellung* genannt — ist der *erste* Wesenszug im Werksein des Werkes.

Den *zweiten* nennen wir mit dem Wort « Herstellung ». Es muss in einem entsprechenden Sinne wie die « Aufstellung » verstanden werden. Das will sagen : das Werk ist in seinem In-sich-Stehen selbst *herstellend*. Gewöhnlich sprechen wir von « Herstellung » bei einem Kunstwerk, wenn wir meinen, es sei aus diesem oder jenem Stoff — Stein, Holz, Erz, Farbe, Ton, Sprache — « hergestellt » d.h. hier angefertigt. Aber so wie das Werk eine Aufstellung fordert — die weihend-rühmende Errichtung —, weil es in sich dem Wesen nach eine Welt aufstellt, ebenso wird die Herstellung als Anfertigung aus einem sogenannten Werkstoff notwendig, weil das Werk in sich, ob es ausgeführt oder nicht, *herstellend* ist. Doch wieder entsteht die Frage : was stellt das Werk her und wie ?

L'installation en tant qu'elle dresse — au lieu de simplement placer, disposer —, est un geste de consacrer et de glorifier. Consacrer signifie rendre sacré en ce sens précis que, dans le mode de dresser propre à l'œuvre, le sacré est ouvert comme sacré et le dieu entraîné dans l'ouvert de sa présence. À la consécration, appartient la glorification au sens de l'évaluation de la vaillance⁸ et de l'éclat du dieu : vaillance et éclat ne sont pas des propriétés à côté et derrière lesquelles se tiendrait de surcroît le dieu, mais c'est dans la vaillance et l'éclat qu'il se rend présent (*Hw.* 33).

Mais pourquoi porter une œuvre à sa tenue est-il l'installer au sens de ce geste de dresser qui consacre et glorifie ? Parce que l'installation demeure seule conforme à l'essence de l'œuvre, s'il est vrai que l'œuvre est en soi et en son essence *installante*. Qu'installe donc l'œuvre elle-même — en son être-œuvre — et comment l'installe-t-elle ? (*Hw.* 33).

Surgissant en soi, l'œuvre ouvre un *monde* et le tient dans la demeure. L'œuvre installe un monde. Mais qu'est-ce que c'est que cela, un monde ? À propos de l'exemple du temple de Zeus, nous l'avons déjà suggéré, et maintenant encore le concept ne peut en être qu'indiqué. Pour le dire de manière préventive : le monde n'est pas le simple rassemblement de choses sous la main dénombrables ou innombrables. Mais le monde n'est pas non plus un cadre simplement imaginé, ajouté en représentation à la somme de l'étant sous la main. Le monde règne⁹. Il est plus étant que les choses captables et calculables parmi lesquelles, quotidiennement, nous nous croyons à demeure. Le monde, surtout, n'est jamais un objet qui se tient *devant* nous, mais le toujours inobjectif auquel nous sommes *sujets*. Le monde tient nos faits et gestes captivés dans un ajointement de renvois à partir desquels le signe de la grâce des dieux et la frappe de leur disgrâce se présente et — se réserve. Même cette réserve est une guise, pour le monde, de régner. Tandis qu'un monde s'ouvre, toutes choses reçoivent pour la première fois leur apparaître et leur disparaître, leur lointain et leur proximité, leur expansion et leur resserrement. Là où sont prises, là où sont élaborées et abandonnées, là où sont questionnées et manquées les décisions sachantes et savantes fondamentales de notre *Dasein*, là est un monde. La pierre n'a pas de monde ; et pas d'avantage la plante, ni même l'animal : celui-ci a seulement la pression voilée d'un *environnement* où il s'insère (*Hw.* 33-34).

Le *monde* : la jointure qui étreint notre *Dasein* — et conformément à la consigne de laquelle s'ajointe tout ce qui est en-joint quant à notre destin, et qui par conséquent doit nécessairement être décidé par nous. Le savoir du monde — de cette in-jonction qui fait-signer — précède toute connaissance des choses.

Tandis qu'une œuvre est œuvre, elle porte un monde à son émergence ouverte. L'installation d'un monde — que nous appelons l'*installation* tout court — est le *premier* trait essentiel dans l'être-œuvre de l'œuvre (*Hw.* 34).

Quant au second, nous le nommons par le mot « pro-duction » (*Herstellung*). Ce mot doit être compris dans un sens correspondant à « installation ». Autrement dit : l'œuvre, en son se-tenir-en-soi, est elle-même *productrice*. Ordinairement, nous parlons de « production » à propos d'une œuvre d'art lorsque nous voulons dire qu'elle est produite, c'est-à-dire en l'occurrence apprêtée à partir de tel ou tel matériau, pierre, bois, métal, couleur, son, langue. Mais, de même que l'œuvre requiert une installation — le geste de dresser qui consacre et glorifie — parce qu'en soi et selon son essence elle installe un monde, tout de même la production comme apprêtement à partir d'un « matériau » n'est-elle nécessaire que parce que l'œuvre, en soi, explicitement ou non, est *pro-ductrice*. Seulement, la question ne fait alors que rebondir : que pro-duit l'œuvre, et comment ? (*Hw.* 34).

Das Werk — indem es aufragt in seine Welt — senkt sich zurück in die Massigkeit und Schwere des Steins, in die Festigkeit und Biagsamkeit des Holzes, in die Härte und den Glanz des Erzes, in das Leuchten und Dunkeln der Farbe, in den Aufklang des Tones und in die Nennkraft des Wortes. All das ist nicht ein Stoff, der bei der Anfertigung eben gebraucht und dann verbraucht wird, kein « Material », das da nur bewältigt und zum Verschwinden gebracht werden soll. Im Gegenteil ! In dem, was wir als « Stoff » mißdeuten, kommt gerade erst das Lasten des Felsens, der Blitz und Schimmer der Metalle, das Hochstehen des Baumes, das Licht des Tages, das Rauschen der Meerflut und das Schweigen der Nacht zum Vorschein. Das Werk stellt all dieses ins Offene erst her. Und wir nannten schon das so Hergestellte : die *Erde*. Deren Wesen gilt es jetzt kurz anzudeuten.

Der Stein lastet und zeigt seine Schwere. Doch indem diese uns entgegenlastet, versagt sie sich jedem Eindringen in sie. Versuchen wir es, indem wir etwa den Fels zerschlagen, dann zeigt er in seinen Stücken doch nie ein Inneres und Offenes. Alsogleich verzieht sich der Stein wieder in dieselbe Dumpfheit des Lastens seiner Stücke. Versuchen wir es anders, indem wir den Stein auf die Waage d.h. in die Berechnung legen, dann bleibt uns eine Zahl und das Lasten hat sich uns entzogen.

Die Farbe leuchtet und will nur leuchten. Wenn wir sie verständig rechnerisch in Schwingungszahlen zerlegen, ist sie fort. Sie zeigt sich nur, wenn sie unerschlossen und unverstanden bleibt, wenn wir sie sein lassen in ihrer Verschlossenheit.

Die Erde lässt jedes Eindringen in sie an sich abprallen. Sie lässt jede *nur* rechnerische Zudringlichkeit zur Zerstörung werden, die nur zum Schein eine Herrschaft, im Grunde aber eine Ohnmacht ist. Offen da als sie selbst ist die Erde nur, wo sie gewahrt und bewahrt wird *als* die wesenhaft unerschliessbare, die vor jeder Erschliessung zurückweicht d.h. ständig sich verschlossen hält. Und das ist das Wesen der Erde : das wesenhaft sich Verschliessende. φυσικς κρυπτεσθαι φιλει — das Aufgehende hat den Drang, sich verschlossen zu halten. Alle Dinge der Erde — sie selbst im Ganzen — verströmen sich in einen wechselweisen Einklang und doch ist in jedem der sich-verschliessenden Dinge das gleiche Sich-nicht-Kennen.

Und eben dieses — die Erde *als* die ständig sich verschliessende — stellt das Werk ins Offene her. Das Sich-verschliessen aber ist keine leere, eintönige Starre, sondern es birgt eine unüberbietbare Fülle in sich, die das Werk jeweils befreit, indem es sie erstmals in die Bewahrung hebt. Indem aber das Werk dergestalt die Erde her- und beistellt, stellt es sich selbst in die Erde als ein ihr Zugehöriges zurück. Die Erde wird *im* Werk und *für* dieses der sich verschliessende Grund, dem es aufruht, ein Grund der, weil er wesenhaft sich verschliessend, ein Abgrund bleibt und als ein solcher durch das Werk anwest.

Aufstellung einer Welt, Herstellung der Erde sind die beiden Wesenszüge im Werk. Sie sind nicht zufällig verkoppelt, sondern der eine fordert den andern. Die Welt, die das Werk aufragend eröffnet, wendet sich als die fügende Mitte alles wissenden Entscheidens *zur* Erde und duldet kein Ungefüges und Verschlossenes. Die Erde aber, die das Werk herstellend aufglänzen lässt, will in ihrem Sichverschliessen alles sein und in sich einbehalten. Aber eben deshalb kann die Erde die eröffnete Welt nicht missen, soll sie selbst im vollen Drang des Einbehaltens aller Dinge erscheinen. Und die Welt wieder kann der Erde nicht entschweben, soll sie als der fügende und weisende Fug dem Ungefügen standhalten. Welt ist gegen Erde und Erde gegen Welt. Sie sind im Streit, und dieses, *weil* sie sich zugehören.

L'œuvre — tandis qu'elle surgit dans son monde — se re-plonge dans la massivité et la pesanteur de la pierre, dans la solidité et la souplesse du bois, dans la dureté et l'éclat du métal, dans le lumineux et le sombre de la couleur, dans l'explosion du son et la force nommante du mot. Mais tout cela n'est pas un matériau qui serait tout juste utilisé — et ensuite usé — lors de l'apprêtement, n'est pas un « matériau » qui n'attendrait que d'être dominé et porté à la disparition. Au contraire ! C'est justement dans ce que nous mésinterprétons au titre de « matériau » que vient tout d'abord au paraître le poids du roc, l'éclair et le scintillement des métaux, la haute stature de l'arbre, la lumière du jour, le bruissement des vagues et le silence de la nuit. C'est l'œuvre qui pour la première fois produit tout cela dans l'ouvert. Et l'ainsi pro-duit, nous le nommions déjà : la *terre*. Il convient donc maintenant de suggérer brièvement l'essence de celle-ci (*Hw.* 34-35).

La pierre pèse, et manifeste sa pesanteur. Cependant, tandis que celle-ci s'appesantit sur nous, elle se refuse à toute pénétration en elle. Que nous tentions d'y pénétrer en brisant par exemple le rocher, et les fragments de celui-ci ne révéleront jamais un intérieur ouvert. Instantanément, la pierre s'est à nouveau soustraite dans cette même torpeur qui s'attache au peser de chacun des morceaux. Feron-nous une autre tentative, en posant la pierre sur la balance, c'est-à-dire en la faisant entrer dans le calcul ? Tout ce qui nous restera alors, c'est un nombre ; le peser s'est retiré à nous (*Hw.* 35).

La couleur luit, et elle ne veut que luire. Si notre entendement calculateur entreprend de la décomposer en fréquences, elle n'est plus là. Elle ne se manifeste qu'à condition de rester non-ouverte et non « intelligée », que si nous la laissons être dans sa fermeture propre (*Hw.* 35-36)

La terre fait ricocher sur elle toute pénétration en elle. Elle transforme toute percée *seulement* calculatrice en destruction, laquelle n'est qu'en apparence une maîtrise, mais au fond une impuissance. Ouverte là en tant qu'elle même, la terre ne l'est que lorsqu'elle est gardée et préservée *comme* cette terre essentiellement non ouvrable qui recule devant tout acte d'ouverture, c'est-à-dire qui se tient constamment refermée. Et telle est l'essence de la terre : ce qui, essentiellement, se referme. *Physis kryptesthai philei* — ce qui se lève a pour empressement de se tenir refermé. Toutes les choses de la terre — elle-même en son tout — confluent en un réciproque unisson, et pourtant, en chacune des choses qui se referment, se déploie la même in-connaissance mutuelle (*Hw.* 36).

Or c'est cela précisément — la *terre en tant que* celle qui constamment se referme — que l'œuvre pro-duit dans l'ouvert. Cependant, le se-refermer n'est point une rigidité vide, monotone, mais il abrite en soi une insurpassable plénitude que l'œuvre libère à chaque fois en l'amenant pour la première fois à sa préservation. Et tandis que l'œuvre pro-duit et met à l'abri ainsi la terre, elle se ramène elle-même à la terre comme quelque chose qui lui appartient. La terre devient, *dans* l'œuvre et *pour* celle-ci, le fondement se refermant sur lequel elle repose, fondement qui, parce qu'il se referme essentiellement, demeure un abîme et se rend présent comme tel dans l'œuvre (*Hw.* 36)

Installation d'un monde, pro-duction de la terre sont les deux traits essentiels dans l'œuvre. Ils ne sont point accidentellement accouplés, mais l'un requiert l'autre. Le monde que l'œuvre ouvre en surgissant se tourne, en tant que milieu ajointant de tout décider qui sait, *vers* la terre et ne souffre rien d'indocile et de renfermé. Et la terre, que l'œuvre, en produisant, laisse éclater, veut en son se-refermer être tout et tout enclore en soi. Mais c'est pour cela justement que la terre ne peut se passer du monde ouvert si elle doit elle-même apparaître dans le plein empressement de l'inclusion de toutes choses. Et le monde, à son tour, ne peut point s'envoler de la terre s'il doit, en tant que l'injonction qui ajointe et fait-signer, tenir tête à l'indocile. Le monde est vers la terre et la terre vers le monde. Ils sont en litige, et cela *parce qu'ils s'appartiennent* (*Hw.* 36-37).

Dieser Streit wird im Werk als solchem eröffnet, d.h. erstritten. Das Werk soll diesen Streit weder niederschlagen, noch überwinden. Es selbst muss dieser Streit *sein*, ihn leisten d.h. bestreiten. In sich stehen des Werkes sagt nichts anderes als *Bestreitung dieses Streit*. Und das ist der *Grundzug* des Werkseins.

Weil das Werk im Grunde dieser Streit *ist*, deshalb hat es die Wesenszüge der Aufstellung und der Herstellung.

Aber woher kommt dem Werke gerade *diese* Wesensbestimmtheit zu ? Damit stellen wir die Frage nach dem Ursprunge des Kunstwerkes und zwar jetzt aus dem Ansatz beim Werke selbst. Nach dem erläuterten Vorbegriff ist der Ursprung derjenige Grund, der das Wesen des Werkes ermöglicht und ernötigt. Dieser Grund ist offenbar etwas anderes als das in ihm Gegründete. Daher gilt es, zunächst dieses Andere aufzusuchen, jenes, wohin das Werk als Werk gehört. Wir fragen deshalb : *was ist im Werk selbst aber zugleich über es hinaus am Werke ?*

Wir halten uns den Tempel, das Standbild, die Tragödie gegenwärtig. Das Werk *ist*, indem es aufstellend die Welt und herstellend die Erde den Streit beider bestreitet. Im Streit rücken Welt und Erde *auseinander*, aber so, dass sie erst recht aufeinander *zurück*. Die eröffnete Welt sucht die Erde in ein Weltgefüge zu entrücken ; die Erde zieht die Welt in sich zurück und rückt sie ein in ihren dunklen Grund. In dem zueinanderstehenden Auseandertreten des Streitigen öffnet sich ein Offenes. Wir nennen es das *Da*. Es ist der gelichtete Spielraum, in den das einzelne Seiende erst als so und so Offenbares hereinsteht und erscheint. Diese Offenheit des *Da* ist das Wesen der *Wahrheit*. Die Griechen nannten sie $A-\lambda\eta\theta\epsilon\iota\alpha$ (Un-Verborgeneheit). Erst wo die Offenheit des *Da* geschieht, kann die Erde *als* das Sichverschliessende in ein Offenes drängen ; erst wo die Offenheit des *Da* — die Wahrheit — geschieht, kann Welt als weisende Fuge des Verfügbaren erschlossen sein. Wann aber das Seiende als solches erscheint, dann erweist sich auch sogleich das bislang Bekannte als bloße Oberfläche, als Schein und Verwirrung. In eins mit dem Offenbarwerden des Seienden kommt Verdeckung und Verstellung an den Tag ; d.h. es erscheint die Un-Wahrheit. Sie gehört ständig mit zur Wahrheit wie das Tal zum Berg. Mit dem Unverborgenen tritt aber ebenso zugleich heraus das Sichverschliessende und jenes Verborgene, das jede Offenheit jeweils als ihre Grenze mit ins Offene hebt. Nur wenn wir all dieses in eins zusammensehen : die Unverborgeneheit des jegerade Offenen, die Verdeckung und Verstellung, das Sichverschliessende und das schlechthin Verborgene, fassen wir die wesentlichen Bezüge dessen, was zu einer Offenheit d.h. zum Wesen der Wahrheit gehört.

Indem das Werk den Streit zwischen der erdhaft erschlossenen Welt und der welthaft sich verschliessenden Erde aussteht, ist in ihm als Werk nichts anderes am Werk als das Geschehen einer Eröffnung des *Da* — d.h. der Wahrheit. Im Werk ist ein Geschehen der Wahrheit ins Werk gesetzt. Und diese *Ins-Werk-Setzung der Wahrheit ist das Wesen der Kunst*. Die Kunst ist demnach eine Weise, wie Wahrheit geschieht, die Eröffnung des *Da* im Werk.

Allein wie ist dieses *Da* ? Wer übernimmt es, dieses *Da* zu *sein* ?

Ce litige est comme tel ouvert, c'est-à-dire soutenu dans l'œuvre. L'œuvre ne doit ni réprimer ce litige, ni le surmonter. Elle doit nécessairement elle-même *être* ce litige, l'accomplir, c'est-à-dire le disputer. La tenue en soi de l'œuvre ne dit rien d'autre que la *disputation de ce litige*. Or tel est le *trait fondamental* de l'être-œuvre (Hw. 38).

Parce que l'œuvre *est* au fond ce litige, elle a les traits essentiels de l'installation et de la production.

Mais d'où *cette* détermination d'essence, et elle justement, vient-elle à l'œuvre ? Nous posons ici la question de l'origine de l'œuvre d'art, et cela désormais en prenant notre point de départ dans l'œuvre elle-même. Or selon son pré-concept, plus haut élucidé, l'origine est ce fond qui rend possible et nécessaire l'essence de l'œuvre. Ce fondement est manifestement autre chose que ce qui est en lui. Aussi convient-il de nous mettre d'abord en quête de cet autre, de ce à quoi l'œuvre comme œuvre appartient. Nous demandons donc : *Qu'est-ce qui, dans l'œuvre elle-même, mais en même temps par-delà elle, est en œuvre ?*

Tenons-nous le temple, la statue, la tragédie présents. L'œuvre *est* tandis que, installant le monde et produisant la terre, elle dispute leur litige. Dans le litige, monde et terre se *dis-socient*, mais non sans désormais s'*as-socier* résolument l'un à l'autre. Le monde ouvert cherche à captiver la terre dans un ajointement mondain ; la terre attire en retour le monde en soi et l'entraîne vers son fond obscur. Dans cet disjonction conjoignante du litige s'ouvre un ouvert. Nous l'appelons le *Là*. 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* est l'essence de la *vérité*. Les Grecs la¹⁰ nommèrent *a-lètheia* (hors-retrait). C'est là seulement où l'être-ouvert du *Là* se produit que la terre peut se presser, *en tant que* celle qui se referme, vers un ouvert ; c'est là seulement où l'être-ouvert du *Là* — la vérité — advient que le monde peut être ouvert comme l'injonction signifiante de ce qui est enjoint. Mais lorsque l'étant apparaît comme tel, alors et aussitôt ce qui était jusqu'ici bien connu se révèle n'être que surface, apparence, confusion. Inséparables du devenir-manifeste de l'étant, le recouvrement et la dissimulation viennent au jour, c'est-à-dire qu'apparaît la non-vérité. Elle co-appartient constamment à la vérité comme la vallée à la montagne. Mais, tout aussi immédiatement, se dégage avec le non-retiré cela même qui se referme, ce retiré que tout être-ouvert tire à chaque fois vers l'ouvert comme sa limite. C'est seulement si nous parvenons à apercevoir tout cela ensemble : le hors-retrait de ce qui est à chaque fois justement ouvert, le recouvrement et la dissimulation, ce qui se referme et ce qui se retire absolument, que nous saisissons les rapports essentiels de ce qui appartient à un être ouvert, c'est-à-dire à l'essence de la vérité (Hw. 39-44).

Tandis que l'œuvre soutient le litige entre le monde terrestrement ouvert et la terre se refermant mondainement rien d'autre n'est en œuvre, en elle comme œuvre, que l'advenir d'une ouverture du *Là* — c'est-à-dire de la vérité. Dans l'œuvre, un advenir de la vérité est mis en œuvre. Et cette *mise-en-œuvre de la vérité est l'essence de l'art*. L'art, ainsi, est une guise en laquelle la vérité advient, l'ouvrir du *Là* dans l'œuvre (Hw. 49).

Mais ce *Là*, comment est-il ? Qui assume-t-il la charge d'*être* ce *Là* ?

Welt ist die weisende Fuge jener Bezüge, in die alle wesentlichen Entscheidungen, Siege, Opfer und Werke eines Volkes eingefügt sind. Welt ist nie Allerweltswelt einer allgemeinen Menschheit und doch meint jede Welt immer das Seiende im Ganzen. Seine Welt — das ist für ein Volk jeweils das ihm Aufgegebene. Indem dieses Aufgegebene in Ahnung und Opfermut, in Tat und Begriff, sich öffnet, wird das Volk in sein Künftiges entrückt — *ist* es zukünftig. Und nur wenn es zukünftig wird, erschliesst sich ihm zugleich jenes, was ihm schon mitgegeben ist und was es selbst schon gewesen. Entrückt in sein Künftiges und eingerückt in sein Gewesenes rückt es vor in seine Gegenwart. Dieses in sich einheitliche Geschehen ist das Wesen der Geschichte. Geschichte ist nicht das Vergangene, und erst recht nicht das Gegenwärtige, sondern zuerst und maßgebend der zugreifende Vorsprung in das Aufgegebene. Nur was im Grunde zukünftig ist, ist wahrhaft gewesen und als solches gegenwärtig. Die Offenheit des Da, die Wahrheit *ist* nur als Geschichte. Geschichtlich aber, d.h. in dem erläuterten Sinne zukünftig-gewesend-gegenwärtig ist immer nur ein Volk. Dieses übernimmt es, das Da zu sein. Sippen und Stämme schießen erst in die Einheit eines Volkes auf und zusammen, wenn sie das Aufgegebene ergreifen d.h. als zukünftig geschichtlich werden. Das Da kann jedoch nur übernommen und bestanden werden, wenn seine Offenheit erwirkt ist und je nach der Weite und Tiefe und Bahnrichtung der Eröffnung. Die Kunst aber als die Inswerksetzung der Wahrheit ist eine einzigartige Weise, in der die Offenheit des Da erwirkt und die Möglichkeit, dieses Da zu sein, gegründet wird. Die Kunst « hat » nicht erst eine Geschichte, in dem äusserlichen Sinne, dass sie im Wandel der Zeit neben vielem anderen Veränderlichen auch vorkommt, sondern sie ist Geschichte in dem wesentlichen Sinne, dass sie Geschichte mitbegründet.

Wir stehen bei der Frage : woher empfängt das Werk seine Wesensbestimmtheit ? Dies führte zur Vorfrage : wohin gehört das Werk als solches ? Die Antwort lautet jetzt : das Werk gehört in ein Geschehen der Wahrheit. Die Weise dieses Geschehens wurde gefasst als Ins-Werk-Setzen der Wahrheit. Und dieses wurde als das Wegen der Kunst in Anspruch genommen. Das Werk — nämlich das Kunstwerk — gehört also zur Kunst, oder kürzer : das Kunstwerk « *ist* » ein Kunstwerk. Solche Sätze pflegt man Gemeinplätze zu nennen. Und es ist auch ein Gemeinplatz, wenn wir nur zweimal dasselbe Wort Kunstwerk gedankenlos hersagen. Es ist aber kein Gemeinplatz, wenn wir jedesmal wissen oder auch nur fragen, was ein Werk und was Kunst ist. Und der Anschein des Gemeinplatzes wird dann zum Zeichen dessen, was wir schon wissen, dass wir uns ständig im Kreis bewegen.

Wer aber vorgibt, das Wesen des Kunstwerkes irgendwoher abzuleiten unter Vermeidung der Kreisbewegung, der schwindelt ; denn er muss immer schon wissen, was Kunst ist. Und wer andererseits vorgibt, das Wesen des Kunstwerkes durch Feststellungen an vorhandenen Kunstwerken auszumachen, der unterliegt einer Täuschung ; denn er muss immer schon entschieden haben, was ein Kunstwerk ist. Jene Herleitung (« Deduktion ») wie diese Auffindung (« Induktion ») sind beide gleich irrig.

Allein wir bleiben bei all dem bei dem Satz : das Werk gehört in ein Geschehen der Wahrheit, das wir Kunst nennen, gar nicht stehen, sondern dieser Satz wurde nur gewonnen, um jetzt zu sagen : *was* ist die Kunst ihrem Wesen nach, dass zu ihr dergleichen wie das Werk gehört ?

Le monde est la jointure signifiante de ces rapports où sont ajoutés toutes les décisions essentielles, les victoires, les sacrifices et les œuvres d'un peuple. Le monde n'est jamais le « monde de tout le monde » d'une humanité en général, et pourtant tout monde désigne toujours l'étant en son tout. Son monde — c'est à chaque fois pour un peuple ce qui lui est dévolu. Tandis que cette tâche s'ouvre dans le pressentiment et dans le courage du sacrifice, dans l'agir et le concevoir, le peuple est captivé dans son avenir — il *est* avenant. Et c'est seulement s'il devient avenant que s'ouvre en même temps à lui ce qui lui a déjà été donné et ce qu'il a lui-même déjà été. Emporté dans ce qui lui est à venir et re-porté dans ce qu'il a lui-même déjà été, il se porte jusqu'à son présent. Ce provenir¹¹ en soi unitaire est l'essence de l'histoire. L'histoire n'est pas le passé, et encore moins le présent, mais, de manière primaire et décisive, le sur-saut qui s'empare de ce qui est dévolu. Seul ce qui est au fond avenant est véritablement « été » et comme tel présent. L'être-ouvert du Là, la vérité n'*est* que comme histoire. Et ne peut jamais être historial, c'est-à-dire avenant-étant-été-présent au sens indiqué, qu'un peuple. Celui-ci assume la charge d'être le Là. Des lignées et des souches ne peuvent surgir et co-exister en l'unité d'un peuple que si elles se saisissent du dévolu, c'est-à-dire deviennent historiques en tant qu'avenantes. Cependant, le Là ne peut être assumé et soutenu que si son ouverture est proprement œuvrée, et cela à chaque fois selon l'ampleur, la profondeur et l'orientation de cet acte d'ouvrir. Or l'art en tant que la mise en œuvre de la vérité est une guise unique en laquelle l'ouverture du Là est œuvrée et la possibilité d'être ce Là fondée. L'art n'« a » pas d'abord une histoire en ce sens extérieur qu'il surviendrait, à travers les vicissitudes du temps, parmi bien d'autres étants également changeants, mais il est histoire en ce sens essentiel qu'il co-fonde l'histoire (*Hw.* 64).

D'où l'œuvre reçoit-elle sa détermination d'essence ? Telle est la question auprès de laquelle nous séjournons. Elle nous a conduit à la question préalable : à quoi l'œuvre appartient-elle en tant que telle ? La réponse est maintenant celle-ci : l'œuvre appartient à un provenir de la vérité. La guise propre à ce provenir a été saisie comme mettre-en-œuvre de la vérité. Et celui-ci a été revendiqué comme l'essence de l'art. L'œuvre — entendons l'œuvre d'art — appartient ainsi à l'art, ou, plus brièvement : l'œuvre d'art « *est* » une œuvre d'art. On considère ordinairement de telles propositions comme des lieux communs, et celle qu'on vient d'énoncer en serait en effet un si nous nous bornions à répéter deux fois le même mot sans réfléchir. Il ne s'agit cependant plus du tout d'un lieu commun si nous savons à chaque fois, ou même seulement si nous demandons ce que c'est qu'une œuvre et ce que c'est que l'art. Et alors, l'apparence du lieu commun devient un nouveau signe de ce que nous savons déjà, c'est-à-dire du fait que nous nous mouvons constamment en cercle (*Hw.* 8).

Celui qui proposerait de dériver de quelque part l'essence de l'œuvre d'art en évitant le mouvement circulaire, celui-là pourtant tricherait ; car il lui faut nécessairement toujours déjà savoir ce que l'art est. Quant à celui qui voudrait établir l'essence de l'œuvre d'art à coup de constatations opérées sur des œuvres d'art présentes sous la main, celui-là succomberait à une illusion ; car il lui faut toujours déjà avoir décidé ce qu'une œuvre d'art est. Les démarches citées, la dérivation (« déduction ») et la constatation (« induction ») sont toutes deux également aberrantes (*Hw.* 8).

Néanmoins, il n'est pas question d'en rester à cette proposition : l'œuvre appartient à un provenir de la vérité que nous appelons art ; au contraire, si cette proposition a été conquise, c'est pour nous permettre de soulever maintenant cette question : *qu'est donc* l'art en son essence pour que lui appartienne quelque chose comme l'œuvre ? (*Hw.* 45).

Zur Beantwortung dieser Frage bedarf es einer Verdeutlichung des Wesens der Kunst. Wir halten uns dabei an die angegebene Umgrenzung : Kunst ist das Ins-Werk-Setzen der Wahrheit. Die Kunst bringt in ihrer Weise die Wahrheit, die Offenheit des Da, in die alles Seiende erst als solches hereinsteht, zum Geschehen. In der Kunst *wird* erst Wahrheit. Diese « ist » also nicht irgendwo vorhanden, um dann in ein angefertigtes Werk überpflanzt zu werden, von welchem Werk man dann sagt, es stelle eine Idee oder einen Gedanken dar, — sondern : die Kunst ist ein *Werden* der Wahrheit.

Dann kommt diese aus dem Nichts ? In der Tat, wenn mit dem Nichtseienden jenes Vorhandene gemeint ist, was dann durch das Dastehen des Werkes als das vermeintlich wahre Seiende widerlegt und erschüttert wird. Aus dem schon Vorhandenen wird die *Wahrheit niemals* abgelesen. Vielmehr geschieht die Offenheit des Seienden, indem sie entworfen wird : *gedichtet*.

Alle Kunst ist im Wesen *Dichtung* c.i.h. ein Aufschlagen jener Offenheit, in der alles anders ist wie sonst. Kraft des dichtenden Entwurfes wird das Sonstige und Bisherige zum Unseienden. Dichtung aber ist kein schweifendes Ersinnen eines Beliebigen und kein Verschweben ins Unwirkliche. Was die Dichtung als Entwurf auseinanderfaltend vorauswirft, dieses Offene lässt erst das Seiende als solches herein und bringt zum Leuchten.

Wahrheit als Offenheit *wird* im Entwurf der Dichtung. Die Kunst als Ins-Werk-Setzen der Wahrheit ist wesenhaft Dichtung. Doch bleibt das nicht die reine Willkür, Baukunst, Bildkunst und Tonkunst auf die Dichtung (« Poesie ») zurückzuführen ? Das wäre es, wenn wir die genannten « Künste » von der Sprachkunst her und als Abarten dieser auslegen wollten. Die Sprachkunst (« Poesie ») ist jedoch nur eine Weise des Entwerfens, des Dichtens in diesem bestimmten, aber weiteren Sinne. Gleichwohl hat das Sprachwerk — die Dichtung im engeren Sinne — eine *ausgezeichnete* Stellung im Ganzen der Künste. Um das zu begreifen, bedarf es nur des rechten Begriffes von der Sprache.

In der landläufigen Vorstellung gilt die Sprache als eine Art von « Mitteilung ». Zwar dient die Sprache zur Unterredung und Verabredung, allgemein zur Verständigung. Aber sie ist nicht nur und nicht erstlich ein lautlicher und schriftlicher Ausdruck dessen, was mitgeteilt werden soll. Sie befördert das Offenbare oder das Verdeckte als so gemeintes nicht nur erst im Werk weiter, sondern *zuvor* und *eigentlich* ist es das Wesen der Sprache, dass sie das Seiende *als* ein Seiendes allererst ins Offene hebt. Wo keine Sprache wie beim Stein, bei Pflanze und Tier, da ist auch keine Offenheit des Seienden und demzufolge auch keine solche des Nichtseienden und des Leeren. Indem die Sprache erstmals die Dinge nennt, bringt solches Nennen das Seiende erst zum Wort und zum Erscheinen. *Dieses* Nennen und Sagen ist ein Entwerfen, darin *angesagt* wird, als was das Seiende offen ist. Dieses entwerfende Ansagen wird zugleich zur *Absage* an alle dumpfe Wirrnis. Das entwerfende Sagen ist Dichtung : die Sage von der Welt und der Erde und damit vom Spielraum der Nähe und Ferne der Götter. Die Sprache ist so jenes Sagen, in dem einem Volke seine Welt aufgeht und seine Erde als verschlossene aufbewahrt wird und so eigentlich sich zu erschliessen beginnt ; jenes Sagen, das in der Bereitung des Sagbaren zugleich das *Unsagbare als ein solches* zur Welt bringt. In diesem Sagen werden einem Volke seine grossen Begriffe *vorgeprägt*.

Pour apporter une réponse à cette question, il est besoin d'une nouvelle précision au sujet de l'essence de l'art. Pour cela, nous nous en tiendrons à la délimitation déjà fournie : l'art est la mise-en-œuvre de la vérité. L'art porte au provenir, dans la guise à lui propre, la vérité, l'être-ouvert du Là, où seulement s'engage tout étant en tant que tel. C'est dans l'art qu'*advient* pour la première fois de la vérité. Celle-ci, par conséquent, n'« est » pas sous la main n'importe où, pour être après coup transplantée dans une œuvre apprêtée dont on dire ensuite qu'elle présente un idée ou une pensée — mais : l'art est un advenir de la vérité (*Hw.* 25-27, 38).

Est-ce donc que celle-ci surgit du néant ? Assurément, si du moins nous entendons par néant ce sous-la-main qui est ensuite réfuté et ébranlé par le se-tenir-là de l'œuvre dans sa prétention à être l'étant véritable. Sur l'étant déjà sous-la-main, *jamais* la vérité ne peut être déchiffrée. Bien plutôt l'être-ouvert de l'étant provient-il tandis qu'il est projeté : *dit en poème* (*Hw.* 59).

Tout art est en son essence *poésie*, c'est-à-dire une irruption de cet être ouvert où tout est autrement qu'autrement. De par le projet poétique, le reste de l'étant, l'étant jusqu'ici de mise devient non-étant. Mais la poésie n'est point pour autant la forgerie vagabonde de n'importe quelle réalité, ni une dissolution dans l'ir-réel. Ce que la poésie comme projet pro-jette en ce sens qu'elle le dé-ploie, cet ouvert, c'est lui qui tout d'abord laisse l'étant ad-venir comme tel et le porte à sa lueur propre (*Hw.* 60).

La vérité comme être-ouvert *advient* dans le projet de la poésie. L'art comme mise-en-œuvre de la vérité est essentiellement poésie. Et pourtant, n'est-ce point pur et simple arbitraire que de reconduire l'art de bâtir, l'art de sculpter, l'art des sons à la « poésie » ? Tel serait en effet le cas si nous entreprenions d'interpréter les « arts » cités à partir de l'art du langage, et d'en faire des sous-espèces de celui-ci ? En fait, l'art de la langue (la « poésie ») lui-même n'est qu'une guise du projeter, du dire poétique au sens déterminé, mais plus vaste qu'on a indiqué. Ce qui n'empêche que l'œuvre de langue — la poésie au sens plus strict — a une position *insigne* dans le tout des arts. Pour concevoir comment, il est besoin d'un concept correct de la langue elle-même (*Hw.* 60).

Selon sa représentation coutumière, la langue vaut comme un mode de « communication ». Assurément la langue sert à s'entretenir et à s'entendre, ou, plus généralement à se comprendre. Pourtant, elle n'est ni seulement ni principalement une expression phonique et graphique de ce qui doit être communiqué. Dans l'œuvre, elle ne se contente pas de véhiculer le découvert ou le recouvert visés en tant que tels, mais son essence est d'*abord et proprement* de porter pour la première fois à l'ouvert l'étant *en tant qu'un* étant. Là où il n'y a aucune langue, chez la pierre, la plante, l'animal, là il n'y a non plus aucune être-ouvert de l'étant, ni, par suite, du non-étant et du vide. C'est seulement tandis que la langue nomme d'abord les choses qu'un tel nommer porte l'étant au mot et à l'apparaître. *Ce* nommer et *ce* dire est un projeter où est *annoncé* ce comme quoi l'étant est ouvert. Cette an-nonce projetante devient en même temps *re-noncement* à toute sourde confusion. Le dire projetant est poésie : le dit (*Sage*) du monde et de la terre et, avec eux, de l'espace de jeu de la proximité et du lointain des dieux. La langue est ainsi ce dire où, pour un peuple, son monde éclôt et sa terre est préservée en tant que refermée, commençant ainsi proprement à s'ouvrir ; ce dire qui, dans la formation du dicible, met en même temps au monde l'*in-dicible en tant que tel*. C'est en un tel dire que ses concepts majeurs, pour un peuple, reçoivent leur *empreinte primitive* (*Hw.* 60-61).

Das Wesen der Sprache ist Dichtung im weiteren Sinne. Weil nun aber die Sprache zugleich jener Entwurf ist, durch den dem Menschen überhaupt erst Seiendes als Seiendes sich erschliesst, deshalb ist das Sprachwerk das ursprünglichste Kunstwerk. Bauen und Bilden dagegen geschehen immer schon im Offenen der Sage und des Nennens und werden von diesem umschlossen und geleitet. Aber gerade deshalb bleiben sie *eigene Wege der Kunst*, ein je eigenes Dichten.

In jedem dichtenden Entwurf wird ein Offenes freigegeben, jenes « Anders wie sonst », das im Vorhandenen nicht nur nicht vorkommt, sondern durch das Vorhandene nie wettgemacht werden kann. Das Entworfenen ist immer ein Überfluss. Dichtung ist freie Gabe und Schenkung : eine Stiftung. Aber das Wesen der Dichtung d.h. der Kunst ist mit der Bestimmung als Entwurf nicht erschöpft.

Jenes « Anders wie sonst » wird nämlich im dichtenden Entwurf nicht einfach nur eröffnet, sondern die Offenheit, die immer eine solche für ein Da ist, wird dem Da, bzw. dem der das Da *ist*, vorausgeworfen. Durch solchen Vorauswurf wird das Dasein erst zukünftig d.h. geschichtlich. Der dichtende Entwurf wird dem Dasein zu-geworfen. Das Da selbst ist nie ein allgemeines, sondern je dieses und ein einziges. Ein Volk ist immer schon in sein Da geworfen. Von dieser Geworfenheit sagt Hölderlin, der Dichter :

« Und wie des Adlers Jungen, er wirft sie selbst
Der Vater aus dem Neste, damit sie sich
Im Felde Beute suchen, so auch
Treiben uns lächelnd hinaus die Götter ».

Stimme des Volkes, 1. Fassung, IV, 140, 2. Fassung, IV, 143.

Wenn jedoch der entwerfende Zuwurf wahrhaft Dichtung ist, dann kann sein Zugeworfenes nie ein nur willkürlich Zugemutetes sein. Der wahrhaft dichtende Entwurf ist vielmehr die Eröffnung von *Jenem*, wozu das Dasein als geschichtliches schon geworfen ist. Und dieses ist die Erde und für ein Volk immer seine Erde, der sich verschliessende Grund, dem es aufruhet mit all dem, was es — ihm selbst noch verborgen — schon ist. Deshalb muss dieses Mitgegebene im Entwurf aus dem verschlossenen Grund heraufgeholt und eigens auf diesen gesetzt werden. So wird er als tragender Grund erst gegründet und in das Offene des Daseins hereingeholt. Dichtung ist Stiftung nicht nur im Sinne der freien Schenkung, sondern Stiftung zugleich im Sinne dieses grundlegenden Gründens. Der Entwurf bringt jenes « Anders wie sonst » ins Offene ; aber im Grunde ist es kein Fremdes, sondern nur das bislang verborgene Eigenste des geschichtlichen Daseins.

Der dichtende Entwurf kommt aus dem Nichts in der Hinsicht, dass er sein Geschenk nie aus dem Sonstigen und Bisherigen nimmt, er kommt jedoch nie aus dem Nichts, insofern das durch ihn Zugeworfene nur die hinterlegte Bestimmung des geschichtlichen Daseins ist.

Kunst als Dichtung ist Stiftung im doppelten Sinne der Schenkung und der Gründung. Als diese aber muss die Kunst sich auf den Grund : die Erde, einlassen und zwar so, dass diese in das Offene des Entwurfs kommt *als* die sich verschliessende. Darin liegt : es muss der *Streit* zwischen der Erde und dem Weltentwurf *angestiftet* werden, es muss ein Werk sein.

Der Grund der Notwendigkeit des Werkes liegt im Wesen der Kunst als Dichtung. Diese ist Stiftung als *Anstiftung* des Streites — als ein Anfang. Daraus ersehen wir jetzt : Kunst ist Dichtung und als solche Stiftung in einem dreifachen Sinne : als Schenkung, als Gründung, als Anfang.

L'essence de la langue est poésie au sens large du terme. Et comme la langue, en même temps, est ce projet par lequel de l'étant s'ouvre en général pour la première fois comme étant à l'homme, l'œuvre de langue est l'œuvre d'art la plus originelle. Le bâtir et le figurer, au contraire, se produisent toujours déjà dans l'ouvert du dit et du nommer et ils sont embrassés et gouvernés par lui. Mais c'est pour cela justement qu'ils demeurent des chemins *propres* de l'art, un dire poétique à chaque fois spécifique (Hw. 61).

En tout projet poétique, est libéré un ouvert, cet « autrement qu'autrement » qui non seulement ne survient nulle part au sein de l'étant sous-la-main, mais encore demeure inaccessible à toute prétention de celui-ci. Le projeter est toujours un excédent. La poésie est libre donation et dispensation : une fondation. Et pourtant, il s'en faut que l'essence de la poésie, c'est-à-dire l'art soit épuisée par sa détermination comme projet (Hw. 62).

Dans le projet poétique, en effet, ce n'est pas simplement cet « autrement qu'autrement » qui est ouvert, mais l'être-ouvert — qui est toujours tel pour un Là — qui est pré-jeté au Là, ou à celui qui *est* le Là. Et c'est seulement par une telle pré-jection que le *Dasein* devient avenant, c'est-à-dire historial. Le projet poétique est *ad-jeté* au *Dasein*. Le *Dasein* lui-même n'est jamais une généralité, mais à chaque fois celui-ci et quelque chose d'unique. Un peuple est toujours déjà jeté dans son Là. De cet être-jeté, Hölderlin, le poète, nous dit :

« Et tout comme les petits de l'aigle, leur père les jette lui-même hors du nid, afin qu'ils se cherchent une proie dans la campagne, de même, en souriant, les dieux nous poussent en avant. »

Voix du peuple, 1^{re} version, éd. Hellingrath, tome IV, p. 140, ou 2^e version, p.143 (Hw. 59)

Si cependant un tel défi projetant est véritablement poésie, alors ce qui nous est jeté par lui ne saurait être une quelconque intimidation. Le projet véritablement poétique est bien plutôt l'ouverture de *cela* en quoi le *Dasein* comme historial est déjà jeté. Et cela, c'est la terre, et, pour un peuple, c'est toujours sa terre, le fond se refermant où il repose avec tout ce que — encore retiré à lui-même — il est déjà. Aussi bien, cette donation comprise dans le projet doit-elle être re-puisée dans le fond refermé, et proprement reposée sur celui-ci. C'est ainsi que le fondement, en tant que portant, est pour la première fois fondé et re-pis dans l'ouvert du *Dasein*. Si la poésie est fondation, ce n'est pas seulement au sens de la libre dispensation, mais en même temps au sens de ce fonder qui re-pose le fondement. Le projet porte cet « autrement qu'autrement » à l'ouvert ; mais, au fond, il ne s'agit de rien d'étranger, mais seulement de la propriété la plus propre, bien que jusqu'ici demeurée en retrait, du *Dasein* historial (Hw. 62).

Si le projet poétique vient du rien, c'est dans la mesure précise où il n'emprunte point son offrande à l'habituel, au traditionnel ; cependant, il ne provient en aucun cas de rien dans la mesure où ce qui est *ad-jeté* par lui n'est autre que la destination, tenue en dépôt, du *Dasein* historial (Hw. 62).

L'art comme poésie est fondation au double sens de la dispensation et de la re-position. Et en tant que tel l'art doit nécessairement s'engager dans le fondement — la terre —, et cela de telle sorte que celle-ci advienne dans l'ouvert du projet *en tant que* celle qui se referme. Autrement dit, il faut que le *litige* entre la terre et le projet du monde soit *instauré* — il faut qu'une œuvre soit.

Le fondement de la nécessité de l'œuvre se trouve dans l'essence de l'art comme poésie. Celle-ci est fondation comme *instauration* du litige — comme commencement. Ainsi pouvons-nous apercevoir ceci : l'art est poésie et comme tel, fondation en un triple sens : comme dispensation, comme re-fondation, comme commencement (Hw. 62-63).

Die Kunst bringt die Wahrheit zum Geschehen, indem sie stiftend eine Offenbarkeit des Daseins ins Werk setzt.

Warum muss aber ein solches Geschehen der Wahrheit, warum muss Kunst als Dichtung sein? Antwort: weil das Wesen der Wahrheit als Unverborgenheit Verborgenheit einschliesst. Diese ist sowohl Verdeckung (Un-Wahrheit) als auch einfaches Sichverschliessen und dazu Grenze der Offenheit schlechthin. Zur Wahrheit gehört die Verschlossenheit d.h. die Erde. Diese versagt sich jedem auflösenden Zudrang. An ihr findet alle Offenheit ihre Schranke. Aber diese Schranke ist nichts jenseitiges, sondern gerade das, was die Offenheit beschränkt, in sie hereinsteht, sie trägt und bindet; d.h. die Wahrheit ist wesentlich erdhaft.

Und deshalb muss die Wahrheit, sofern sie in einer wesentlichen Weise geschieht, die Erde mit in das Da hereinstellen. Es muss ein Geschehen der Wahrheit *von der Art der Kunst, es muss ein Werk sein.*

Die Einsicht in diesen Wesenszusammenhang verschafft uns erst die eigentliche Wesensbestimmung der Kunst. Kunst ist eine Weise, wie Wahrheit erwirkt wird — nämlich als Werk. Die Kunst lässt mithin als Stiftung die Wahrheit erst entspringen. Kunst er-springt die Wahrheit. Etwas er-springen, im stiftenden Sprung erst zum Sagen bringen, das meint das Wort Ur-sprung.

Die Kunst ist also *nicht* erst deshalb ein Ursprung, weil sie der Grund der inneren Möglichkeit und Notwendigkeit des Werkes bleibt, sondern dieses bleibt sie, weil sie zuvor schon mit Bezug auf die Wahrheit und *für* diese *ein* Ursprung ist, jenes Entspringenlassen, das sich zum Werk genötigt sieht.

Der Ursprung des Kunstwerkes ist die Kunst, weil die Kunst selbst wesentlich schon im Ur-sprung ist.

Allein die Kunst ist als Ins-Werk-Setzen der Wahrheit *nur eine* Weise, wie Wahrheit geschieht. Eine andere Art des Ursprungs ist die Tat des Staatsgründers, sie bringt die Wahrheit geschichtlich zur Handlung und Haltung und Gesinnung. Wieder eine andere Art des Geschehens der Wahrheit ist das Fragen und Sagen des Denkers; er zwingt die Wahrheit und zwar nicht hinterher, sondern im voraus in den Begriff. Jeder Ursprung ist einzigartig und keiner kann den anderen ersetzen. Entsprechend sind Werk, Tat und Begriff wesens-*verschieden*, wenngleich wir auch in lässiger Rede vom « Werk » des Philosophen und von einer künstlerischen « Tat » sprechen. Wahrheit « ist » nur, wenn sie *wird*. Und sie wird nur, indem. sie als Werk, als Tat, als Begriff sich so oder so entscheidet und damit neue Entscheidungsbereiche gründet.

Muss nun aber immer, wenn Wahrheit geschieht, auch Kunst und ein Werk sein? Wie und wann ist Kunst als Entspringenlassen der Wahrheit?

Mit dieser Frage stehen wir am Wendepunkt unseres Weges vom Kunstwerk zu seinem Ursprung. Wir kehren jetzt vom Ursprung zum Werk zurück, nicht auf demselben Weg, sondern in der Vollendung der Kreisbewegung.

L'art porte la vérité au provenir tandis qu'il met fondativement en œuvre une manifesteté du Dasein.

Mais pourquoi faut-il que soit un tel provenir de la vérité, pourquoi faut-il que soit l'art en tant que poésie ? Réponse : parce que l'essence de la vérité comme hors-retrait inclut le *re-trait*. Celui-ci est aussi bien recouvrement (non-vérité) que, aussi, simple fermeture et, avec elle, limite de l'être-ouvert comme tel. À la vérité appartient le re-fermeture, c'est-à-dire la terre. Celle-ci se refuse à tout assaut dissolvant. En elle, tout être-ouvert trouve sa borne. Mais cette borne, loin d'être extérieure à lui, est précisément ce qui borde l'être-ouvert, qui s'engage en lui, qui le porte et qui le lie ; c'est-à-dire que la vérité est essentiellement terrestre.

Et c'est pourquoi la vérité, pour autant qu'elle provient en une guise essentielle, doit nécessairement co-engager la terre dans le Là. Il faut que soit un provenir de la vérité *selon la modalité de l'art, il faut qu'une œuvre soit.*

L'aperception de cette connexion essentielle nous permet pour la première fois d'obtenir la détermination d'essence authentique de l'art. L'art est une guise selon laquelle la vérité est « ouverte » - à savoir comme œuvre. C'est ainsi l'art, et lui seulement, qui, comme fondation, laisse la vérité jaillir. L'art fait ré-sulter la vérité. Laisser quelque chose ré-sulter, la porter seulement au dire dans le saut fondatif, c'est là ce que signifie le mot origine (Hw. 64).

Si l'art est une origine, ce *n'est donc pas* parce qu'il demeure le fondement de la possibilité interne et de la nécessité de l'œuvre, non, il ne demeure un tel fondement que parce que préalablement il est déjà par rapport à la vérité et *pour* elle *une* origine, ce laisser jaillir qui se voit obligé à l'œuvre.

L'origine de l'œuvre d'art est l'art, parce que l'art est lui-même essentiellement déjà dans le saut-originaire (Hw. 65).

Cependant l'art, en tant que mise-en-œuvre de la vérité, est seulement *une* guise en laquelle la vérité advient. Une autre modalité de l'origine est l'acte du fondateur de la cité, qui porte historiquement la vérité à l'action, au geste et au dessein. Une autre modalité, derechef, du provenir de la vérité est le questionner et le dire du penseur ; il force la vérité à accéder, et cela non pas après coup, mais d'entrée de jeu, au concept. Toute origine est unique en son genre, et nulle ne peut suppléer une autre. De manière correspondante, œuvre, acte, concept sont essentiellement *différents*, quand bien même une expression relâchée nous fait parler de l'« œuvre » d'un philosophe et d'un « acte » artistique. La vérité n'« est » que pour autant qu'elle *advient*. Et elle n'advient que pour autant que - comme œuvre, comme acte, comme concept - elle se décide ainsi ou ainsi, fondant du même coup de nouveaux domaines de décision (Hw. 50).

Est-ce à dire cependant que, lorsque la vérité provient, il faut *aussi* que l'art, qu'une œuvre soit ? Comment et quand l'art est-il en tant que laisser jaillir de la vérité ?

Avec cette dernière question, nous voici rendus au point où notre chemin, qui nous conduisait jusqu'ici de l'œuvre d'art vers son origine, revire. Désormais, nous nous en retournons de l'origine vers l'œuvre, et cela non point en rebroussant chemin, mais en accomplissant le mouvement circulaire.

Wie ist überhaupt ein Ursprung ? Immer nur als ein Sprung. Daher ist der *Anfang* eines Ursprungs unvermittelt und plötzlich. Nur was ein Ur-sprung ist, in dem geklärten Sinne wie Kunst, kann einen Anfang haben. Das Unvermittelte des Anfangs schliesst jedoch nicht aus, sondern gerade ein, dass er am längsten und ganz unauffällig sich vorbereitet. Der Anfang ist als der Sprung immer ein *Vor-sprung*, in dem schon alles Kommende übersprungen ist, wenn auch noch eingehüllt. Der Anfang enthält schon verborgen das Ende. Der Anfang hat jedoch die Anfängerhaftigkeit des « Primitiven ». Der Primitive ist, weil ohne den freien Sprung und inneren Vorsprung immer zukunftslos. Er vermag nichts weiter aus sich zu entlassen, weil er nichts anderes enthält als das, worin er gefangen ist. Der Anfang dagegen ist nie primitiv d.h. ursprungslos, wohl aber anfänglich : das verschlossene Noch-nicht. Das scheinbar Unbeholfene, Herbe, ja Dürftige ist nur das Ungewöhnliche einer Härte gegen die verschlossene Fülle. Wo ein Anfang zum Sprung kommt, hat er stets den Anschein eines *Rückfalls* zum Begleiter. Denn der Anfang kann ja gerade nicht das Bisherige in der gesicherten und bekannten Bahn weiterführen. Das Bisherige bleibt stehen und kommt aus den Fugen. Das Wirre und Absinkende macht sich breit. Das ist Folge der wachsenden Unkraft des Bisherigen, nicht des Anfangs. Dieser selbst nimmt seinen Grund tiefer und muss deshalb unter den bisherigen Grund hinab. So kann es lange zweideutig bleiben, ob hinter dem unumgänglichen Anschein des Rückfalls ein Untergang steht oder ein Aufgang.

Aufgrund seiner Plötzlichkeit wird der Anfang sogleich zum Gewesenen und endgültig Unwiederbringlichen. Je strenger er als dieses festgehalten wird, umso maßgebender bleibt er. Die Wiederholung des Anfanges ist immer eine Verwandlung des anfänglichen Anfanges, dasselbe und doch gerade wieder ein Anderes. Wiederholung dagegen im Sinne der blossen Wiederbringung des vermeintlich Gleichen gibt es nur beim Gleichgültigen und Abgeleiteten.

Wann aber ist ein Anfang der Kunst, ein Anfang als Kunst notwendig ? Immer dann, wenn das Seiende im Ganzen und *als* ein solches in die Offenheit gebracht werden will. Das geschah für das Abendland erstmals im Griechentum. Was künftig Sage heißt, wurde da maßgebend ins Werk gesetzt. Das so eröffnete Seiende im Ganzen wurde dann verwandelt zum Seienden im Sinne des Gottgeschaffenen. Das geschah im Mittelalter. Und dieses Seiende wurde wiederum verwandelt im Beginn der Neuzeit. Das Seiende wurde entzaubert und zum rechnerischen Beherrschbaren und Durchschaubaren erklärt. Jedesmal brach eine neue Welt auf, d.h. jedesmal musste die Offenheit des Seienden gegründet werden in dem, was alle Offenheit trägt, begrenzt und bindet : in der Erde und ihrer Beistellung. Jedesmal musste die Erde mit der Welt in den Streit gebracht werden ; jedesmal musste das Werk der Kunst sein ; denn in ihr geschieht der ausgezeichnete Ausbruch und zugleich die gemäßeste Gründung der *erdhaften* Wahrheit. Je nach der Weite und Höhe der sich eröffnenden Welt bemisst sich die Tiefe und Verschlossenheit des Abgrunds der Erde, bemisst sich die Schärfe und Härte des Streites zwischen Welt und Erde, bemisst sich die Größe des Werkes, bemisst sich die Sprungkraft der Kunst als Ursprung. Immer aber wandelt sich mit dem durch das Werk eröffneten Seienden die Seinsart des Werkes selbst. Das Dastehen des Zeustempels ist ein anderes als das des Bamberger Doms. Welt und Erde, deren Streit sie bestreiten, und wie sie ihn bestreiten, sind anders. Aber die Art des Sagens, demgemäß die Bauwerke sind, wird gerade durch sie erst als maßgebendes gestiftet.

Comment une origine est-elle en général ? Réponse : elle n'est jamais que comme saut. Aussi, le *commencement* propre à une origine est-il immédiat et soudain. Seul ce qui est saut originel au sens qui a été clarifié, comme l'art, peut avoir un commencement. Toutefois, l'immédiat du commencement n'exclut point, mais inclut bel et bien qu'il se soit préparé aussi longtemps qu'il est possible, et cela dans l'inapparence la plus complète. Le commencement, en tant qu'il est le saut, est toujours un *sur-saut* qui a déjà sauté par-dessus tout étant à venir, quoique de manière encore enveloppée. Le commencement contient déjà, en retrait, la fin. Cependant, le commencement ne présente jamais le caractère inchoatif de ce qui est « primitif ». Ce qui est primitif, parce que lui fait défaut le libre saut et le sur-saut intime, est toujours sans avenir. Il est incapable de libérer quoi que ce soit d'autre à partir de soi, parce qu'il ne contient rien d'autre que ce en quoi il est tenu captif. Le commencement, au contraire, n'est jamais primitif, c'est-à-dire sans origine, mais bel et bien initiateur : il est le ne-pas-encore refermé. La gaucherie, la rudesse, et même l'indigence apparentes qui peuvent s'attacher à lui ne sont jamais que l'insolite de cette dureté qui affronte la plénitude refermée. Là où un commencement s'apprête à faire le saut, toujours il s'accompagne d'une apparence de *rechute*. Car précisément le commencement ne saurait reconduire l'accoutumé sur la voie assurée et bien connue qu'il suivait jusqu'alors. Le traditionnel reste sur place, et sort de ses gonds. La confusion, la déperdition sévissent. Telle est la conséquence de l'impuissance croissante de l'usuel - non point du commencement lui-même. Car celui-ci prend son fondement plus profond, ce pourquoi il lui faut creuser jusqu'en dessous du fondement antérieurement posé. Aussi l'équivoque peut-elle longtemps subsister quant à savoir si c'est un couchant ou un levant qui se prépare derrière l'inévitable semblant d'une *rechute* (*Hw.* 63).

Sur la base de sa soudaineté, le commencement a tôt fait de devenir de l'advenu, du définitivement ir-réductible. Mais plus rigoureusement il est maintenu comme tel, et plus il demeure décisif. La répétition du commencement est toujours une métamorphose du commencement initiateur -le même et pourtant justement un autre. Quant à la répétition au sens de la simple restitution d'un soi-disant identique, il n'en peut exister que dans le domaine de ce qui est indifférent et dérivé.

Et *quand* un commencement de l'art, un commencement *comme* art est-il nécessaire ? Toujours lorsque l'étant en totalité et *comme* tel veut être porté à l'être-ouvert. Cela advint pour la première fois en Occident avec le monde grec. Ce qui par la suite s'appellera légende fut alors décisivement mis en œuvre. L'étant ainsi ouvert en son tout fut ensuite transformé en étant au sens du créé par Dieu : telle est l'œuvre du Moyen Âge. Puis cet étant, derechef, fut transformé au début des Temps modernes. L'étant fut désenchanté et expliqué au titre de ce que le calcul peut maîtriser et percer à jour. À chaque fois, c'est un monde nouveau qui émergea, c'est-à-dire qu'à chaque fois l'être-ouvert de l'étant dut être refondé dans ce qui porte, limite et lie tout être-ouvert : dans la terre et sa mise à l'abri. À chaque fois il fallut à la terre entrer en litige avec le monde ; à chaque fois l'œuvre d'art fut appelée à être ; car c'est en elle que se produit la percée insigne et, en même temps, la re-fondation la plus appropriée de la vérité *terrestre*. À l'ampleur et à la hauteur du monde qui s'ouvre se mesure à chaque fois la profondeur et le refermement de l'abîme de la terre, se mesure l'acuité et l'âpreté du litige entre terre et monde, se mesure la grandeur de l'œuvre, se mesure la force de saut de l'art comme saut originaire. Seulement, avec l'étant ouvert par l'œuvre, c'est aussi le mode d'être de l'œuvre même qui se transmue. Le se-tenir-là du temple de Zeus est autre que celui de la Cathédrale de Bamberg. Monde et terre, dont ils disputent le litige, et selon le mode en lequel ils le disputent, se manifestent autrement. Et pourtant, c'est précisément et seulement par eux que la modalité du dire conformément auquel ils sont œuvres édifiées est fondée comme modalité décisive (*Hw.* 63-64).

Immer wenn die Kunst anfängt, kommt in die Geschichte ein Stoss, fängt Geschichte erst oder wieder an ; wobei Geschichte nicht heißt : Abfolge irgendwelcher und sei es noch so wichtiger Begebenheiten, sondern *Entrückung* des Daseins eines Volkes in sein Aufgegebenes als Einrückung in sein Mitgegebenes.

Wie aber jeder Ursprung seinen Anfang hat, so jeder Anfang seinen Beginn. Dieser lässt den Anfang anheben im Bisherigen. Dadurch bekommt jeder Anfang den Anschein eines blossen Übergangs und dies verleitet dazu, den Anfang aus dem Vormaligen erklären zu wollen. Mit nur solcher Absicht auf Erklärung gibt man den Anfang sogleich aus der Hand, wenn man ihn überhaupt je gefasst hat.

Wie jeder Ursprung seinen Anfang und jeder Anfang seinen Beginn, so hat jeder Beginn seinen Anlass. Dieser hängt mit dem Anfang nicht unmittelbar zusammen, dennoch wird der Umkreis der je möglichen Anlässe schon durch den Anfang vorbestimmt. Weil dieser Zusammenhang aber verborgen bleibt, hat der Anlass im Verhältnis zum Anfang meist den Anschein des Zufalls. Der Anlass zu einem Kunstwerk kann z.B. ein aus üblich gewordenen Bedürfnissen herkommender Auftrag sein. Der Auftrag will das Bisherige gerade festigen, während, das durch ihn veranlasste Werk seine Erschütterung eröffnet.

Doch was ist nun das Anfangen ? Antwort : das Einspringen in den Ursprung. Dieser wird dadurch nicht gemacht, sondern das Werden der Wahrheit wird im dichtenden Stiften *erlitten*. Und das ist das Wesen des Schaffens : das ertragende Auffangen des Entwurfs, das Aushalten des im Werk herauskommenden Streites, das Innestehen im unvertrauten Bereich der neuen Wahrheit, dieses Einspringen in eine erst im Sprung sich bestimmende Mitte des Da-seins. Das Schaffen geschieht nur in der Einsamkeit der einzelnen Einzigen. Durch sie wird die Wahrheit des geschichtlichen Daseins eines Volkes entschieden.

Aber nicht allein der Künstler, sondern jeder, der einen Ursprung der Wahrheit zum Sprung bringt, ist ein Schaffender; jedoch nicht eine Art von Künstler, sondern von je eigener Art.

Der in der Kunst als Dichtung angestiftete Streit zwischen Welt und Erde — das in sich stehende Werk — ist immer ein Geschaffenes. Damit nennen wir *jenen Wesenszug* im Werksein des Werkes, über den wir bisher hinwegsehen. Das Geschaffensein gehört zum Werksein selbst ; denn was soll auch sonst « Werk » besagen ?

Ja, haben wir denn aber nicht zu Beginn alle Mühe darauf verwendet, das Erzeugtsein durch den Künstler als eine unwesentliche Bestimmung vom Werk selbst gerade fernzuhalten ? Gewiß, Erzeugtsein jedoch und Geschaffensein sind nicht dasselbe. Jedes Geschaffene ist im Bereich der Kunst immer auch ein Erzeugtes, jedoch nicht umgekehrt. Und deshalb lässt sich auch vom Erzeugen und Anfertigen her nie das Schaffen und das Geschaffensein des Werkes begreifen. Indem wir jetzt das Geschaffensein als Wesenszug des Werkes zu bestimmen versuchen, sind wir auf unserem Kreisgang vom Ursprung zurück wieder beim Ausgang — beim Kunstwerk selbst — angelangt.

Partout où l'art commence, partout un choc s'imprime à l'histoire, qui pour la première fois commence, ou re-commence ; mais « histoire » ne signifie point ici : la séquence d'événements quelconques, si importants qu'ils soient, mais : l'*em-portement* du *Dasein* d'un peuple dans ce qui lui est dévolu comme re-portement dans ce qui lui est co-offert (*Hw.* 63-64).

Mais de même que toute origine a son commencement, de même tout commencement a son début. Celui-ci laisse le commencement s'amorcer dans la situation reçue. Par suite, tout commencement revêt l'apparence d'une simple transition, ce qui conduit à vouloir expliquer le commencement à partir de ce qui le précédait. Mais qui se contente d'une telle intention explicative a tôt fait de laisser échapper la commencement, à supposer même qu'il soit parvenu à le saisir.

De même que toute origine a son commencement et tout commencement son début, de même tout début a son incitation. Celle-ci n'est pas avec le commencement dans une connexion immédiate, et pourtant la sphère des incitations à chaque fois possible est déjà prédéterminée par le commencement. Mais comme cette connexion demeure retirée, l'incitation, dans son rapport au commencement, a souvent une allure fortuite. L'incitation d'une œuvre d'art, par exemple, peut être une simple commande suscitée par des besoins devenus courants. La commande, justement, veut consolider l'antérieur, alors que l'œuvre suscitée par elle ouvre son ébranlement.

Mais qu'est-ce enfin que cela : commencer ? Réponse : faire le saut dans l'origine. Celle-ci n'est pas constituée par là, mais l'advenir de la vérité est *enduré* dans le fonder poétique. Or telle est l'essence du créer : capturer dans le projet en le supportant, soutenir le litige qui se lève dans l'œuvre, in-sister dans le domaine insolite de la vérité nouvelle, faire le saut dans un milieu du *Da-sein* qui ne se détermine que dans le saut lui-même. Le créer ne se produit que dans la solitude d'une unicité singulière. Par elle, la vérité du *Dasein* historial d'un peuple est décidée.

Non seulement l'artiste, mais encore quiconque porte au saut une origine de la vérité est un créateur ; pour autant, il ne devient pas une manière d'artiste, mais préserve sa manière propre.

Le litige entre monde et terre instauré dans l'art comme poésie - l'œuvre se tenant en soi - est toujours un créé. Nous nommons ainsi ce *trait essentiel* dans l'être-œuvre de l'œuvre que nous avons jusqu'ici laissé de côté. L'être-créé appartient à l'être-œuvre lui-même ; car que pourrait sinon vouloir dire le mot « œuvre » ?

Et pourtant : n'avons-nous pas pris depuis le début toute la peine du monde à tenir justement à distance l'être-produit par l'artiste, en le traitant comme un détermination inessentielle de l'œuvre elle-même ? Assurément, cependant, l'être-produit et l'être-créé ne sont pas la même chose. Tout créé, dans le domaine de l'art, est toujours aussi un produit, mais l'inverse n'est pas vrai. Et c'est bien pourquoi il est également impossible de jamais concevoir le créer et l'être-créé en partant du produire et de l'apprêter. Tandis que nous tentons actuellement de déterminer l'être-créé comme trait essentiel de l'œuvre, nous en sommes revenus, sur notre cours circulaire, à notre point de départ - à l'œuvre elle-même.

Das Schaffende macht sich als Anstifter des Streites zu der Bahn, auf der das Werk in die durch es selbst eröffnete Offenheit des Da zu stehen kommt, jenes Da, das zu *sein* ein Volk sich entschliesst. Das Werk ist jedoch nicht eine nachträgliche Kundgabe dieser Entschiedenheit, kein « Ausdruck » dessen, was ein Volk ist, sondern derweisende Vorsprung in jenes, was es werden will. Daher ist die grosse Kunst niemals eine zeitgemäße Kunst. Groß ist eine Kunst, wenn sie ihr Wesen zur vollen Entfaltung bringt d.h. in ihr Werk *die* Wahrheit setzt, die das Maß für eine Zeit werden soll. Nicht aber kann das Werk sich der Zeit gemäß machen. Zwar gibt es solche Erzeugnisse. Aber sie sind kein *Vorsprung*, weil ohne Ursprung, sondern immer nur ein Nachtrag. Im Gefolge jeder wesentlichen Kunst steht eine Nachkunst; sie sieht so aus wie jene, kann vieles sogar besser und ist von der grossen Kunst doch durch einen Sprung — nicht nur gradweise — verschieden.

Das Geschaffensein aber ist jener Zug im Werk, kraft dessen es die in ihm gesetzte Wahrheit einem Volk zu wissen gibt als jene Offenheit des Seienden, in deren Lichtung das Volk sich zu sich selbst bringen. Deshalb ist das Grundverhältnis nicht ein Genuß, nicht eine Erhitzung, sondern ein *Wissen* dieser ins Werk gesetzten Wahrheit in allen ihren Bezügen. Das Geschaffensein steht im Werk selbst mit da. Das Erzeugtsein liegt zwar im Werk, wird aber gerade durch das Geschaffensein verhüllt.

Der schaffende Einsprung in den Ursprung ist die Anstiftung des Streites zwischen Welt und der sich verschliessenden Erde. Die dunkle Herbe und die ziehende Schwere, das ungelöste Drängen und Aufleuchten, die ungesagte Verschweigung aller Dinge, kurz: die Erde in der sich verschwendenden Härte ihres Sichverschliessens kann nur ausgestanden werden wieder in einer Härte. Und das ist das Setzen der Grenze in Umriss, Aufriß und Grundriß. Indem das Sichverschliessende herausgerissen wird ins Offene, muss das Reissende selbst zum Riss, zur ziehenden Grenze und zur fügenden Fuge werden. Wir kennen das Wort Albrecht *Dürers*: « Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie » (Lange-Fuhse, s. 226). Reißen heisst hier Herausheben, aber in der Weise des Zeichnens und des Arbeitens mit der Reißfeder.

Im Wesen des Werkseins als Bestreitung des Streites liegt der Grund der Notwendigkeit des Aufreißens und des Reißens und d.h. dessen, was wir die « Form » nennen, in die dann jenes gebracht wird, was von ihr aus gesehen zum « Stoff » wird. Das handwerkliche Formen des Stoffes, das Verfertigen ist aber nichts Gleichgültiges, gerade weil das Erzeugen aus dem Wesen des Schaffens gefordert ist. Dieses Werken mit dem sogenannten Stoff hat seine eigene Größe und diese besteht darin, dass es im dastehenden Werk seine Mühsal und Verzweiflung, aber auch seinen Sturm und seine Lust verschweigt. Das bloße Anfertigen dagegen wird von sich aus nie ein Schaffen etwa so, dass das Erzeugnis bei einem bestimmten Grad von « Qualität » in ein Kunstwerk überginge. Auch hier ist der Sprung.

Wo dagegen Kunst ist, geschieht Wahrheit, ist Geschichte. Deshalb gilt der Satz: Wo Vorgeschichte, da ist keine Kunst, sondern nur *Vorkunst*. Das will sagen: die Erzeugnisse der Vorgeschichte brauchen nicht bloße Werkzeuge und ein mit deren Hilfe angefertigtes Gebrauchszeug, ein *Zeugwerk* zu bleiben. Sie können jenes Mittlere sein, was wir weder als Zeugwerk noch als Kunstwerk ansprechen dürfen. Was dieses Mittlere sei, das zu bestimmen, gelingt nur, wenn wir imstande sind, es von *zwei* Seiten her, vom rechten Begriff des Zeugwerkes und vom rechten Begriff des Kunstwerkes her einzugrenzen. Aber dieses Mittlere ist nie ein vermittelnder, allmählicher Übergang nach seinen Seiten, sondern zu diesen ist je ein Sprung. Allein die Abgrenzung des Kunstwerkes gegen das Zeugwerk ist für das rechte Wissen um die Kunst selbst von *grundsätzlicher* Bedeutung.

En tant qu'instaurateur du litige, le créateur se met sur la voie où l'œuvre vient à se dresser dans l'être-ouvert ouvert par elle-même du Là, de ce Là qu'un peuple se résout à *être*. L'œuvre, pourtant, n'est pas une publication après coup de cet être-décidé, une « expression » de ce qu'un peuple est, mais le sursaut qui fait signe vers cela même que ce peuple veut être. C'est pourquoi le grand art n'est jamais un art « actuel ». Grand est un art lorsqu'il porte son essence au plein déploiement, c'est-à-dire met en son œuvre *la vérité* qui doit devenir la mesure pour un temps. Mais se rendre conforme au temps, l'œuvre ne le peut pas. Certes il existe de tels produits artistiques. Mais ils ne sont pas un *sur-saut* parce qu'ils sont sans saut originel, mais seulement un résultat. Dans le sillage de tout art essentiel, il y a toujours de l'art épigonal ; celui-ci offre même apparence que lui, et pourtant il en diffère d'un saut - et non pas seulement d'un degré.

L'être-créé est ce trait dans l'œuvre en vertu de laquelle elle donne à savoir à un peuple la vérité mise en elle comme cet être-ouvert de l'étant dans l'éclaircie duquel le peuple [peut] se porte jusqu'à soi-même. C'est pourquoi le rapport fondamental [à elle] n'est pas une jouissance, pas une exaltation, mais un *savoir* de cette vérité mise en œuvre en tous ses rapports. L'être-créé se tient là lui-même et conjointement dans l'œuvre. Quant à l'être-produit, il réside sans doute lui aussi dans l'œuvre, mais il y est justement voilé par l'être-créé.

Le saut créateur dans le saut originel est l'instauration du litige entre le monde et la terre qui se referme. L'obscurité rudesse et la pesanteur attirante, la poussée et le flamboiement sauvages, la réticence discrète de toutes choses, bref : la terre en tant qu'elle prodigue la dureté de sa réclusion ne peut être soutenue qu'en une autre dureté. Or tel est le poser de la limite en tant que trait qui cerne (contour), qui déploie (élévation) et qui fonde (plan). Tandis que ce qui se referme est ex-trait dans l'ouvert, il faut que ce qui at-tire ainsi devienne lui-même trait, limite qui trace et jointure qui ajointe. Nous connaissons le mot d'Albrecht Dürer : « Car en vérité l'art se cache dans la nature, et celui qui peut l'en extraire le possède » (éd. Langue-Fuhse, p. 226). Extraire, ici, veut dire dégager, en l'occurrence en dessinant et en gravant (*Hw.* 51-52, 58).

Dans l'essence de l'être-œuvre comme disputation du litige se trouve le fondement de la nécessité du trait qui ouvre et en général du tracer, c'est-à-dire de ce que nous appelons la « forme » à laquelle est ensuite porté tout ce qui par rapport à elle devient « matériau ». Cependant, la formation artisanale du matériau, son apprêtement n'est rien d'indifférent, précisément parce que le produire est requis par l'essence du créer. Cet ouvragement du « matériau » a sa grandeur propre, qui consiste en ce que, dans l'œuvre se-tenant-là, il fait silence sur la peine et le désespoir, mais aussi sur l'impétuosité et le plaisir qui lui sont propres ; en revanche le simple apprêtement ne saurait en aucun cas devenir par lui-même un création sous prétexte (par exemple) que le produit, à partir d'un certain degré de « qualité », se transformerait en œuvre d'art. Car ici encore est le saut.

Mais là où est l'art, là provient la vérité, là est l'histoire. C'est pourquoi il est permis de dire aussi : là où il y a préhistoire, là il n'y a point d'art, mais seulement *pré-art*. Ce qui veut dire que les produits de la préhistoire n'ont nul besoin de demeurer de simples outils ou une chose d'usage confectionné à l'aide de ces outils, un *ustensile*. Ils peuvent très bien être cet intermédiaire que nous n'avons le droit d'appeler ni ustensile ni œuvre d'art. Mais quant à déterminer cet intermédiaire, nous ne pouvons y parvenir que si nous sommes en mesure de le délimiter des *deux* côtés, c'est-à-dire à partir du concept correct de l'ustensile et du concept correct de l'œuvre d'art. Néanmoins, un tel intermédiaire n'est pas pour autant un passage médiateur, progressif vers ces côtés, non, seul un saut conduit à eux. Il n'en reste pas moins que la délimitation de l'œuvre d'art par rapport à l'ustensile présente une signification *fondamentale* pour le savoir correct de l'art lui-même.

Alle Besinnung auf die Kunst und das Kunstwerk, alle Kunsttheorie und Aesthetik seit den Griechen steht bis zur Stunde unter einem *merkwürdigen Verhängnis*. Die Besinnung auf die Kunst hat bei den Griechen (Plato und Aristoteles) eingesetzt mit der Kennzeichnung des Kunstwerkes als eines angefertigten Dinges d.h. eines Zeugwerkes. Darnach ist das Kunstwerk zunächst und das heisst hier auf sein wirkliches Sein hin angesehen ein geformter Stoff. Zugleich aber konnte nicht verborgen bleiben, dass das Kunstwerk im Grunde doch « mehr » ist. So fand man : das Kunstwerk — nämlich das angefertigte Ding — sagt noch etwas anderes, als was es selbst ist, ἄλλο ἀγορεύει « Allegorie ». Man fand : mit dem Kunstwerk d.h. mit dem angefertigten Ding wird noch etwas anderes zusammengebracht, συμβάλλει « Symbol ». Allegorie und Symbol geben seither die Rahmenvorstellungen her, in deren Blickbahn das Kunstwerk fortan unter den verschiedensten Abwandlungen bestimmt wird : als ein angefertigtes Ding, aber eben als ein « höheres ». Das Höhere wird da gedeutet aus dem Niederen, als ein Zusatz zu diesem. Die Möglichkeit, das Kunstwerk *zuvor* und *eigentlich* aus seinem eigensten Wesen zu bestimmen, ist von Anfang an preisgegeben und gar nicht erkannt.

So bilden seitdem die Unterscheidungen von Form und Stoff, Inhalt und Gehalt, Gestalt und Idee das Rüstzeug zur Erfassung des Kunstwerks. Und das Verhängnis besteht gerade darin, dass diese Unterscheidungen immer richtig und immer am Kunstwerk belegbar sind ; denn dieses lässt sich jederzeit *auch* als angefertigtes Ding betrachten, das dann einen « geistigen Gehalt » darstellt. Kunst ist sonach die Darstellung eines Übersinnlichen in einem geformten sinnlichen Stoff.

Allein das Kunstwerk stellt nie etwas dar ; aus dem einfachen Grunde, weil es ja nichts hat, was es darstellen kann, weil das Werk dasjenige erst schafft, was erstmals durch es ins Offene tritt.

Aber zu all dem jetzt Gesagten möchte man erwidern : im Grunde ist das ja belanglos, ob die « Theorien » über die Kunst richtig oder falsch sind, genug, wenn die Kunst selbst und ihre Werke da sind. Allein es handelt sich hier ganz und gar nicht um « Theorien » über die Kunst, sondern um *das rechte Wissen vom Kunstwerk*. Nur wo ein solches Wissen ein Volk bestimmt, ist es stark genug, eine Kunst zu ertragen und dem Schein von Kunst sich zu versagen. Wo aber ein echtes Wissen durch ein Scheinwissen hintangehalten und mißleitet wird, da kann es vielleicht noch einen sehr ansehnlichen und sehr wertvollen Kunstbetrieb geben, aber niemals einen klaren und begründeten Entscheidungsraum über die Möglichkeit und Notwendigkeit einer Kunst.

In der umfassendsten und zunächst endgültigen Besinnung auf das Wesen der Kunst, die das Abendland besitzt, in Hegels « Vorlesungen über die Aesthetik » steht der Satz : « Aber wir haben kein absolutes Bedürfnis mehr, einen Gehalt in der Form der Kunst zur Darstellung zu bringen. Die Kunst ist nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes » (S.W., X-1, 16).

Man kann sich um diesen Satz und d.h. um all das, was hinter ihm steht, nicht dadurch herumdrücken, dass man Hegel gegenüber etwa feststellt : ja wir haben doch seit Hegels Aesthetik, die im Wintersemester 1828/29 zum letzten Mal gelesen wurde, viele wertvolle Kunstwerke entstehen sehen. Diese Möglichkeit hat auch Hegel nie leugnen wollen. Allein die Frage bleibt : Ist die Kunst noch eine wesentliche und eine notwendige Weise, in der die für unser geschichtliches Dasein entscheidende Wahrheit geschieht oder ist die Kunst das nicht mehr ? Und wenn sie es nicht mehr ist, dann etwa deshalb, weil sie es nicht mehr sein kann ?

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 sont soumises à une *remarquable fatalité*. La méditation sur l'art s'est engagée chez les Grecs (Platon et Aristote) avec la caractérisation de l'œuvre comme chose apprêtée, c'est-à-dire comme ustensile. Selon cette conception, l'œuvre d'art est d'abord, c'est-à-dire ici envisagée en son être effectif, un matériau formé. Mais dans le même temps, il ne pouvait échapper au regard que l'œuvre d'art est fondamentalement « davantage ». Ainsi découvrit-on que l'œuvre d'art - la chose apprêtée - dit encore quelque chose d'autre que ce qu'elle est elle-même : *allo agoreuei*, elle est « allégorie ». Autrement dit, à l'œuvre d'art, c'est-à-dire à la chose apprêtée, quelque chose d'autre est conjoint, *symbollei*, elle est « symbole ». Depuis lors, allégorie et symbole fournissent la représentation-cadre conformément à laquelle l'œuvre d'art, à travers les métamorphoses les plus diverses, restera déterminée : toujours elle sera une chose apprêtée, mais aussi et précisément une chose « supérieure ». Le plus haut, on le voit, est ici interprété par rapport au plus bas, comme un ajout à celui-ci. La possibilité de déterminer *d'abord* et *proprement* l'œuvre d'art à partir de son essence la plus propre est d'emblée sacrifiée, et même elle n'est pas aperçue (*Hw.* 9-10).

Ainsi les distinctions entre forme et matière, entre contenu et teneur, d'une part, figure et idée, d'autre part, forment-elles depuis lors 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 une « teneur spirituelle ». L'art devient ainsi la représentation de quelque chose de suprasensible dans un manière sensible soumise à une forme (*Hw.* 16-17).

Seulement, l'œuvre d'art ne présente jamais rien, 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 (*Hw.* 44).

À tout ce qui vient d'être dit à l'instant, on pourrait cependant opposer la réplique suivant : est-il vraiment si important de savoir si les « théories » sur l'art sont correctes ou fausses, et ne suffit-il pas que l'art lui-même et ses œuvres soient là ? Mais ce dont il s'agit ici, ce n'est nullement de « théories » sur l'art, mais du *savoir convenable de l'œuvre d'art*. Or là, et là seulement où un tel savoir détermine un peuple, celui-ci est assez fort pour supporter l'art et pour se refuse à l'apparence d'art. Au contraire, là où un tel savoir authentique est retenu ou séduit par un pseudo-savoir, là il peut exister une activité artistique aussi remarquable que considérable, mais en aucun cas un espace clair et fondé de décision sur la possibilité et la nécessité d'un art (*Hw.* 55-56).

Dans le contexte de la méditation le plus vaste, et en un sens définitive, sur l'essence de l'art que possède l'Occident, les *Leçons sur l'Esthétique* de Hegel, se rencontre cette proposition : « Mais nous n'avons plus un besoin absolu de porter un contenu à la présentation sous la forme de l'art. L'art, considéré du côté de sa plus haute destination, est pour nous quelque chose de passé » (*S.W.*, t. X-1, p. 16) (*Hw.* 66).

L'on ne saurait se dérober à cette phrase, c'est-à-dire à tout ce qui s'abrite derrière elle, en objectant par exemple à Hegel la constatation suivante : depuis le temps de son *Esthétique*, qui fut professé pour la dernière fois au semestre d'hiver 1828-1829, nous n'en avons pas moins vu éclore plus d'une œuvre d'art de grande valeur. Car cette possibilité, Hegel lui-même est le dernier à l'avoir niée. Mais la question demeure : l'art est-il encore une guise essentielle et nécessaire en laquelle provient la vérité décisive pour notre *Dasein* historial, ou bien n'est-il plus cela ? Et s'il ne l'est plus, est-ce par exemple parce qu'il ne peut plus l'être ? (*Hw.* 66-67).

Die Entscheidung über Hegels Satz ist noch nicht gefallen ; denn hinter diesem Satz steht das ganze abendländische Denken seit den Griechen, die darin gegründete Auffassung des Seins und der Wahrheit. All das ist heute noch in Geltung auch dort, wo wir nichts davon ahnen. Hegels Satz : « Aber wir haben kein absolutes Bedürfnis mehr, einen Gehalt in der Form der Kunst zur Darstellung zu bringen » — bleibt wahr. Allein zur *Frage* muss werden, ob diese Wahrheit endgültig ist. Das will sagen : ob die inneren Voraussetzungen dieses Satzes, die überlieferte Auffassung vom Wesen der Kunst als Darstellung für immer feststehen oder ob sie von Grund aus verwandelt werden müssen.

Diese geistige Entscheidung kann nur in *langer Arbeit vorbereitet* werden. Nicht steht in Frage die Richtigkeit oder Falschheit einer ästhetischen Theorie, sondern zur Entscheidung steht, ob wir wissen, was Kunst und Kunstwerk in unserem, geschichtlichen Dasein sein können und sein müssen : ein Ursprung und dann ein Vorsprung — oder aber ein nur noch Mitgeführtes und dann ein bloßer Nachtrag.

Dieses Wissen oder Nichtwissen entscheidet *mit* darüber, *wer wir sind*.

Le verdict sur la phrase de Hegel n'est point encore tombé ; car derrière cette phrase se tient toute la pensée occidentale depuis les Grecs, se tient la conception de l'être et de la vérité qu'elle a fondée. Or tout cela est aujourd'hui encore en vigueur, même là où nous n'en devinons rien (*Hw. 67*).

La phrase de Hegel : « Mais nous n'avons plus un besoin absolu de porter un contenu à la présentation sous la forme de l'art », demeure vraie. Cependant, cela doit devenir une *question* de savoir si cette vérité est définitive. Autrement dit : de savoir si les présuppositions internes de cette phrase, si la conception traditionnelle de l'essence de l'art comme présentation subsistent pour toujours ou bien si elles doivent nécessairement être métamorphosées de fond en comble (*Hw. 67*).

Cette décision spirituelle ne peut être que *préparée dans un long travail*. Ce n'est point la rectitude ou la fausseté d'une théorie esthétique qui est ici en cause ; est au contraire soumise à décision cette question : *savons-nous* ce que l'art et l'œuvre d'art peuvent et doivent être dans notre *Dasein* historial : un saut originel, et alors un sur-saut - ou bien un simple accompagnement, et ainsi un simple ajout après coup (*Hw. 65*).

Ce savoir ou ce non-savoir décide *conjointement* de la question de savoir *qui nous sommes*.

NOTES DU TRADUCTEUR

¹ *Das Bärbele*, c'est-à-dire la « petite Barbara » (le mot allemand est le diminutif de ce prénom), surnom d'une sculpture de Nikolaus Gerhart, deuxième moitié du XV^e siècle. La *Geschichte der deutschen Kunst* de Hans Weigert, Berlin, 1942, que nous avons sous la main, lui consacre, p. 309, la notice suivante : « C'est en 1464 que le maître sculpta les bustes de la Chancellerie (de Strasbourg). (...) De l'ensemble n'ont été conservés, exception faite pour quelques fragments originaux, que des moulages en plâtre. Leur ordonnance peut être rétrospectivement reconstituée à partir des sculptures plus récentes de Ludwig Juppe au château de Marbourg-sur-la-Lahn, où l'on voit les demi-figures d'un couple s'embrassant au-dessus d'un grand quartier (*Wappenfeld*). On pouvait également voir les armes de la ville au portail de la Chancellerie, incendiée en 1668. Quant aux bustes, qui eux non plus ne devaient pas manquer de signification, ils sont censés représenter un prophète et une sibylle. Cependant, ils n'ont rien de sacré, et le peuple prétendait y reconnaître le comte de Lichtenberg — qui se livrait à la magie — et la « Petite Barbara » d'Ottenheim, un couple bien connu de cette cité. Le vieillard la regarde avec concupiscence, et elle détourne coquettement les yeux avec une expression coquine de la bouche. Il se peut que le maître ait exécuté une commande religieuse, mais il n'en reste pas moins que c'est l'univers profane — le regard inquiétant et le nez monstrueux du sorcier, le jeu séducteur et prude de la jeune femme — qui enflamment son inspiration, etc. » V. sinon les p. 307-310 sur la vie et d'autres œuvres de l'artiste.

Quelques recherches, sans doute maladroites, ne nous ayant pas permis d'en savoir plus sur cette sculpture, nous remercions d'avance les lecteurs qui auraient l'obligeance de nous communiquer des renseignements complémentaires, et nous nous ferons un plaisir de les publier.

Pourquoi Heidegger ne cite-t-il plus le « Bärbele » dans la version des *Hw.*, publiée en 1950 ? Est-ce en raison de l'insuffisante notoriété de l'œuvre, tout au moins hors d'Allemagne ? Ou bien aurait-elle péri dans les bombardements de la Seconde Guerre mondiale ? J'avoue l'ignorer totalement.

Nous regrettons également de ne pouvoir en publier de photographie, que nous avons cherchée en vain. Tout au moins le lecteur pourrait-il en examiner une dans le livre de Weigert, p. 717.

Enfin, d'après la légende qui l'y accompagne, le « Bärbele » se trouve bien à Francfort, mais à l'Institut Städel, non pas au Liebighaus (ces musées, d'après le *Guide Bleu* d'Allemagne fédérale, éd. De 1964, p. 522, étant sis à quelques mètres l'un de l'autre, sur le quai dit Schaumainkai). Encore une de ces bourdes de Heidegger qui firent la joie de M. Meyer Shapiro, suivi de près par M. André Chastel ? À moins que la statue n'ait été déplacée entre 1935 et 1942 ? Je m'y perds...

² *Zu-sich-stehen* : « se-tenir-pour-soi », et non pas, comme ailleurs, *Dastehen*, « se tenir là », ou *Insichstehen*, « se tenir en soi ». L'expression est formée sur le verbe *stehen* construit avec *zu* : « prendre le parti de ». Elle signifie donc le fait de « se dresser en faveur de soi-même », pour ainsi dire. Par conséquent, un tel « pour soi » n'a rien à voir avec le « pour soi » (*für sich*) au sens métaphysique par opposition à l'« en-soi » (*an sich*).

³ Tant pis, cette fois-ci, pour M. Shapiro et pour l'histoire de l'art en général : ce temple est incontestablement idéal. À ma modeste connaissance, il ne ressemble en tout cas nullement aux rares temples de Zeus qui nous aient été conservés. La « gorge crevassée » où il se dresse fait-elle allusion à Delphes ? Mais l'on n'y trouvait point de temple consacré à

Zeus. Quant au site d'Olympie, il est trop différent de celui que décrit ici Heidegger... Bref, ce n'est sans doute pas sans motif que l'auteur, en 1936, a supprimé la mention de Zeus, ne parlant plus en général que du « temple grec ».

⁴ « Sourd » : *ungefüge*, lourd, massif mais aussi : indocile, rétif, par opposition à *gefügig* : accommodant. Le mot appartient à la même famille que les termes *fügen*, *Fuge*, *Gefüge*, *verfügen*, etc., abondamment utilisés ici par H., et que nous sommes obligés de restituer à l'aide de la famille de « joindre ». Pour la racine, cf. par exemple le *Dict. étymol. Duden*, ss.vv. *Fach*, *fangen*, *fugen*, qui renvoie en dernière instance à l'i.-e. *pak*, *pag*, « fixer, lier » (cf. latin *pangere*, *pax*, et Ernout-Meillet, s.v. *paco*, *pax*). Incidemment, il ne faut pas évoquer ici la « fugue » (musicale), qui dériverait du latin *fuga*, « fuite ».

⁵ Heidegger fait la même proposition philologique dans son *Einführung in die Metaphysik* (de 1935), Tübingen, 1953 = *G.A.*, t. XI, p. 76, en alléguant un article de la *Zt.f.philo.Forschung*, t. LIX.

⁶ *Apérité* : nous réservons ce terme « français » à *Offenständigkeit*, traduisant donc toujours *Offenheit* par être-ouvert. L'*Offenständigkeit*, en effet, est l'attitude de celui qui se *tient* ouvert, dans une disponibilité spécifique et totale.

⁷ On remarquera la différence décisive séparant cet alinéa de son « parallèle » des *Hw.* 32 : là, Heidegger, pour dégager les deux traits essentiels de l'œuvre, déclare avoir besoin d'en prendre en vue la choseité, ici, au contraire, il ne s'embarrasse nullement de ce concept, demandant seulement que l'on se remémore les « exemples » cités. Nul ne prétendra donc que les développements de 1936 sur la choseité de l'œuvre étaient déjà « virtuellement » présents dans la version de 1935. On peut certes soutenir que celle-ci les *requérait* — mais c'est à condition de le *montrer* de façon proprement phénoménologique, ce qui, à mon gré, ne va point de soi.

⁸ « Évaluer »-« vaillance » tente de refléter le jeu sur *würdigen-Würde*. Ce dernier mot, en effet, ne veut nullement dire ici « dignité », mais garde toute sa force de substantif de *werden*, « advenir ». Cf. le grec *arété*.

⁹ *Die Welt waltet* porte notre texte sans équivoque. C'est seulement en 1936 que H. créera le verbe *welten* (*Hw.* 33).

¹⁰ C'est naturellement la vérité que les Grecs nommèrent *alètheia*, non pas l'ouvert du Là, qu'en aucune manière ils n'ont nommé, et encore moins pensé. Inversement, le hors-retrait (*Unverborgenheit*) ne constitue ni ici, ni en général l'« objet » *propre* de la méditation heideggerienne, mais, uniquement, ce qu'il appelle ici même l'« essence de la vérité ».

¹¹ « Provenir » : à titre de justification de cette transposition de *geschehen* (« advenir » étant réservé pour traduire *werden*), nous ne pouvons que renvoyer globalement à notre traduction française d'*Être et Temps*, hors commerce, 1985, section II, chapitre V : « Temporalité et historialité ».

AVERTISSEMENT

La présente édition est privée et ne saurait être vendue. Elle est disponible sur simple demande (détails à l'adresse <<http://www.rialland.org/heidegger/>>).