

**À côté de ces pompes :
Heidegger vs Schapiro**

En 1950 paraît, à Francfort, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, intégré au recueil *Holzwege*, et issu d'un cycle de conférences dont la première fut prononcée quinze ans plus tôt. Le texte est réimprimé en ouvrage séparé en 1962. C'est à cette date qu'est publiée *L'origine de l'œuvre d'art*, première traduction en français de l'essai de Martin Heidegger, au sein de l'ensemble intitulé *Chemins qui ne mènent nulle part*. En 1968 paraît, à New York, *The Still Life as a Personal Object. A Note on Heidegger and Van Gogh*. L'essai de Meyer Schapiro est traduit et publié dans la revue *Macula* en 1978 sous le titre *L'objet personnel, sujet de nature morte. À propos d'une notation de Heidegger sur Van Gogh*. La correspondance, par texte interposé, entre le philosophe et l'historien de l'art, va donner lieu à une controverse désormais célèbre et par la suite souvent commentée, dont une toile de Van Gogh, vraisemblablement une *Paire de chaussures* peinte en 1886, va en quelque sorte assumer le rôle de témoin involontaire.

Le projet de Heidegger est annoncé dès les premières pages de son essai :

« Pour découvrir l'essence de l'art résidant réellement dans l'œuvre, nous allons chercher l'œuvre réelle et l'interroger sur son être.¹ »

il faut noter en outre que pour Heidegger une telle recherche s'inscrit simultanément dans une quête de l'origine ; le titre du texte est d'ailleurs explicite à ce sujet. Cette orientation répond directement à la possibilité (ou à l'exigence) d'entreprendre la pensée de l'œuvre comme instauration et comme fondement :

« Origine signifie ici ce à partir de quoi et ce par où la chose est ce qu'elle est, et comment elle l'est. (...) La question de l'origine de l'œuvre d'art pose celle de sa provenance essentielle.² »

On peut suggérer que la question initiale de l'origine peut n'apparaître pas forcément comme la première ; celle de l'essence de l'art, de sa définition (ou de son impossibilité) ont occupé par exemple de nombreux philosophes analytiques après-guerre. Mais pour Heidegger, dans la mesure où il va s'agir de « laisser parler » l'œuvre elle-même, origine et essence sont liées l'une à l'autre (c'est d'ailleurs un des thèmes de la pensée du philosophe caractéristique, selon Jean-Marie Schaeffer, d'un « pessimisme culturel » post-romantique dont il lui fera grief³).

Comment Heidegger aborde-t-il la question de l'œuvre d'art et part-il à la recherche de son essence ? En interrogeant la chose à partir de laquelle l'œuvre semble *a priori* se donner comme telle :

« Il semble presque que la choséité soit, dans l'œuvre, comme le support sur lequel l'autre — c'est-à-dire le propre de l'œuvre — est bâti. (...) Il nous faut donc considérer d'abord le côté chose de l'œuvre. Pour cela, il est nécessaire de savoir d'une façon suffisamment claire ce qu'est une chose.⁴ »

Poursuivant le mouvement rétrograde de son enquête, Heidegger met au jour successivement plusieurs déterminations de la choséité de la chose pour en mesurer

¹ MARTIN HEIDEGGER, *L'Origine de l'œuvre d'art*, in *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. fr. Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1980, p. 15.

² *Op. cit.*, p. 13.

³ « L'hypostase de l'origine (...) est l'autre face du pessimisme culturel. » JEAN-MARIE SCHAEFFER, *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, coll. NRF Essais, 1992, p. 305.

⁴ M. HEIDEGGER, *op. cit.*, p. 17.

l'efficacité opératoire quant à la détermination de l'œuvre. En premier lieu, héritant de la pensée latine, la chose peut être comprise comme une substance pourvue d'accidents⁵. Mais à y regarder de près, *subjectum / substantia* et *accidens*, s'ils traduisent ὑποκείμενον / ὑπόστασις et συμβεβηκός, n'en conservent pas l'expérience originaire, de sorte que plutôt que d'atteindre à la « présence immédiate » de la chose à partir de laquelle le vocable grec était bâti, une telle représentation est avant tout conçue à partir de la structure logique qui lie un prédicat à un sujet, et masque la choséité propre de la chose ; elle l'« insulte ». La seconde détermination possible de la choséité, à savoir, puisque la chose se donne dans la perception sensible, l'unité d'une multiplicité sensible donnée, ne peut pas davantage être retenue, car « jamais, dans l'apparition des choses, nous ne percevons d'abord et proprement, comme le postule ce concept, une pure affluence de sensations⁶ ». Le couple matière-forme, en revanche, semble bien plus adapté. Il opère une synthèse qui décrit aussi bien la chose de la nature, celle de l'usage que l'œuvre d'art : « le côté chose de l'œuvre, c'est manifestement la matière en laquelle elle consiste⁷ » à laquelle l'œuvre, précisément, donne forme. D'ailleurs, « la distinction entre matière et forme sert même, et dans toute sa variété, de schéma conceptuel par excellence pour toute théorie de l'art et toute esthétique⁸ », ce qui laisse supposer que cette détermination de la chose provient des œuvres elles-mêmes. Mais Heidegger précise que le complexe forme-matière, où la première détermine l'ordonnance de la seconde, n'est pas tant l'apanage de la chose que du produit :

« (...) l'étant soumis [au règne du complexe forme-matière] est toujours le produit d'une fabrication. (...) Matière et forme, en tant que déterminations de l'étant, demeurent à l'intérieur de l'essence du produit. (...) Matière et forme ne sont nullement des déterminations originelles de la choséité de la simple chose⁹ »

Cette irruption du concept de produit dans le raisonnement de Heidegger n'est pas fortuite¹⁰ ; c'est à partir de ce moment que la détermination de la chose va progressivement être remplacée par l'étude de celle du produit, dont la position intermédiaire entre la chose et l'œuvre en favorise le choix pour interroger l'une et l'autre :

« (...) cherchons d'abord ce qu'il y a de proprement produit dans le produit. Peut-être qu'à partir de là nous apprendrons quelque chose sur le caractère de chose de la chose et le caractère d'œuvre de l'œuvre.¹¹ »

Pour mener cette recherche, Heidegger va faire appel à un exemple, afin de « faciliter la vision sensible » : une paire de souliers de paysan. Mais, curieusement, au lieu de choisir de réels souliers, issus justement d'un processus de production, il annonce :

⁵ « Il semble que la détermination de la choséité de la chose comme substance ayant des accidents corresponde à la vue naturelle que nous avons des choses. » M. HEIDEGGER, *op. cit.*, p. 21.

⁶ « Nous entendons claquer la porte de la maison, et n'entendons jamais des sensations acoustiques ou même des bruits purs. » *Op. cit.*, p. 24. Le concept d'intentionnalité phénoménologique trouve ici, implicitement, une parfaite illustration.

⁷ *Op. cit.*, p. 25.

⁸ *Op. cit.*, p. 26. Heidegger souligne.

⁹ *Op. cit.*, p. 27.

¹⁰ Ni, sans doute, l'exemple qu'il en donne, immédiatement après : « le produit, par exemple le produit "chaussures", repose en lui-même comme la chose pure et simple... », p. 27-28.

¹¹ *Op. cit.*, p. 32.

« Pour les décrire, point n'est besoin de les avoir sous les yeux. (...) Nous choisissons à cet effet un célèbre tableau de Van Gogh, qui a souvent peint de telles chaussures.¹² »

Il va s'agir, dès lors, par le truchement du tableau, de montrer comment, « au long du processus de l'usage du produit, le côté véritablement produit du produit doit réellement venir à notre rencontre¹³ ». Les propos qui suivent sont ceux qui vont cristalliser et alimenter la controverse évoquée en introduction. À tel point que Schapiro, Schaeffer ou Derrida, pour illustrer leurs commentaires respectifs, le citent chacun *in extenso* :

« D'après la toile de Van Gogh, nous ne pouvons même pas établir où se trouvent ces souliers. Autour de cette paire de souliers de paysan, il n'y a rigoureusement rien où ils puissent prendre place : rien qu'un espace vague. Même pas une motte de terre provenant du champ ou du sentier, ce qui pourrait au moins indiquer leur usage. Une paire de souliers de paysan, et rien de plus. Et pourtant...

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

(...) Le repos du produit reposant en lui-même réside en sa solidité. C'est elle qui nous révèle ce qu'est en vérité le produit.

(...) L'être-produit du produit a été trouvé. Mais de quelle manière ? (...) Nous n'avons rien fait que nous mettre en présence du tableau de Van Gogh. C'est lui qui a parlé.

(...) Ce serait la pire des illusions que de croire que c'est notre description, en tant qu'activité subjective, qui a tout dépeint ainsi pour l'introduire ensuite dans le tableau. (...) L'œuvre n'a nullement servi, comme il pourrait sembler d'abord, à mieux illustrer ce qu'est un produit. C'est bien plus l'être-produit du produit qui arrive, seulement par l'œuvre et seulement dans l'œuvre, à son paraître.

(...) La toile de Van Gogh est l'ouverture de ce que le produit, la paire de souliers de paysan, *est* en vérité. Cet étant fait apparition dans l'éclosion de son être.

(...) L'essence de l'art serait donc : le se mettre en œuvre de la vérité.¹⁴ »

À partir de quoi le tableau, pour Heidegger, va bien vite laisser la place à d'autres références, le *temple* et le *poème*, qu'il va traiter dans les parties suivantes, respectivement *L'Œuvre et la vérité* et *La Vérité et l'art*. Mais la remarque qu'il fait au préalable, en l'occurrence : « le chemin vers une définition de la réalité chosique de l'œuvre ne conduit pas de la chose à l'œuvre mais de l'œuvre à la chose¹⁵ » semblera, pour le tableau pris en exemple, n'avoir pas été respectée ; il ne sera désormais plus question des *Souliers* de Van Gogh.

Dix-huit ans plus tard, Meyer Schapiro revient sur *L'Origine de l'œuvre d'art* dont il propose une lecture critique. Son propos s'attache spécifiquement à une *notation de Heidegger sur Van Gogh*, c'est-à-dire à la description que fait Heidegger des *Souliers* et donne, dans un premier temps, le sentiment que l'historien fait plus de place au tableau,

¹² M. HEIDEGGER, *op. cit.*, p. 32.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Op. cit.*, pp. 33-37. Heidegger souligne.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 41.

à ce tableau-ci, à l'œuvre singulière que le philosophe. Schapiro présente brièvement l'essai de Heidegger et cite le fameux passage (*cf. supra*), censé illustrer « l'être instrumental de l'objet utilisé », dont il va contester l'essentiel. C'est sans doute à cette dispute qu'on doit la célébrité des deux textes, leur « interminable surenchère¹⁶ », mais aussi le fait que les paragraphes incriminés aient quelque peu « aspiré » l'ensemble de l'essai de Heidegger.

Quels sont les reproches de Schapiro ? Il commence par regretter que l'auteur de *Sein und Zeit* ne donne aucune indication précise quant à la toile qu'il prend comme référence ce qui, *a contrario*, aurait permis de l'identifier. Ce manque de rigueur est d'autant plus préjudiciable à l'analyse que Van Gogh a peint plusieurs tableaux sur ce thème, que l'historien recense minutieusement. La réponse que Heidegger adresse à Schapiro suite à une lettre par laquelle ce dernier, par probité scientifique, lui demande des précisions à ce sujet, permet d'établir qu'il s'agit probablement du tableau n° 255 du catalogue de La Faille¹⁷. Pour autant, cette « souveraine désinvolture¹⁸ », de la part du philosophe, a deux conséquences : elle fait « comme si les différentes versions étaient interchangeables et nous présentaient une identique vérité ». Mais, surtout, elle rend l'attribution de ces souliers à une paysanne douteuse, voire carrément fautive. Les seules chaussures de paysan que l'enquête empirico-historique peut retenir sont des chaussures propres ou des sabots neufs et ne correspondent en rien à la description de Heidegger. Schapiro, ayant fait par ailleurs appel à la correspondance de Vincent et de Théo, émet bien plutôt l'hypothèse que les chaussures en question sont celles de Van Gogh lui-même. Pour l'historien, la thèse de la vérité de l'être vacille :

« (...) l'aspect [d'aucune des toiles sujettes à identification] ne saurait nous permettre de dire qu'un tableau où Van Gogh a peint des souliers exprime l'être ou l'essence de la paire de chaussures d'une paysanne, ainsi que le rapport de celle-ci avec la nature et avec son travail. Il s'agit des chaussures de l'artiste, d'un homme qui, à cette période, résidait dans la ville, d'un citoyen.¹⁹ »

D'où la conclusion sans appel de Schapiro, que validera Schaeffer :

« Le philosophe s'est malheureusement illusionné lui-même : de sa rencontre avec la toile de Van Gogh, il a tiré une émouvante série d'images, associant le paysan à la terre, mais il est évident que celles-ci n'expriment pas le sentiment intime extériorisé par le tableau, mais proviennent d'une projection perceptive de Heidegger et qui lui est propre, où s'exprime sa sensibilisation à ce qui se rattache à la glèbe (...). En fait, c'est lui qui "a tout dépeint ainsi, pour l'introduire dans le tableau".²⁰ »

L'objection, fondée sur un rappel des faits historiquement bien plus rigoureux que l'évocation négligente de Heidegger, à laquelle se substitue le pathétique²¹ d'une description, remet-elle en cause les thèses avancées par le philosophe ? Cela ne fait aucun doute pour Schapiro, et pour une raison majeure, qu'il développe jusqu'à la fin de

¹⁶ JACQUES DERRIDA, *Restitutions, de la vérité en peinture*, in *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1978, p. 321.

¹⁷ Intitulé *Schoenen met veters* (1886) dans le catalogue du Musée national Vincent Van Gogh d'Amsterdam.

¹⁸ JACQUES DARRIULAT, *Cours rédigé en 2000 pour des étudiants de Licence (troisième année) de Paris IV : Notes de lecture*, consultable sur <http://www.jdarrulat.net/Auteurs/Heidegger/HeideggerIndex.html>.

¹⁹ MEYER SCHAPIRO, *L'Objet personnel, sujet de nature morte. À propos d'une notation de Heidegger sur Van Gogh*, in *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1982, p. 353.

²⁰ *Op. cit.*, pp. 353-354. Confirmation par J.-M. Schaeffer *op. cit.*, p. 314.

²¹ « (...) cette sphère de l'être qu'il a décrite avec un tel pathétique (...) », *Op. cit.*, p. 354.

son article, mais qui semble de fait prêter le flanc aux mêmes griefs que ceux qu'il adresse à Heidegger : en l'occurrence, l'auteur avance qu'il est indispensable de « tenir compte d'un aspect important du tableau : la présence de l'artiste dans son œuvre²² » :

« (...) [la] description évocatrice [par Heidegger] du sujet ne fait pas mention de tout ce qu'il y a de typiquement personnel et physiologique dans ces chaussures, ce qui, au regard de l'artiste, en faisait un sujet si attachant — et sans parler de l'accord intime des tonalités, des formes, du rendu du pinceau dans l'œuvre d'art elle-même.²³ »

Le manque de rigueur historique de la part de Heidegger est difficilement contestable. Mais de telles allégations, au-delà de leur formalisme conventionnel et par là même assez opposées, dans leur méthode, à la démonstration d'une identité particulière, d'une « personnalité typique », procèdent plutôt d'un mariage arbitraire et peu scrupuleux entre picturalité et psychologie. En outre, l'évidence, pour Schapiro, que la « série d'images » proposée par Heidegger « n'exprime pas le sentiment intime extériorisé par le tableau » présuppose acquis le fait qu'un tableau, par principe, extériorise un sentiment intime, ce qui, n'en déplaise à Benedetto Croce, est loin d'aller de soi. Schapiro poursuit :

« Quand Van Gogh peint les sabots de bois d'un paysan, il les présente à l'état neuf, sous la même forme lisse et nette que les autres objets, déposés auprès d'eux sur la même table, en nature morte (...). Ses propres chaussures, il nous les montre seules, posées sur le sol, nous faisant face, et d'un aspect si personnalisé et si déformé par l'usage que nous pouvons y découvrir l'image véridique de souliers au derniers stades de l'usure.²⁴ »

L'usure des souliers est effectivement patente (faisant ainsi écho à la thématique de l'utilité du produit chez Heidegger), mais leur conférer une « personnalité » est aller un peu vite en besogne. Schapiro décrit ce qui peut faire penser à une habitude, voire à une discipline propre au peintre dont rien ne dit qu'elle soit assumée comme telle ; et si elle surdétermine la thématique des chaussures, elle ne le fait pas pour Van Gogh, dont d'autres tableaux aux souliers jumeaux présentent d'autres caractéristiques, mais pour Schapiro lui-même. Et ne montre pas, quoi qu'il en soit, ni ne rend plus ou moins visible la « présence de l'artiste dans son œuvre » qu'en n'importe quel autre tableau — ou alors dans le sens anecdotique de la présence d'objets ayant appartenu à Van Gogh, auquel cas il faudrait convenir que l'artiste n'est pas présent dans les paysages d'Auvers-sur-Oise. De même, la mobilisation d'un extrait de *La Faim* de Knut Hamsun :

« Comme si je n'avais encore jamais vu mes souliers, je me suis mis à étudier leur aspect, leur mimique quand je remuais le pied, leur forme et leurs tiges usées, et je découvris que leurs rides et leurs coutures blanchies leur donnaient une expression, leur communiquaient une physionomie. Quelque chose de mon être avait passé dans ces souliers, ils me faisaient l'effet d'une haleine qui montait vers mon "moi", d'une partie respirante de moi-même...²⁵ »

compense, il est vrai, le pathétique de la description heideggerienne, mais n'appuie la thèse de Schapiro que pour celui auquel elle est déjà acquise. Mais elle ne peut décemment permettre d'affirmer, sans faire appel à un quelconque pouvoir spiritiste supplémentaire que « nous touchons de plus près au sentiment qu'éprouvait Van Gogh à

²² M. SCHAPIRO, *op. cit.*, p. 355.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Op. cit.*, p. 356. Cité d'après *La Faim*, Club Français du Livre, 1950, trad. fr. G. Sautreau.

l'égard de cette paire de chaussures²⁶ ». Et quand bien même Van Gogh eût éprouvé un tel sentiment, cela invaliderait-il l'analyse de Heidegger quant à la capacité du tableau de mettre au jour l'être-produit comme tel ?

Le commentaire et les objections de Schapiro souffrent de ne considérer que la description des *Souliers* (en lui accordant sans doute plus d'importance qu'elle ne le mérite), et implicitement d'y réduire la thèse de Heidegger²⁷ (qui aurait, quant à lui, été mieux avisé de choisir un autre exemple, ou de s'informer davantage sur celui-ci). Schapiro affirme que « le philosophe voit, dans cette paire de souliers, une évocation véridique du monde vécu par le paysan en dehors de toute réflexion [tandis que] Hamsun voit les chaussures réelles telles que les ressent ou les subit, à demi consciemment, le porteur qui les contemple²⁸ ». Or la condition paysanne n'est pas, en dernière instance, ce que le tableau révèle pour Heidegger. Ce à quoi l'œuvre ouvre, c'est à la vérité du produit, l'être-produit du produit (sa solidité, sa constance - *Verlässlichkeit*), que l'usage, justement, fait disparaître ; donc aussi bien les « chaussures réelles » telles que Schapiro les décrit. La plus grande proximité de condition sociale de Hamsun et Van Gogh, à cette époque, que celle de Van Gogh et d'un paysan n'est assurément pas déterminante pour la question du dévoilement de l'être-produit, ni pour sa légitimité.

Paradoxalement, si l'on relit les lignes de Schapiro qui lui permettent de conclure que « tel est le sens que nous révèle le sujet de la toile de Van Gogh²⁹ », on trouve des propos dont la nature et le ton se rapprochent de ceux qu'il discrédite, et avec lesquels ils résonnent inopinément :

« (...) [Van Gogh] sait transposer sur la toile, avec une force singulière, les formes et les qualités d'être des choses (...) cette part d'un accoutrement avec laquelle nous foulons la terre, et en laquelle nous retrouvons la tension du mouvement, les impressions de fatigue, de hâte et de pesanteur : le poids du corps debout, touchant le sol pour son assise. Les chaussures portent cette marque inéluctable de notre position sur terre³⁰ »

en même temps qu'ils s'accompagnent d'affirmations relatives à la psychologie du peintre qui, outre qu'elles procèdent elles aussi d'une « émouvante série d'images » et de thèses non démontrées (ni démontrables, dans la mesure où, précisément, elles ne ressortissent pas de la démonstration, mais de l'interprétation ou de la pure conjecture), sont loin d'être « quelque chose que seule la vue de la peinture pourrait nous permettre de percevoir³¹ » ou d'attester :

« (...) certaines choses le touchent profondément, telles, en ce cas, les chaussures — choses qui font corps avec lui-même et qui sont propres à faire surgir la conscience de sa condition. Van Gogh les a vues chargées de ses sentiments et de ses rêveries personnelles, mais elles n'en sont pas moins

²⁶ M. SCHAPIRO, *ibid.*

²⁷ « Si Schapiro a raison de reprocher à Heidegger d'être si peu attentif au contexte interne et externe du tableau (...), il aurait dû lui-même éviter une précipitation rigoureusement correspondante, symétrique, analogue : découper sans autre précaution une vingtaine de lignes dans le long essai de Heidegger, les arracher brutalement à leur cadre (...), en arrêter le mouvement puis les interpréter avec une tranquillité égale à celle de Heidegger faisant parler les "chaussures de paysan". » J. DERRIDA, *op. cit.*, pp. 325.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Op. cit.*, p. 357.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Op. cit.*, p. 354.

objectivement rendues. En isolant sur la toile cette paire de chaussures, il en fait une part d'un autoportrait (...). Et, quand un peintre prend pour sujet de tableau sa paire de souliers usagés, il entend exprimer ainsi son appréhension en face du sort fatal qu'il subit dans la société.³² »

La référence à Gauguin est elle aussi ambiguë, où plusieurs des propos rapportés dans l'essai peuvent être lus à l'aune de la position de Schapiro comme à celle de Heidegger³³. Idem encore pour le *post-scriptum* que l'historien ajoute à l'édition de 1981 : la description du condisciple de Van Gogh peut tout à fait être versée au dossier de la manifestation de l'être-produit et de la mise au jour de son utilité, comme à celui d'un fétichisme personnel modéré³⁴.

La thèse de l'objet personnel s'inscrit par ailleurs dans une logique picturale qui est celle de la représentation ; laquelle n'est certes pas illégitime mais n'est pas non plus remise en cause par Schapiro, puisque c'est elle qui lui permet d'identifier le tableau aux chaussures peintes, les chaussures peintes aux chaussures réelles, les chaussures réelles à son propriétaire, son propriétaire au peintre Van Gogh, le peintre Van Gogh à l'homme social, et de revenir du dernier terme au premier comme s'ils étaient absolument équivalents. Un tel raccourci ne dit pas quoi le fait que Van Gogh réside à Paris devrait lui interdire de peindre ses souliers comme des souliers de paysan³⁵. Mais, surtout, cette logique fait défaut à l'analyse de Heidegger ; c'est pourquoi Derrida fait à ce sujet les remarques suivantes :

« Schapiro (...) méconnaît un argument heideggerien qui devrait ruiner d'avance sa propre restitution des chaussures à Van Gogh : l'art comme "mise en œuvre de la vérité" n'est ni une "imitation", ni une "description" copiant le "réel", ni une "reproduction", qu'elle représente une chose singulière ou une essence générale. En revanche, tout le procès de Schapiro en appelle aux

³² *Op. cit.*, p. 357.

³³ « Dans l'atelier, une paire de gros souliers ferrés, tout usés, maculés de boue ; il en fit une singulière nature morte. Je ne sais pourquoi, je flairais une histoire attachée à cette vieille relique, et je me hasardai un jour à lui demander s'il avait une raison pour conserver avec respect ce qu'on jette ordinairement à la hotte du chiffonnier.

— Mon père, dit-il, était pasteur, et je fis mes études théologiques pour suivre la vocation que, sur ses instances, je devais avoir. Jeune pasteur, je partis un beau matin, sans prévenir ma famille, pour aller en Belgique dans les usines prêcher l'Évangile (...). Ces chaussures, comme vous le voyez, ont bravement supporté les fatigues du voyage. » cité d'après J. de Rotonchamp, *Paul Gauguin, 1848-1903*, Paris, Crès, 1925, p. 53-54, *ibid.*

Si l'on retient l'aventure biographique, les souliers comme trace symbolique, on retrouve Schapiro ; si l'on s'attache à « ce qu'on jette ordinairement », à la fatigue et à la solidité, on retrouve Heidegger.

Jacques Darrilat, de son côté, commente ainsi : « en ce sens, l'œuvre de Van Gogh ne renvoie nullement à une prétendue matinale clarté de l'Être, mais au contraire au sujet lui-même qui exprime ce qu'il y a de pathétique dans son existence en représentant ses vieilles chaussures usées. » J. DARRILAT, *Op. cit.* Encore une fois, une telle lecture postule une continuité transparente et réciproque du sujet, de l'expression, de la représentation et du tableau que rien n'assure, sinon la tranquille évidence d'une convention. Et n'évite pas le reproche, formulé dans *L'Origine de l'œuvre d'art*, du tableau réduit à « un objet susceptible de provoquer en nous Dieu sait quels "états d'âme" » M. HEIDEGGER, *op. cit.*, p. 78.

³⁴ « Au marché aux puces, il avait acheté une paire de vieux souliers lourds, épais, des souliers de charretier, mais propres et cirés de frais. C'étaient de riches croquenots qui manquaient de fantaisie. Il les chaussa un après-midi qu'il pleuvait et partit en promenade le long des fortifications. Maculés de boue, ils devenaient intéressants », cité d'après François Gauzi, *Lautrec et son temps*, Perret, 1954, p. 31, *op. cit.*, pp. 359-360 ; « devenaient intéressants », c'est-à-dire devenaient personnels ou transfiguraient leur perception commune ?

³⁵ Il ne s'agit pas, bien sûr, de faire ici droit à la description toujours discutable de Heidegger, encore moins de prétendre porter la parole de Van Gogh, mais seulement de signaler les présupposés et les lacunes du raisonnement de Schapiro.

chaussures réelles : le tableau est censé les imiter, représenter, reproduire. Il faut alors en déterminer l'appartenance à un sujet-réel ou prétendu tel.³⁶ »

Pourtant, avant de développer, sur plusieurs pages, l'argument de l'objet personnel en sa valeur herméneutique, Schapiro fait, en quelques lignes auxquelles il ne donne pas suite, une remarque immédiatement pertinente et véritablement problématique :

« Dans la description imaginative que fait Heidegger des souliers de Van Gogh, je ne vois rien qui n'aurait pu lui être suggéré par la vue d'une véritable paire de souliers de paysan.³⁷ »

L'attention et la méthode phénoménologiques du philosophe auraient pu effectivement se satisfaire de « chaussures réelles », les isoler par réduction de leur contexte d'usage et en faire surgir l'être-produit comme tel. Et même si le tableau de Van Gogh y parvient aussi bien, voire d'autant mieux qu'il exclut d'emblée l'usage du produit (le tableau n'est pas « chaussable ») et que grâce à lui la visibilité du produit et de son mode d'être propre n'en est que plus directe, pour ainsi dire simplifiée, il n'en reste pas moins qu'il semble encore annexé au procès de la pensée qui ne le vise donc pas en tant que tel. « Mais alors, demande Derrida, pourquoi avoir choisi une peinture³⁸ » ? Car dans ces conditions, ce n'est pas le tableau qui « a parlé », mais la pensée qui a parlé à sa place, assumant prioritairement le dévoilement de la vérité. Contradiction avec l'ouverture inaugurale de l'œuvre, dont il s'ensuit que, de l'être-produit du produit à l'être-œuvre de l'œuvre, le saut n'emporte pas la conviction sans réserve.

L'argument est relayé par Jean-Marie Schaeffer, qui rejoint par ailleurs la conclusion de Schapiro sur ce point, mais qui répond à Heidegger non sur le terrain de l'histoire de l'art, mais sur celui de la philosophie. En premier lieu, il fait grief au philosophe de sa méthode, qu'il dénonce comme une « démarche en boucle » :

« Essayons de décrire de manière plus précise le lieu privilégié occupé par l'œuvre : il s'agit d'un lieu qui a la capacité de révéler l'être, de nommer l'être des étants. [En l'occurrence, dans le tableau des souliers, l'être-produit du produit qu'ils sont.] Dans le vocabulaire heideggerien : l'étant œuvre fait advenir la vérité de l'être des étants, y compris la sienne propre. (...) Il commence par dire que pour comprendre l'être-œuvre de cet étant qu'est l'œuvre, (...) il nous faut d'abord penser l'être de l'étant. (...) Mais l'analyse entreprise dans la deuxième partie de *L'Origine de l'œuvre d'art* montre que cette pensée de l'être n'est elle-même possible que dans l'horizon de l'œuvre d'art, puisque seule l'œuvre d'art fait *paraître* le produit dans sa vérité.³⁹ »

Schaeffer y voit une contradiction logique doublée d'un présupposé implicite : la pensée de l'être, qui sous-tend, permet et détermine la prise en vue de l'œuvre d'art chez Heidegger, est une pensée qui ne dit pas son nom d'emblée et qui attribue, comme par

³⁶ J. DERRIDA, *op. cit.*, p. 356. À rapprocher des précisions de Heidegger : « dans la peinture de Van Gogh, la vérité advient. Cela ne veut pas dire qu'un étant quelconque y est dépeint avec exactitude, mais que, dans le devenir-manifeste de l'être-produit des souliers, l'étant dans sa totalité, monde et terre en leur jeu réciproque, parviennent à l'éclosion. » M. HEIDEGGER, *op. cit.*, p. 61.

³⁷ M. SCHAPIRO, *op. cit.*, p. 354.

³⁸ « Ayant sous les yeux, pour soutenir l'attention et faciliter l'intuition, l'image d'un paire de chaussures, quelle qu'elle soit, de paysan ou non, peinte ou non, on pourrait y relever les mêmes traits : l'être-produit, l'utilité, l'appartenance à un mode et à la terre, au sens très déterminé que Heidegger reconnaît à ces deux mots qui n'intéressent pas Schapiro (...). Mais alors, pourquoi avoir choisi une peinture ? Pourquoi avoir explicité si lourdement ce qui tient à l'identification problématique de ces chaussures comme chaussures de paysan ? (...) Des chaussures vaguement dessinées à la craie au tableau auraient rendu le même service. » J. DERRIDA, *op. cit.*, pp. 354-355.

³⁹ J.-M. SCHAEFFER, *op. cit.*, p. 310.

magie, cette possibilité à l'œuvre elle-même comme sa caractéristique fondamentale. Pour Schaeffer, il s'agit avant tout d'une « manœuvre » qui vise à rendre toute critique impossible et à faire oublier l'aspect doctrinaire de l'exposé. « Il est difficile, selon lui, d'être plus péremptoire que ce texte dans la mise en avant d'affirmations définitives concernant l'essence de l'art⁴⁰ ». En même temps, on peut faire droit au raisonnement inverse : si l'œuvre d'art est le lieu privilégié du dévoilement de l'être, il est légitime que le philosophe s'y réfère comme à une origine, puisque c'est à partir d'elle que, l'être de l'étant y apparaissant comme tel, pour ainsi dire la première fois et avant toute autre chose, la pensée de l'être trouve sa raison (d'être). Rappelons à cette occasion que Hans Georg Gadamer, qui fut le témoin des conférences données à Francfort en 1936 (dont *L'Origine de l'œuvre d'art* est la transcription), remarque qu'à partir de cette époque la question de l'œuvre d'art, associée à l'antagonisme du *monde* et de la *terre*, devient centrale dans la pensée de Heidegger :

« L'inconscient, le nombre, le rêve, le règne de la nature, la merveille de l'art, tout cela semblait ne se trouver qu'en marge du *Dasein* (...). Ce fut donc une surprise lorsque Heidegger traita de l'origine de l'œuvre d'art dans ses conférences de 1936.⁴¹ »

Christian Dubois à son tour insiste sur le caractère inattendu et majeur de cette volte-face :

« Le § 34 de *Être et Temps* (...) était la seule mention de la poésie ou de l'art dans tout l'ouvrage, où rien ne laissait entendre qu'une œuvre d'art puisse servir de fil conducteur à la question du sens de l'être. (...) Rien ne laissait supposer la force contraignante qu'allaient représenter pour la pensée de Heidegger, à partir de 1934, la rencontre de la poésie et la question de l'être-œuvre. (...) L'art et, plus encore, la poésie seront devenus, à partir de 1934, la ressource essentielle de la pensée de Heidegger.⁴² »

Ces considérations, qui tendent à suggérer l'inverse, suffisent-elles à contredire l'arrondissement de l'œuvre par la pensée de Heidegger ? Ce n'est pas certain. Rappelons également, à la suite de Dubois, que l'interlocutrice de cette pensée reste prioritairement l'œuvre de Hölderlin, donc tout aussi bien la langue (allemande en particulier) et le poème. Heidegger y consacre exclusivement, après de longs développements sur la figure du *temple*, la dernière partie de *L'Origine de l'œuvre d'art*. Sur le reproche d'une « démarche en boucle », rappelons enfin que Heidegger y répond par anticipation dans son essai :

« Ce qu'est l'art, il nous faut le saisir à partir de l'œuvre. Ce qu'est l'œuvre, nous ne le recueillerons que par la compréhension de l'essence de l'art. N'est-il pas clair que nous tombons dans un cercle vicieux ? (...) Pas plus que le cumul d'indices empiriques, la déduction à partir de concepts supérieurs n'est capable de nous donner l'essence de l'art : car cette déduction à son tour vise *a priori* les déterminations qui suffisent à faire se manifester comme tel ce que nous prenons d'avance pour une œuvre d'art. (...) Il nous faut ainsi résolument parcourir le cercle. Ce n'est ni un pis aller, ni une indigence. (...) Chaque démarche que nous allons tenter circulera dans ce cercle.⁴³ »

On peut comprendre ces propos de deux manières : ou bien y reconnaître l'attention et la fidélité d'une pensée à un objet qu'elle « laisse advenir » dans son « éclosion », ou bien

⁴⁰ J.-M. SCHAEFFER, *op. cit.*, note 35, p. 426.

⁴¹ HANS GEORG GADAMER, *Les Chemins de Heidegger*, Vrin, coll. Textes philosophiques, trad. fr. Jean Grondin, 2002, p. 100.

⁴² CHRISTIAN DUBOIS, *Heidegger. Introduction à une lecture*, Seuil, coll. Points essais, 2000, pp. 251 et 253.

⁴³ M. HEIDEGGER, *op. cit.*, pp. 14-15.

y dénoncer l'empire d'une pensée (celle de du dévoilement de l'être) qui annexe, sans autre forme de procès, l'œuvre d'art comme son objet et l'y réduit. Sans vouloir résoudre ce dilemme (qui résume sans doute l'essentiel de la fortune critique de *L'Origine*), on peut au contraire s'étonner que la boucle ne soit pas bouclée. Pourquoi ? parce que si, comme le note Schaeffer, « l'étant œuvre fait advenir la vérité de l'être des étants », à savoir en premier lieu l'être-produit du produit « chaussures », il révèle tout aussi bien « la sienne propre », l'être-œuvre de l'œuvre, et, sur ce point, l'analyse de Heidegger achoppe. Le retour à l'(étant-)œuvre, qu'il annonce plusieurs fois dans son texte, semble n'être jamais vraiment accompli. Bien qu'à plusieurs reprises la question de la chose revienne (mais que Heidegger s'emploie à toujours distinguer davantage de celle de l'œuvre, afin d'établir que la seconde fonde la première - cf. *infra*, note 48), l'œuvre, c'est-à-dire le tableau de Van Gogh, semble avoir disparu. Si bien qu'à ce point on est tenté de choisir : ou bien les conclusions déjà avancées par Jean-Marie Schaeffer, qui soutient que la pensée de Heidegger procède d'une « logique qui ne peut que neutraliser la spécificité artistique et esthétique des œuvres qu'elle analyse : (...) la peinture est la grande absente de son analyse de Van Gogh. Si les arts sont réductibles à l'Art, (...) l'Art finit par digérer les arts, et la théorie spéculative [cheval de bataille de l'auteur, et dont Heidegger incarne le parfait accomplissement], devenue spéculaire, ne réfléchit plus qu'elle-même dans un face-à-face stérile⁴⁴ ». Ou bien les réserves de Martineau, remontant à l'origine de *L'Origine*, pour qui la choséité même est sujette à caution : « nul ne prétendra que les développements de 1936 sur la choséité 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 soi⁴⁵ ».

Lorsque Schaeffer insiste sur le fait que, hormis quelques détails des *Souliers*, « la lecture de Heidegger n'est guère fondée sur des traits picturaux », que ses développements « ne s'appuient en rien sur les propriétés picturales du tableau⁴⁶ », on ne peut pas lui donner tout à fait tort. Derrida le premier, qui avait déjà marqué ce point :

« Tout ce qui s'énonce dans les trois premiers paragraphes (...) ne prétend rien dire du tableau lui-même. Seul objet visé, cette paire de souliers de paysan dont il avait été question plus haut. Aucun trait propre au tableau. (...) Un tableau seulement évoqué et dans lequel ni le regard ni le discours n'ont encore pénétré, qu'ils n'ont pas même abordé ou effleuré d'une description. (...) Tous les traits (...) qui marquent le contour des souliers délacés dans le tableau, ceux qui délimitent le tableau lui-même, sont effacés dans l'appartenance de cette *Verlässlichkeit* et dans ces noces avec la terre. Si bien que l'instance ou plutôt la restance picturale paraît omise, secondarisée, instrumentalisée à son tour. On oublie la peinture.⁴⁷ »

Mais peut-être peut-on lui opposer que, compte tenu de la thèse de Heidegger, rien ne serait moins problématique, ou contradictoire, puisque c'est l'être-œuvre, auquel revient l'initiative d'une manifestation originaire, qui doit les fonder, les faire apparaître et permettre, donc, de les décrire comme tels⁴⁸. Sans oublier de lui accorder, en retour,

⁴⁴ J.-M. SCHAEFFER, *op. cit.*, p. 339.

⁴⁵ M. HEIDEGGER, *De l'origine de l'œuvre d'art*, conférence de 1935, trad. fr. Emmanuel Martineau (hors commerce), Paris, Authentica, 1987, p. 59, note 7. Martineau souligne. Il faut noter que dans cette toute première version, la référence à Van Gogh et aux *Souliers* est totalement absente.

⁴⁶ J.-M. SCHAEFFER, *op. cit.*, p. 313.

⁴⁷ J. DERRIDA, *op. cit.*, respectivement p. 365 et pp. 404-405.

⁴⁸ Malheureusement, c'est l'exemple du temple qui fait office de référence, n'induisant par ailleurs aucune description : « l'œuvre-temple, en installant un monde, loin de laisser disparaître la matière, la fait bien plutôt ressortir : à savoir dans l'ouvert du monde de l'œuvre. Le roc supporte le temple et repose en lui-

que, de fait, ils ne le sont jamais, et que par conséquent le tableau semble rester toujours le « relais évanescant d'une analyse⁴⁹ » et en fin de compte disparaître du texte. Les deux dernières parties de *L'Origine de l'œuvre d'art* tendraient à confirmer cette inclination, où le tableau fait place au *temple* et au *poème*, lesquels cèdent à leur tour la vedette à la « terre » et au « monde » dans leur relation réciproque (retrait et manifestation), que Heidegger présente comme fondamentalement historique⁵⁰.

La lecture critique que livre Derrida se distingue de celles ici mentionnées par plusieurs aspects. D'abord, elle s'articule strictement, même si le champ couvert par son commentaire l'excède, à la controverse Heidegger-Schapiro au sujet du tableau de Van Gogh. Elle y consacre, ensuite, près de cent cinquante pages, ajoutant remarques, commentaires et réflexions apparemment désordonnés qui tâchent progressivement de cerner le différend qui oppose le philosophe et l'historien et d'en préciser les enjeux. Enfin et surtout, elle se garde d'être définitive, « toute réponse ne [gardant] sa force de réponse qu'aussi longtemps qu'elle reste enracinée dans le questionnement⁵¹ ». Dans son étude, Derrida commence par noter, de la part de Heidegger, l'absence totale de doute quant à l'attribution paysanne des chaussures que (re)présente le tableau :

« Heidegger n'a aucun doute à ce sujet, c'est une paire-de-chaussures-de-paysan. (...) Heidegger ne répond pas ainsi à une question, il est sûr de la chose avant toute autre question.⁵² »

Il admet également, en dépit de la contiguïté de sa pensée avec celle de Heidegger, l'excès rhétorique, pour ne pas dire plus, de la description des chaussures :

« J'ai toujours été convaincu de la forte nécessité du questionnement heideggerien. (...) Mais j'ai chaque fois perçu le passage sur "un célèbre tableau de Van Gogh" comme un moment d'effondrement pathétique, dérisoire. (...) On n'est pas seulement déçu par la précipitation consummatrice vers le contenu d'une représentation, par la lourdeur du pathos, par la trivialité codée de cette description, à la fois surchargée et indigente, dont on ne sait jamais si elle s'affaire autour d'un tableau, des souliers "réels" ou des souliers imaginaires mais hors peinture, par la grossièreté du cadrage, l'arbitraire ou la barbarie du découpage, l'assurance massive de l'identification : "une paire de souliers de paysans", comme ça ! où a-t-il pris ça ? où s'en explique-t-il ? (...) On suit pas à pas le cheminement d'un "grand-penseur", il fait retour à l'origine de l'œuvre d'art et de la vérité en traversant toute l'histoire de l'Occident et voilà que tout à coup, au détour d'un couloir, on se retrouve en pleine visite organisée, écoliers ou touristes.⁵³ »

Du côté de Schapiro, Derrida remarque que le thème de l'objet personnel n'est pas nouveau, et qu'il se substitue déjà à l'auteur en personne⁵⁴.

même et c'est ainsi seulement qu'il devient roc.» M. HEIDEGGER, *L'Origine de l'œuvre d'art*, trad. fr. Wolfgang Brokmeier, p. 49.

⁴⁹ J.-M. SCHAEFFER, *ibid.*

⁵⁰ « L'art est Histoire en ce sens essentiel qu'il fonde l'Histoire » M. HEIDEGGER, *op. cit.*, p. 88. Sur l'historialité de l'art (et donc le dialogue avec Hegel dans la *Postface* de l'essai) qu'il ne saurait être question de traiter ici, voir par exemple la synthèse de C. Dubois, *op. cit.*, pp. 267-269, et les critiques de J.-M. Schaeffer (*L'art comme fondement historial et comme écart extatique*), *op. cit.*, pp. 315-320.

⁵¹ M. HEIDEGGER, *op. cit.*, p. 80.

⁵² J. DERRIDA, *op. cit.*, p. 296.

⁵³ J. DERRIDA, *op. cit.*, p. 334.

⁵⁴ Derrida (*op. cit.*, p. 307) cite la note que Schapiro adjoint à la *Nature morte aux oranges et gants bleus* dans son ouvrage *Van Gogh*, Abrams, 1968, où l'on peut reconnaître, d'après lui, rien moins que l'esprit de Van Gogh dans le choix des objets lui appartenant (gants, pipe, blague à tabac...).

Il insiste en outre, à plusieurs reprises, sur la question de savoir si, dans le tableau aux souliers, il s'agit bien d'une paire, dans la mesure où lui-même distingue (ou croit distinguer) deux pieds gauches. Que cette incertitude ne soit pas évoquée ni sans doute vue par Heidegger ni Schapiro lui paraît déterminant, et trahit chez chacun la nécessité d'une logique d'attribution à un sujet :

« (...) même si ce "sujet" n'est pas le même pour l'un et pour l'autre, ils sont d'accord, c'est le contrat de cette institution tacite, pour en chercher un, tous deux étant assurés d'avance de l'avoir trouvé. Puisque c'est une paire, d'abord, et aucun d'eux n'en doute, il doit y avoir un sujet.⁵⁵ »

Remarque *a priori* anecdotique (Schaeffer reproche à Derrida de « noyer le poisson »), mais qui le conduit à marquer la possible confusion, ou au moins l'ambiguïté, dans le tableau et les discours, entre tous les sujets possibles (peinture, tableau, chaussures peintes, réelles et imaginaires, propriétaire des chaussures, peintre, etc...) :

« (...) À quel sujet, donc, cette correspondance ? Au sujet du sujet de rattachement (...) Et la correspondance a lieu au sujet du vrai sujet du sujet d'un "célèbre tableau". Non seulement au sujet du sujet du tableau, comme on dit, mais du sujet (porteur ou porté) des chaussures qui semblent former le sujet capital du tableau, des pieds du sujet dont les pieds, ces chaussures puis ce tableau lui-même semblent ici détachés et comme en dérive. (...) La structure du détachement — et donc de la subjectivité des différents sujets — diffère dans chaque cas. Et il faut bien dire que la correspondance qui nous intéresse a pour dessein l'effacement de toutes ces différences.⁵⁶ »

Derrida s'intéresse, par ailleurs, aux conditions dans lesquelles Schapiro a pris connaissance de *L'Origine de l'œuvre d'art*. En l'occurrence, comme l'historien le rappelle lui-même, il doit la découverte du texte de Heidegger à Kurt Goldstein, dont il fut confrère à l'université de Columbia et à la mémoire duquel *The Reach of Mind*, ouvrage dans lequel figure *L'Objet personnel, sujet de nature morte*, est dédié. Goldstein y enseigna à partir de 1936 (années des conférences de Heidegger sur l'œuvre d'art), après avoir été emprisonné puis chassé d'Allemagne par le régime nazi. À partir de cette information, Derrida propose une interprétation parallèle supplémentaire, plausible mais néanmoins audacieuse :

« Schapiro s'acquitte, d'une certaine façon, d'une dette et d'un devoir d'amitié en dédiant sa "*Nature morte...*" à son ami mort. (...) Tout se passe comme si Schapiro (...) les disputait, ces chaussures, à Heidegger, les reprenait pour les restituer (...) à Van Gogh mais *du même coup* à Goldstein qui avait attiré son attention sur le détournement heideggerien. Et Heidegger les retient. (...) Qui croira que cet épisode est seulement une dispute théorique ou philosophique pour l'interprétation d'une œuvre ou de L'œuvre d'art ? (...) Il y a beaucoup à acquitter, à rendre, à restituer, sinon à expier dans tout cela.⁵⁷ »

On ne peut contester à cette lecture périphérique le mérite d'un utile éclairage contextuel, mais à condition de lui conserver le statut d'hypothèse ; le considérer comme acquis (pas que Darriulat n'hésite pas à franchir) transformerait cette lecture en procès d'intention et relèverait d'une « projection perceptive » du même ordre que celle que Schapiro dénonce.

Derrida revient également de manière circonstanciée sur le fameux débat de « l'identification des souliers comme souliers de paysanne et de l'idéologie personnelle

⁵⁵ J. DERRIDA, *op. cit.*, p. 322.

⁵⁶ J. DERRIDA, *op. cit.*, p. 324.

⁵⁷ J. DERRIDA, *op. cit.*, pp. 309-310. Derrida souligne.

de Heidegger⁵⁸ » ou de son attribution à Van Gogh citadin. Si l'on y voit l'occasion, pour Derrida, de produire des circonstances atténuantes en faveur de Heidegger (ce dont il ne se défend d'ailleurs pas), il faut aussi au moins autant y reconnaître l'interjection d'un appel ouvrant droit à un complément d'enquête. Notamment :

« Ce migrant [*i.e.* Van Gogh] n'a cessé de tenir le discours de l'idéologie terrienne, artisan et paysanne.⁵⁹ » (Notons toutefois que Derrida n'indique aucune référence précise, sinon les lettres à Théo dans leur ensemble.)

« Celui auquel on [*i.e.* Schapiro] rend son bien doit aussi être "homme des villes et de la grande ville". Cela doit, à un moment donné, le fixer dans son essence, car, autrement, pourquoi n'aurait-il pas fait du paysan alors qu'il était en ville ? Comme si Van Gogh (...) ne pouvait peindre des souliers de paysan alors qu'il portait des souliers de ville !⁶⁰ » (Ajoutons : comme s'il ne pouvait peindre ses propres souliers de ville *comme* (il aurait peint) des souliers de paysan.)

Pour Heidegger, tel que Derrida le relit, la paire de chaussures est un paradigme préalable à l'introduction du tableau de Van Gogh

« Au cours de cette interrogation sur le produit comme matière informée, l'exemple de la paire de chaussures survient au moins trois fois *avant et sans la moindre référence à une œuvre d'art*, qu'elle soit picturale ou autre.

(...) En tous les cas cet exemple se passe très bien, pendant de longues pages, de toute référence esthétique ou picturale. (...) Pour l'instant, la paire de chaussures est un paradigme.

(...) Au point où Heidegger propose de se tourner vers le tableau, il *ne s'intéresse donc pas* à l'œuvre, seulement à l'être-produit dont des chaussures — *n'importe lesquelles* — fournissent un exemple. (...) On ne peut [donc] attendre de lui une description du tableau *pour lui-même* ni par conséquent en critiquer l'impertinence.

(...) Ce n'est pas en tant que chaussures-*de-paysan*, mais en tant que produit ou en tant que chaussures *comme produit* que l'être-produit s'est manifesté.⁶¹ »

Cela peut être entendu. Mais alors comment l'œuvre, le tableau peuvent-ils disparaître (du discours, de la pensée, du champ de vision) si l'on admet aussi que :

« "c'est bien plus l'être-produit du produit qui arrive, proprement et *seulement par l'œuvre*, à son paraître", [et que] ce paraître de l'être-produit n'aurait pas lieu dans un ailleurs que l'œuvre d'art pourrait, en y renvoyant, illustrer, [qu']il a lieu *proprement (et seulement)* en elle.⁶² »

L'absence définitive du tableau, non pas son annexion par la pensée mais son défaut en elle, ne serait-elle pas pas à prendre comme la marque d'une impossibilité qui seule en respecte la singularité, qu'elle prémunit l'un (le tableau) et l'autre (la pensée) de toute

⁵⁸ J.-M. SCHAEFFER, *op. cit.*, p. 313.

⁵⁹ J. DERRIDA, *op. cit.*, pp. 311-312.

⁶⁰ J. DERRIDA, *op. cit.*, pp. 417-418. Voir également le « rapport d'instruction » derridien (pp. 413-414), qui reprend et met en cause « l'évidence manifeste [qui] sonne comme un décret » dans la démonstration de Schapiro, ainsi que ses remarques sur l'identification non résolue du tableau (dont la responsabilité incombe à la seule désinvolture de Heidegger) qui modèrent cette évidence qui veut « dénier l'obscurité intrinsèque de la chose, (...) faire croire que c'est manifeste tout simplement parce que la preuve fera toujours défaut » et qui surtout concluent que « même si ces références étaient superposables et ne laissaient aucun doute quant à ce tableau (de la Faille n° 255), encore faudrait-il prouver 1. que toute paysannerie (si quelque chose de tel existait en matière de chaussures semblables) en était exclue, 2. que ces souliers étaient ceux de Van Gogh » (pp. 416-417). Le second point nous paraît moins déterminant et problématique que le premier.

⁶¹ J. DERRIDA, *op. cit.*, respectivement pp. 338, 339, 342, 337. Derrida souligne.

⁶² J. DERRIDA (citant Heidegger), *op. cit.*, p. 337. Nous soulignons.

prétention d'interversion, de traduction de l'un par l'autre (cf. Schaeffer⁶³), les préserve et en préserve l'irremplaçable, donc la singularité propre ? Cela reste une question, qui finalement n'affecte pas encore les *Souliers* : « l'ironie de leur patience est infinie⁶⁴ ».

Bibliographie

- **JACQUES DARRIULAT**, *Cours rédigé en 2000 pour des étudiants de Licence (troisième année) de Paris IV : Notes de lecture*, consultable sur <http://www.jdarriulat.net/Auteurs/Heidegger/HeideggerIndex.html>.
- **JACQUES DERRIDA**, *Restitutions, de la vérité en peinture*, in *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1978.
- **CHRISTIAN DUBOIS**, *Heidegger. Introduction à une lecture*, Paris, Seuil, coll. Points essais, 2000.
- **HANS GEORG GADAMER**, *Les Chemins de Heidegger*, trad. fr. Jean Grondin, Paris, Vrin, coll. Textes philosophiques, 2002.
- **MARTIN HEIDEGGER**, *L'Origine de l'œuvre d'art*, in *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. fr. Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1980.
- **JEAN-MARIE SCHAEFFER**, *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, coll. NRF Essais, 1992.
- **MEYER SCHAPIRO**, *L'Objet personnel, sujet de nature morte. À propos d'une notation de Heidegger sur Van Gogh*, tr. fr. Guy Durand, in *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1982.

⁶³ J.-M. SCHAEFFER, *op. cit.*, p. 330 et note 75.

⁶⁴ J. DERRIDA, *op. cit.*, p. 321.